
Electronic Thesis and Dissertation Repository

6-29-2012 12:00 AM

Teatralidad, globalidad y tecnología en el siglo XXI

Luz Andrea Ávila Becerril, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Juan Luis Suárez, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Hispanic Studies

© Luz Andrea Ávila Becerril 2012

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Other Theatre and Performance Studies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Ávila Becerril, Luz Andrea, "Teatralidad, globalidad y tecnología en el siglo XXI" (2012). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 643.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/643>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

TEATRALIDAD, GLOBALIDAD Y TECNOLOGÍA EN EL SIGLO XXI

(Thesis format: Monograph)

by

Andrea Avila

Graduate Program in Hispanic Studies

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

The School of Graduate and Postdoctoral Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada

© Andrea Avila 2012

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO
School of Graduate and Postdoctoral Studies

CERTIFICATE OF EXAMINATION

Supervisor

Examiners

Dr. Juan Luis Suárez

Dr. Victoria Wolff

Dr. Rafael Montano

Dr. Constanza Burucúa

Dr. Jesús Pérez Magallón

The thesis by

Luz Andrea Avila Becerril

entitled:

Teatralidad, globalidad y tecnología en el siglo XXI

is accepted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Date

Chair of the Thesis Examination Board

Resumen

The development of a spectacular theatricality that might reflect the aesthetics of a neobaroque society is the outcome of a long process. As any complex system, theatricality endures thanks to its ability to adapt and be resilient. Factors like globalization, research, scientific approach and risk management have been needed for the theatricality to reach the level we enjoy now. The 3 cases I analyze here (Cirque du Soleil, Robert Lepage and La Fura dels Baus) are good samples of the state of art of the 21st century theatricality and give us an idea where this human expression could be heading to in the future.

El desarrollo de una teatralidad espectacular que pueda reflejar la estética de una sociedad neobarroca es el resultado de un largo proceso. Como cualquier sistema complejo, la teatralidad permanece gracias a su habilidad para adaptarse y a su resiliencia. Factores como la globalidad, la investigación, el enfoque científico y el manejo de los riesgos han sido imprescindibles para que la teatralidad alcanzara el nivel del que disfrutamos ahora. Los 3 casos que analizo en este trabajo (Cirque du Soleil, Robert Lepage y La Fura dels Baus) son buenas muestras del estado del arte de la teatralidad del siglo XXI y nos dan una idea de hacia dónde se dirige esta expresión humana.

Keywords/Palabras clave

Theatricality, globalization, circus, theatre, opera, complex systems, Cirque du Soleil, Robert Lepage, La Fura dels Baus.

Teatralidad, globalización, circo, teatro, ópera, sistemas complejos.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias al Programa de Estudios Hispánicos del departamento de Modern Languages and Literatures en la UWO por darme la oportunidad de cumplir una ilusión largamente acariciada: vivir la experiencia de ser una estudiante internacional en una cultura diferente a la mía. Particularmente al apoyo de la profesora Joyce Bruhn de Garavito, quien con paciencia e interés me guió en los pasos necesarios para llegar hasta aquí.

Este trabajo no habría sido posible sin la guía e inspiración de mi asesor, Juan Luis Suárez, hombre de multidisciplina y colaboración, que imagina las Humanidades hermanadas con el enfoque científico y ha colocado al departamento a la vanguardia en la investigación en el ramo.

Mis amigos y compañeros en las aulas se han convertido en una segunda familia. Gracias a todos ellos por alimentarme con sus experiencias y dejarme compartirles las mías. Muchas risas y alguna lágrima sellaron estas relaciones.

A mi hermana y mi madre, mis pilares

Indice

CERTIFICATE OF EXAMINATION	ii
Resumen.....	iii
Agradecimientos	iv
Dedicatoria.....	v
Indice.....	vi
Lista de Apéndices.....	ix
Introducción	x
Capítulo 1.....	1
Marco Teórico: la teatralidad afectada por la historia de la tecnología, globalidad y espectacularidad	1
1.1 Siglo XIX: entre la vorágine del cambio y la nostalgia de la tradición	3
1.1.1 Wagner y la Obra de Arte Total.....	8
1.1.2 Siglo XX: (Nueva) Redefinición del lenguaje teatral	11
1.2 Tecnología: qué es, de dónde viene y a dónde va.....	15
1.2.1 Tecnología de la mente en el teatro	20
1.2.2 Evolución de las tecnologías de la mente. Cómo se llega a este punto	27
1.3 Globalidad.....	37
1.4 Espectacularidad	50
1.4.1 Lo espectacular, hoy	58
Capítulo 2.....	65
2 Cirque du Soleil: el circo viaja, pero en primera	65

2.1	Qué es, de dónde viene y cómo se transformó el circo.....	66
2.2	Predecesores del Cirque du Soleil.....	83
2.3	Nace el Cirque du Soleil	90
2.3.1	Los espectáculos	105
2.4	La complejidad de un circo.....	106
2.4.1	“El espectáculo más complejo de la historia”	110
2.4.2	Roles y habilidades de los artistas que los interpretan.....	116
2.4.3	Las escenas de “Kà”.....	118
2.4.4	Globalización y emergencia de la compañía	122
Capítulo 3.....		129
3	Robert Lepage: hombre del Renacimiento en el siglo XXI.....	129
3.1	Quebec, el contexto.....	129
3.1.1	Octubre, 1970.....	137
3.2	De la política a la creatividad.....	140
3.3	Perfil del teatrista	145
3.3.1	Desarrollo y particularidades de la teatralidad de Lepage	151
3.3.2	Investigación y tecnología	158
3.3.3	El oro del Rin (noviembre 2010), Sigfrido (noviembre 2011)	166
3.4	Possible Worlds (2000), el poema matemático de Robert Lepage	180
Capítulo 4.....		192
4	LA FURA DELS BAUS: WEB-TECNOLOGÍA-CUERPO.....	192
4.1	Cataluña antes y después de Franco. La post-dictadura	192
4.2	Dime qué lengua hablas... ..	198
4.3	Del dicho al hecho	201
4.4	La Fura dels Baus, origen y características formales.....	206

4.5	Madurez y definición	218
4.6	Tres puntos culminantes: el mito de Fausto, XXX y La trilogía del anillo	224
4.6.1	El mito fáustico	224
4.6.2	Nada más corporal que el sexo: XXX.....	230
4.6.3	Totalmente wagneriano.....	235
4.7	La Fura=Máquina, Web e Intuición.....	237
4.7.1	Dramaturgia interactiva	242
	Conclusiones	246
	Obras Citadas	258
	Apéndice 1	264
	Apéndice 2	267
	Apéndice 3	268
	Curriculum Vitae	273
	Notas.....	202

Lista de Apéndices

Apéndice 1	192
Apéndice 2.....	195
Apéndice 3.....	196

Introducción

Esta investigación inició principalmente por una fascinación personal por los espectáculos en vivo, de la cual derivaron dos preguntas: ¿por qué el teatro -y más específicamente, la teatralidad, entendida como un fenómeno en vivo- ha sobrevivido en las culturas a pesar de la aparición del cine, la televisión y la Internet? Y después, ¿por qué las teatralidades de algunos lugares se extienden más fácilmente, consiguen ser vistas por millones de espectadores, y otras permanecen locales, conocidas solamente por una minoría?

Cada intento de responder a estas cuestiones me llevó a rastrear las características de los espectáculos modernos en expresiones teatrales más y más antiguas, lo que evidenció que, desde sus orígenes, la teatralidad ha mantenido algunas de sus condiciones fundamentales, mientras que ha evolucionado hasta convertirse en espectacular, global y como argumentaré en el primer capítulo, neobarroca.

El proceso de este trabajo ha revelado que, a pesar del desprecio que la palabra espectáculo generó en los círculos de la “alta cultura” a partir del siglo XIX, el reino de lo visual se ha hermanado con el avance tecnológico y colocado a la imagen como herramienta principal de comunicación. El discurso, la música y la pintura realista tuvieron durante muchos siglos el dominio sobre el gusto de la realeza y la nobleza, quienes además financiaban la producción de las obras. El canon artístico era dictado por la preferencia estética de unos cuantos. Después de la revolución francesa la situación cambió, la nobleza estaba a punto de ser sustituida por el poder de la mayoría y el arte también se democratizó. La fotografía, con su capacidad de “reproducir” las obras de arte, como lo señaló Benjamin, y llevarlas a las casas de la gente común, puso a la imagen en el centro del debate y se

convirtió en el equivalente de la imprenta para el texto escrito. Además, le dio a la tecnología un rol imprescindible no solo en la distribución, sino en la creación de piezas artísticas.

Este hecho me ha llevado directamente a otro aspecto indispensable para analizar la teatralidad: la historia de la tecnología, ya que como dice el investigador Kevin Kelly, los avances tecnológicos y culturales se dan en una civilización solamente cuando la sociedad está lista para entenderlos y aplicarlos. El crecimiento de un grupo social y las herramientas físicas y de conocimiento que éste desarrolla en su historia, coinciden muchas veces con las condiciones de otro grupo que ni siquiera está en un lugar geográficamente cercano. En ese caso, dos grupos con un nivel de desarrollo similar realizarán “descubrimientos” e inventos paralelos también, algo ya visto en tecnologías de comunicación como el teléfono, “inventado” casi simultáneamente en varios puntos de América y Europa.

No son solamente las herramientas las que evidencian la evolución de una sociedad, sino también la transformación de las ideas y con ella, la forma que van tomando las obras de arte que reflejan esos cambios. Como se verá también en el capítulo uno, la comparación tiene cabida porque el teatro puede considerarse como tecnología de la mente (Kelly), un tipo de herramienta particular del ser humano que es una extensión de su inteligencia, a diferencia de las tecnologías físicas, que son una extensión del cuerpo de todos animales. La teatralidad se comporta como una tecnología de la mente y como un sistema complejo. Al igual que éstos, se ha adaptado a los cambios del ambiente gracias a dos características: robustez y elasticidad. La primera le permite continuar siendo ella misma a pesar de las transformaciones que la rodean, la otra, introducir cambios en sí misma adaptándose a los que se realizan en el ambiente. Si una u otra característica prevaleciera, el sistema podría morir por exceso de rigidez o convertirse en algo completamente distinto por ser demasiado maleable; el equilibrio de ambas mantiene la teatralidad como tal y le permite evolucionar

Bajo este punto de vista no es extraño que en la época contemporánea, en la que el desarrollo de las comunicaciones crea la ilusión de una tendencia homogeneizadora, debido tanto a la globalización económica como a la globalidad cultural (una distinción que abordaré en el primer capítulo), las audiencias de todo el mundo prefieran un tipo de teatralidad que privilegie lo visual y altamente tecnológico.

Si la teatralidad es un sistema complejo que se ha beneficiado de estas características al aplicar en algún momento de su historia la robustez y en otros la elasticidad, existen subsistemas que actúan en la misma dinámica y evolucionan en la forma que lo hacen los organismos vivos. Estos son los grupos teatrales, que trazan sus propias características y ritmos de evolución.

Basándome en estos conceptos –teatralidad, tecnología de la mente, globalidad- analizo tres subsistemas teatrales: el Cirque du Soleil; el caso de Robert Lepage -interesante porque a pesar de tener su propia compañía, ExMachina, se le ubica como un sistema de un solo elemento- y el grupo catalán La Fura dels Baus. Estos coinciden en un origen modesto dentro de los círculos teatrales: el circo comenzó como un grupo de artistas callejeros; Robert Lepage recibía pésimos comentarios de sus profesores en el Conservatorio de Artes; La Fura dels Baus era considerado un grupo de jóvenes hippies. Sin embargo, evolucionaron tecnológica y artísticamente hasta convertirse en piezas clave del arte de su región de origen. En un punto, los tres casos eligieron orientarse hacia el ámbito global y son conocidos por millones de personas fuera de sus países de origen. Pero la globalidad no es algo que les ha “ocurrido” de forma azarosa, sino que la han buscado consistentemente debido a sus características de origen.

Uno de los aspectos primordiales en cada uno de estos ejemplos es el manejo de la lengua: los grupos a analizar parten de la necesidad de expresarse en un lenguaje universal

para poder comunicarse aún dentro de su propio país. El Cirque y Robert Lepage son originarios de Quebec mientras la Fura lo es de Cataluña, una comunidad independiente dentro de España que maneja su propia lengua, el catalán. Impulsados por el deseo de ser comprendidos más allá de las fronteras de su localidad, se basaron en el lenguaje corporal y las imágenes para dar a conocer su trabajo.

Cada uno de estos grupos ha desarrollado cualidades que los hacen originales. El Cirque du Soleil como sistema complejo posee resiliencia (la capacidad de un elemento de recuperar su forma después una crisis que le obliga a estirarse o recogerse). La resiliencia implica robustez y elasticidad, las cuales lo han ayudado a llegar a lo que el investigador chino Zhang Huaxia llama “evolución emergente”: el nivel más alto de un sistema, en este caso el Circo, que a través de su desarrollo adquiere una variedad enorme de elementos, que llamaré habilidades. La combinación de ellas lo hace diferente a la gran mayoría. En el capítulo segundo se aborda su historia, la evolución del grupo desde zanqueros hasta productores de espectáculos millonarios y la adhesión de profesionales fuera de la tradición circense para hacer uso de sus habilidades en este ámbito.

En el capítulo tres me acerco al hiperteatro de Lepage y su *techno en escene*, que han revelado que el uso de la tecnología en las artes escénicas requiere investigación, aprendizaje, curiosidad científica. Su aproximación al cine incluye elementos filosóficos y científicos que revelan su ideología creativa, enfocada al estudio de la capacidad imaginativa del ser humano y a la de comunicar lo que ha construido con la mente. Durante la investigación Lepage se ha revelado como un teatrista que dirige, actúa, escribe, produce y es capaz de realizar cualquier actividad que se requiera en el escenario, pero que además se traslada a territorios de la ciencia para desarrollar herramientas nuevas. En alguna medida se apropia de la forma de ser tanto de los artistas como de los científicos del Renacimiento en busca de la

Obra de Arte Total al estilo de Wagner, dirigido a la búsqueda de la globalidad de sus producciones: actúa y dirige por todo el mundo, pero también aborda múltiples lenguajes escénicos. Esto lo convierte en un artista global en el sentido geográfico y estético.

Por último, en un apasionante viaje por los diferentes usos de la imagen, me asomo apenas al mundo de la Fura del Baus, que desarrolla experimentos a escala global con la web, para explorar la capacidad que brinda Internet en la combinación del escenario presencial con el virtual. En su intento de convertir “cada ordenador en un teatro”, incluyen a los espectadores en experiencias interactivas que transforman a éstos a la vez en creadores y ejecutores, casi en el mismo nivel que los profesionales, pues añaden elementos a la puesta en escena con sus intervenciones.

Cada capítulo pretende mostrar de qué manera los orígenes del grupo han determinado su desarrollo posterior: la influencia cultural es importante, pero en estos casos particulares, el enfoque en la lengua ha sido esencial. Por ello, la sección correspondiente a Robert Lepage y la que aborda la Fura dels Baus incluyen un muy somero acercamiento histórico a la forma en que la cuestión del idioma se ha desarrollado en las regiones donde ellos iniciaron su trabajo. No ha sido necesario repetirlo en el caso del circo, porque es originario de la misma zona francófona de la que lo es Lepage.

Para analizar al Cirque du Soleil me acerco a las finanzas del grupo, ya que si bien las tres compañías han sido económicamente exitosas, el enfoque empresarial del fundador del circo, Guy Laliberté, es sumamente evidente. Laliberté ha ganado notoriedad como uno de los empresarios más ricos del mundo y sus fiestas y gastos excéntricos (como su viaje a la estación espacial internacional en 2007) han influido en la imagen que el público tiene de la compañía y se ha convertido en parte de la teatralidad de este personaje.

Cada compañía y sus diferentes acentos en la evolución de la teatralidad consiguen demostrar una cosa: contar historias en vivo es una tecnología de la mente que se ha actualizado y recuperado constantemente. Lo más curioso es que el estadio más actual de la evolución tecnológica, la virtualidad y la Internet, han contribuido a su reforzamiento, gracias a la posibilidad de la presencia virtual en tiempo real. Para destacar la singularidad de cada uno de ellos me aproximo a sus puestas en escena destacadas: para el Cirque du Soleil me enfoco en el espectáculo *Kà*, considerado como uno de los (si no el más) complejos de la historia, pues en él se alcanza el grado más alto de evolución del sistema Circo. Con Robert Lepage abordo en detalle dos de los montajes de ópera que componen su versión de la *Tetralogía del Anillo* de Richard Wagner, porque en ellos se refleja su intención de alcanzar el ideal wagneriano. Para estudiar a la Fura dels Baus me apoyo en su montaje *XXX: Manual de ocio y libertinaje*, en el que su uso de la Web escapa el ámbito de la puesta en escena y se transforma en un sitio para encontrar pareja.

Las conclusiones intentan responder a las preguntas planteadas en principio y ahí reflexiono sobre las teatralidades que deciden permanecer locales, en contraste con las que buscan la globalidad y sobre las que, aun buscándola, no la han conseguido. Espero que además de esto, también consigan reflejar que la pasión por el teatro es una especie de virus que, una vez que se contrae, no te abandona jamás.

Capítulo 1

Marco Teórico: la teatralidad afectada por la historia de la tecnología, globalidad y espectacularidad

Dos características que resaltan en la teatralidad de la segunda mitad del siglo XX a la fecha -como veremos en el análisis de casos particulares- son el uso de tecnología de vanguardia y la investigación desarrollada por los propios grupos para desarrollar nuevas herramientas orientadas a realizar un producto artístico.

En contraste con ello, las puestas en escena del siglo XIX son fáciles de identificar porque estaban firmemente relacionadas con un texto escrito previamente, que podía o no modificarse durante el montaje en beneficio de la puesta en escena. La tecnología teatral que se utilizaba tenía que ver con la escenografía, los telones, la existencia o no de partes móviles en el escenario y los efectos de iluminación, pero estaban enfocadas a enfatizar el texto dramático. Las puestas en escena más arriesgadas llegaban a usar efectos especiales, -la mayoría tenían que ver con pólvora-, o ruidos incidentales además de la música (que por lo regular era en vivo; sólo algún tiempo después de la invención del fonógrafo, se utilizaron grabaciones) pero siempre respetaban la posición física de los actores frente al público y el concepto de la “cuarta pared”¹ como elemento fundamental.

¹ No se sabe con exactitud quién acuñó el término “cuarta pared”, pero su aparición se relaciona con la del teatro realista del siglo XIX, que pretendía mostrar una escena “real” ocurrida dentro de un espacio cerrado al que el espectador tenía acceso como una especie de voyeur. Esta nueva forma de presentar las historias se contraponía a los “apartes” tradicionales y pretendía darle mayor verosimilitud a la obra. Se esperaba que los actores imaginaran este espacio totalmente cerrado en el que había que respetar la existencia de una pared imaginaria entre el público y ellos, ignorando su existencia y actuando como si

Una de las características que llama más la atención en la teatralidad decimonónica es su apego a la tradición clásica, ya fuera del teatro isabelino o del shakesperiano. Hacia finales del siglo se introdujeron cambios en la estructura de los personajes con la aparición del melodrama y la pieza: los personajes se comportaban diferente pero la presentación de la obra seguía siendo muy similar.

Esta estructura aparece como rígida y atrasada si la comparamos con los montajes de los artistas vanguardistas de principios del siglo XX y con mucha más persistencia en la segunda mitad del mismo. Sin embargo, es necesario apuntar que, así como en el siglo XX y XXI atravesamos por el asombro que nos produce la velocidad de los cambios y del avance de la tecnología, el siglo XIX no tuvo menor cantidad de avances ni sus sociedades estaban menos preocupadas por el impacto que los descubrimientos tenían en el comportamiento de la gente y en el tejido social en general.

Como la mayoría de las generaciones, las del siglo XIX pensaba que su tiempo era el más avanzado de todos, el pináculo de la cultura y la tecnología para la humanidad; tanto el XX como los inicios del XXI comparten esta idea, la diferencia, como veremos, es que para la generación decimonónica la tecnología y el progreso no eran necesariamente una ventaja, sino que traía aparejados muchos males. Las generaciones subsecuentes han pasado por varias posiciones al respecto, desde las más optimistas, hasta las que aceptan la tecnología como parte natural de sus vidas.

nadie más los viera. Las puestas en escena del siglo XX se plantearon el objetivo de “derribar la cuarta pared”, una propuesta que le vino como guante a la televisión y el cine.

Vale la pena entonces hacer un rápido recorrido para identificar los avances tecnológicos de la centuria de 1800 y cómo éstos se reflejaron en el arte, particularmente en el teatro, para apreciar la continuidad y rupturas que sucedieron en su evolución en los años subsecuentes.

1.1 Siglo XIX: entre la vorágine del cambio y la nostalgia de la tradición

Académicos como George Mosse opinan que, entre 1800 y 1914, Europa disfrutó de una libertad de pensamiento y expresión poco usual, que no auguraba la opresión a la que se verían sujetos muchos pueblos durante el periodo de entreguerras y después. La Revolución Industrial marcaba un ritmo acelerado en la sociedad y las personas sentían el vértigo del cambio sin precedentes que se vivía entonces. Max Nordeau en su libro *Degeneración* (1892) hablaba de la deformación de las artes y las letras modernas debido a que los escritores y artistas eran víctimas del nerviosismo causado por la velocidad del viaje en ferrocarril. Ante los inventos, descubrimientos y posibilidades que se dejaban adivinar, la gente vivía una sensación de peligro, de ir a la deriva (Mosse 23).

Esta percepción se incrementaba en la burguesía y las clases altas ante la organización de los trabajadores, que dejaba ver la posibilidad de nuevas revoluciones herederas de la francesa; nuevas formas de sociedad que se pretendían más igualitarias, en las que los valores y forma de vida burgueses podrían ser amenazados. Hacia la mitad del siglo la política se vio afectada por esa organización y se convirtió en un proceso más participativo. Las masas eran vistas como multitudes con un objetivo político común, que podría ser la unidad nacional o la toma de poder.

Gustav LeBon, sicólogo social, sociólogo y científico amateur, escribió *The Crowd: a Study of the Popular Mind* (1895), en el que hablaba de que la masa actúa de forma inconsciente y destacaba la influencia que tiene sobre ella la imaginación teatral, probada por aquellos años en el escenario. Los efectos grandilocuentes, el ritual y la sonoridad se vuelven piezas de gran importancia en la toma de decisiones masiva. Utilizarlos correctamente ayuda a dirigir a las multitudes hacia los objetivos del líder que sepa hacerlo. Personajes como Hitler y Mussolini leyeron esa obra del siglo XIX.

Las ciudades eran los lugares en los que estos cambios e ideas se manifestaban más claramente. La prisa que se conoció cuando el tiempo pudo medirse con el reloj de bolsillo, primero, y con el de pulso después, era la forma de vida que comenzaba a hacerse común. El nerviosismo y la falta de comunicación se le sumaban como ejemplos de los problemas de la vida urbana y se derivaban de una percepción en particular: “todo lo que había sido inmutable, se ponía en movimiento” (27); para las generaciones del XIX, ya no existía certeza de nada.

La evolución de la tecnología se volvía apabullante, llevando a la vida cotidiana los resultados de la investigación científica y contribuyendo a la aceleración que se vivía. Mosse narra cómo, en 1890 en la ciudad de Berlín, se decidió autorizar el uso de la bicicleta en las calles, a pesar de que aún se le consideraba sumamente peligrosa por la velocidad que un conductor podía alcanzar en ella. Para 1900, sólo 10 años después, ésta se había convertido en la forma de transporte favorita de los trabajadores alemanes y en uno de los ejemplos de cómo un avance tecnológico se popularizaba a un ritmo sin precedente.

El teléfono, la radio, la lámpara incandescente, el cine, todos emergieron en el siglo XIX, exigiendo que las personas los observaran y usaran, al tiempo que les hacían tomar conciencia del cambio que el mundo experimentaba.

Ante la cantidad de información a la que la población tenía acceso gracias a los periódicos, los más pesimistas apuntaban que ya no era posible tener la mente tranquila. Desde 1790 Goethe se preguntaba cómo podría sobrevivir la poesía, y aún la imaginación, si la gente entraba al teatro enseguida de leer las noticias. Los escritores se quejaban de que, en un régimen liderado por los periódicos, no era posible fijar la atención en una novela larga o un poema.

A pesar de las posiciones fatalistas, Mosse afirma que “la ciudad se convirtió en el símbolo global y metáfora de la modernidad” (27). El crecimiento de las principales capitales superaba el 300% en comparación al del siglo XVIII; el caso extremo fue el de Berlín, con 872% en las 3 últimas décadas del XIX (27). Una parte de la población rechazaba la ciudad como una zona donde reinaban el vicio y la suciedad, mientras la otra la alababa como ejemplo de las capacidades humanas. A pesar de la supuesta aversión que generaban las urbes, no se registraba una migración desde éstas hacia el campo.

Pero la prisa y el nerviosismo que se desarrollaba con ese ritmo de vida eran vistos como signo de debilidad en las personas. Desde los periódicos y en los círculos educativos se puso gran énfasis en que un carácter controlado era signo de fortaleza y éste debía manifestarse en cualquier situación, pública o en el hogar.

En esta etapa de la historia se generó toda una normatividad sobre las buenas maneras que incluía la sexualidad y la vida privada. La pasión sexual fue calificada de peligrosa y se enseñaba que la desnudez era objeto de vergüenza; surgió una nueva

actitud hacia el cuerpo, considerado como privado y cuyas funciones físicas debían atenderse fuera de la vista de los demás. La nueva política de relaciones sociales preciaba lo decente, la higiene (se veía mal, por ejemplo, que una persona se presentara en público con las manos sucias o la ropa cubierta por el polvo acumulado en el trabajo) y la privacidad.

Las nuevas normas morales incluían lo que se dio en llamar el “Evangelio del Trabajo”. El ciudadano ejemplar cumplía largas jornadas laborales, cuidaba su dinero y evitaba los vicios, el tiempo libre, el ocio. Esta nueva codificación de la decencia no se generó desde las iglesias, como había sucedido en épocas anteriores, sino desde los consultorios médicos. Fueron estos profesionales quienes determinaron lo que era moral o no basado en lo que se consideraba saludable para el cuerpo. El trabajo, por ejemplo, era fuente de salud. El ejercicio sexual intenso, aún dentro del matrimonio, llevaba a la fatiga e incluso a la muerte; la masturbación generaba padecimientos mentales y las prácticas homosexuales fueron declaradas enfermedades.

Según Mosse, el fenómeno de los médicos dictando el comportamiento público y privado de la sociedad se debió en gran medida a la admiración que causaban los adelantos científicos y los profesionales de la salud encarnaban esos avances en el rubro que alcanzaba más directamente a las personas comunes: sus propios cuerpos.

En la literatura y el teatro los personajes heroicos del romanticismo se delinearon con precisión: las heroínas eran mujeres castas y pasivas, débiles, de preferencia enfermas, y la tuberculosis, por ser un padecimiento largo que entrañaba sufrimiento, era el favorito de los escritores. De ahí surgieron caracteres como la dama de las camelias en la novela, o Mimí y Violeta en las óperas.

La diferencia entre el clasicismo del periodo pasado y el romanticismo del XIX, a grandes rasgos, estribaba en la artificialidad del primero y la naturalidad del segundo: los artistas románticos pretendían retratar su tiempo y sus condiciones de vida, más que tiempos pasados embellecidos por la narrativa. Para los nuevos escritores, prevalecían los sentimientos de los personajes por encima de la acción, por lo que un hombre común podía convertirse en un héroe siempre y cuando sus emociones fueran suficientemente fuertes y puras. Estos caracteres debían estar llenos de honor, amor y bravura. Contrariamente a los héroes clásicos, los románticos se dejaban llevar por los dictados de su interior, en lugar de hacerlo por fuerzas externas como el designio de los dioses o las normas sociales.

En el teatro, “las obras eran vehículos de las emociones violentas que se desplegaban en el escenario” (45). Mosse considera que muchas de estas puestas en escena tenían un nivel bajo en dramaturgia pero muy alto en actuación, dentro de la cual se ponía mucho énfasis en la voz y en la externalización, a través del cuerpo, de lo que el personaje sentía. Esta fue una etapa de recuperación de las obras de Shakespeare, llenas de pasión, que llegaron a desplazar a las representaciones de los textos de Corneille y Racine en Francia, cuyos caracteres eran más recatados. En Alemania se hicieron muchas traducciones de las obras shakespereanas y se montaban con gran frecuencia, aunque, dice Mosse, más por la exaltación de las emociones que por la perfección de su estructura.

La segunda mitad del siglo XIX fue también una época de revaloración de la Edad Media. Las historias de caballería medievales fueron fuente de inspiración para la creación del nuevo héroe, que además de poseer valores caballerescos, entendía que

nunca podría encajar en la sociedad de la revolución industrial y el capitalismo naciente. Surge así la figura del genio incomprendido, orillado al suicidio o abandonado a su suerte para morir de hambre y frío.

El ambiente general de la época incluía un entorno social cambiante, en el que se introducían las ideas de Hegel y Marx acerca de la división del trabajo. Por otro lado, el ideal de la vida familiar burguesa exigía que existiera la servidumbre para encargarse de las labores del hogar y de la educación de los niños. Este grupo no entraba en la clasificación de la clase trabajadora, empleada en las fábricas y que se distinguía porque muchas mujeres se habían sumado a la fuerza laboral. En cambio, la servidumbre era vista como parte del grupo familiar, aunque nunca alcanzara el estatus de que gozaban sus patrones; seguía incluida a la manera del “menaje de casa”.

La división del trabajo dio también material para muchos personajes y temas en las artes. El nacionalismo resultó un valor más entre los altos ideales que aquéllos debían poseer, ya que la industrialización ponía en riesgo la cultura de cada pueblo, expuesta al ritmo de trabajo, la prisa y el consumo que aquélla traía consigo. Este ambiente lleno de retos intelectuales, artísticos y sociales, posibilitó el surgimiento de artistas como Richard Wagner, uno de los primeros teatristas modernos y completos que nos heredó el siglo XIX.

1.1.1 Wagner y la Obra de Arte Total

Mientras los músicos enfatizan la importancia que Wagner daba a la construcción de la partitura, los teatristas ponen el dedo en el tremendo énfasis de lo visual en las óperas wagnerianas. Lo que el compositor pretendía lograr era un teatro total, que equilibrara todos los elementos y se dirigiera a los cinco sentidos a la vez para que el

espectador recibiera una experiencia conmovedora y relevante para el intelecto. En su concepto, la poesía (el texto dramático) tenía que ser digna de la música y viceversa, pero dejaba muy claro que ambas debían estar unidas a lo visual.

Wagner desarrolló paralelamente el arte musical y la escritura dramática. Provenía de una familia de actores y cantantes, estudió piano desde muy niño y comenzó a escribir sus primeros dramas cuando tenía unos doce años, inspirado por las obras de Esquilo, Sófocles y Shakespeare. Cuando escuchó por primera vez la música de Beethoven, decidió que sus próximas piezas para el escenario debían ser musicalizadas.

Los primeros años de su carrera estuvieron llenos de intentos fallidos por concretar dramas que combinaran todos los elementos que él necesitaba y que, además, tuvieran tramas históricas que resaltarán la grandeza de Alemania. Hacia mediados del siglo, después de haber sufrido exilio por sus ideas políticas y de estudiar insistentemente temas fantásticos, alcanzó el éxito con sus óperas sobre la saga de los Nibelungos, en la que retrató valores que consideraba universales más que exaltar los de su pueblo. Fue entonces cuando le fueron claras las limitaciones de la tecnología teatral de la época (Lavignac 190).

Los cambios más importantes de la maquinaria teatral en el siglo XIX se debieron en gran medida a sus conceptos y se dieron hacia 1876, con la construcción del Festspielhaus de Bayreuth, Alemania. Para lograr su ideal artístico Richard Wagner imaginó un teatro que rompiera con el edificio tradicional “a la italiana” o “teatro de medio cajón”, que consistía en un edificio rectangular en el que los límites del foro y el auditorio coincidían, pero dificultaban la vista de los espectadores, principalmente en los pisos altos, donde los asistentes de los palcos quedaban frente a frente. Wagner dio

instrucciones para la creación de un foro “en abanico”, un semicírculo en el que ambos lados del sector de palcos tuviera buena visibilidad.

En el aspecto escénico, el espíritu romántico de Wagner obligaba a que las escenas se montaran con un realismo visual capaz de impactar. Para lograrlo, eliminó el arco de proscenio, que en los teatros clásicos daba la apariencia del marco de una pintura sobre la que los actores se movían. Los decorados pintados fueron sustituidos por muebles o elementos de tramoya reales y, gracias al invento de la iluminación con gas se pudo dejar por primera vez la sala a oscuras y aluzar solamente el área donde se llevaba a cabo la obra, haciendo que la atención de los espectadores se concentrara en el escenario, evitando las distracciones además de las imprudentes intervenciones del público y posibilitando los efectos visuales.

Los resultados fueron asombrosos: en *Tristán e Isolda*, el compositor exigía que hubiera un bosque con árboles y una cascada. En la tetralogía sobre los Nibelungos, hizo que las doncellas flotaran sobre el Rin y que Brunilda, la reina de las Valquirias, estuviera rodeada por un anillo de fuego para la escena de la inmolación. Esta insistencia en lo visual reforzaba al teatro total, en el que “había que integrar la vista [espectáculo] con la poesía y la música; así todos los sentidos podían unirse en una experiencia emocional completa” (Mosse 61).

Al momento de diseñar el espectáculo y pedir a cantantes, músicos y actores que realizaran las escenas del modo que él las había imaginado, Wagner se insertó en la emergencia de una figura completamente desconocida hasta el XIX: la del director de escena, que puede considerarse como una adición a la tecnología teatral, como explicará más adelante Kevin Kelly al hablar de las tecnologías de la mente.

1.1.2 Siglo XX: (Nueva) Redefinición del lenguaje teatral

A partir del siglo XIX, las disciplinas artísticas se recrearon continuamente. Todos los cambios sociales y artísticos de la época, identificada por el tremendo crecimiento y la evidencia del desarrollo tecnológico e industrial, toparon con un límite que volvió a cambiar la percepción de las personas sobre el llamado progreso. Los conflictos que se presentaron en los albores del siglo XX y el advenimiento de la Gran Guerra, la primera llamada Mundial, cimbraron las conciencias y exigieron que las comunidades artística e intelectual se replantearan la utilidad de sus actividades y nuevas formas de llevarlas a cabo.

Aparecieron las primeras vanguardias con ánimos reformadores, artistas en el rubro de las artes escénicas que ya no podían limitarse a los espacios y métodos tradicionales que se les habían asignado hasta el momento. Sin embargo los académicos de esas primeras décadas ponían un cuidado especial en delimitar el arte teatral: José Deleito y Piñuela, por ejemplo, hablaba de teatro callejero, circo, vaudeville o algunas fiestas religiosas como “formas parateatrales” (Deleito y Piñuela¹²⁰), insistiendo en que tenían que ver con la teatralidad, pero no eran teatro. Esta tendencia continuó hasta entrados los 80. Ángel Rubio Moraga, por ejemplo, enlista formas parateatrales que tenían lugar en el Teatro Carmen de Tucson, Arizona, a principios del siglo XX y cita “banquetes con danzas y pantomimas” como parte de éstas (Rubio 52). Usa la misma forma en otros trabajos para describir fiestas y celebraciones religiosas durante el barroco.

Por su parte, muchos dramaturgos insistían en permanecer fieles a las reglas de unidad planteadas en la *Poética* de Aristóteles y aprovechaban la relación del teatro con

las nuevas tecnologías para embellecer el texto dramático (esto es, el guión). Una vez que emergieron los inventos relacionados con las imágenes fijas y en movimiento (la fotografía y el cine), los teatristas tomaron una distancia precavida para que éstos no cobraran un papel protagónico dentro de una puesta en escena.

Estas posturas coexistieron durante todo el siglo XX y como prueba de que las viejas tecnologías persisten, todavía en la actualidad podemos apreciar montajes “a la antigua”, obras que narran una historia que conocemos con anterioridad como texto escrito, que se representan en un espacio con el público frente a los actores y en la que éstos y los elementos escénicos son los que están en juego.

Sin embargo, las tecnologías de lo visual y más adelante las digitales encontraron su camino hacia el escenario y se encuentran ahora totalmente integradas a él. Es necesario por ello acercarnos a la historia de la tecnología para identificar cuál ha sido el proceso que siguió la humanidad para llegar a realizar los artefactos culturales con los que hoy en día se genera arte (en este caso específico, arte escénico) y las repercusiones que el uso de éstos ha tenido tanto en el concepto actual de arte como en la forma en que los trabajos artísticos se nos presentan.

Desde la segunda mitad del siglo estos cambios en la percepción de lo que era teatro o no y lo que los espectáculos visuales aportaban al rubro del arte. Se comenzó a hablar de “teatralidad” como una capacidad humana, más que un intento de representación y los estudios de antropólogos como Shechner determinaron que se trataba de una característica común a la mayoría de las culturas. La teatralidad comenzó a ser entendida como una característica del teatro, pero no sólo de éste, sino de manifestaciones humanas que tuvieran el objetivo de presentarse ante una audiencia.

Para este trabajo me basaré en la definición que Fernando de Toro aplica a los espectáculos escénicos, y dice que “[la teatralidad] es la posición particular que toma la gente de teatro frente a un objeto... [y] es propia de cada época y de cada práctica teatral. Por eso hablamos de casos concretos”, como sería la teatralidad de Robert Lepage o la de grupos específicos como La Fura dels Baus.

Según De Toro, la teatralidad es “cualquier representación estético-artística-lúdica realizada con el cuerpo (voz, gesto, movimiento o la combinación de todos ellos) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual-artístico” (De Toro 93). El autor habla de una naturaleza dual en la teatralidad: se utilizan elementos que, por un lado están ahí por lo que son, como por ejemplo una persona (actor) que se coloca en la situación de otra persona (personaje). Por un lado es un ser humano real que, por otro, toma el lugar de un ser humano ficcional, que no existe. Un conjunto de palos ensamblados son reales, pero aparecen en escena en lugar de una ventana falsa. Cada uno de los elementos puestos sobre el escenario tiene esta característica de doble existencia: real y ficcional.

La teatralidad es la forma como cada montaje, grupo o individuo, juega con esa dualidad: la época del realismo, en la que cada artista pretendía apegarse al uso “real” de cada objeto en escena (que llegaban a exigir grifos de los que saliera agua, por ejemplo) o intentaba presentar a sus personajes de la forma más apegada al día a día. O, en el caso de las teatralidades del siglo XXI, con un despliegue tecnológico que no pretende copiar la realidad sino resaltarla y “agrandarla”.

Mientras la teatralidad apela a los significantes y significados, es decir, a una semiótica de la puesta en escena y las decisiones que se toman al utilizarlos, la

performatividad se refiere al uso de elementos por la función práctica que pueden tener, que cobran significado mediante la acción. La performatividad apela al uso de los elementos y, para autores como George Yúdice (1999) implican la presencia del público, que se convierte también en un elemento performativo.

En términos de las teatralidades del siglo XXI y en particular de la de Lepage, se ha hablado mucho de la inutilidad o gratuidad de introducir elementos cinematográficos o circenses sólo por el hecho de que es posible. Según los críticos, la tecnología llena un espacio físico y temporal que viene bien al desarrollo de una pieza para el entretenimiento, pero carecen de contenido².

En este aspecto, teatralidad y performatividad han sido consideradas categorías opuestas, o correspondientes a géneros distintos. Por su alto uso de la tecnología y las imágenes digitales, los trabajos de Lepage han caído en la categoría de performativos, más que teatrales, sin embargo, Carvajal propone que cada espectáculo escénico se compone a la vez de elementos de una y otra (Carvajal 2009).

² El término performatividad ha sido ampliamente debatido dentro de los estudios de artes escénicas y fuera de ellos: más allá de su mera presencia física, hay académicos que consideran que los elementos performativos son usados para suplantar a otro que debería estar ahí en un sentido de significado. Son “apariencias” según el significado que le da Baudrillard. Judith Butler ha utilizado la palabra en este sentido dentro de los estudios de género, para hablar sobre las características físicas que se dan a hombres y mujeres desde la niñez con el fin de construir su identidad. Las niñas usan el color rosa, una apariencia de feminidad que la suplanta, pero es utilizada por los padres y la sociedad para imponer comportamientos “adecuados” a dicha feminidad.

En lingüística, los enunciados performativos son aquellos que, al tiempo de manifestarse con palabras, tienen la capacidad de inaugurar un nuevo estado de las cosas. Es el momento en que la palabra se convierte en acción. El ejemplo más común es: “los declaro marido y mujer”, donde una autoridad religiosa o civil cambia el estado de dos personas que ahora formarán un matrimonio.

1.2 Tecnología: qué es, de dónde viene y a dónde va

En primer lugar, a qué nos referimos al hablar de tecnología. El economista e historiador Joel Mokyr la define como la habilidad de controlar y manipular la naturaleza con fines productivos, para generar un beneficio. Mokyr considera que es conocimiento que se incrementa por la creatividad humana y lo distingue de la ciencia y el arte (que también son conocimiento) porque, dice, la tecnología es más “down to earth, practical, task oriented” (Mokyr vii). La creatividad tecnológica, dice, difiere de otras porque se enfoca a mejorar un producto o producir más invirtiendo menos recursos, mientras la científica o artística tienen objetivos menos materiales.

A través de su libro *The lever of riches*, este autor nos deja ver que entiende la tecnología como la creación de herramientas físicas aplicadas al trabajo, que se renuevan o emergen en un periodo determinado gracias a la creatividad de las personas.

La creatividad debe ser propiciada por un entorno social adecuado y la creatividad tecnológica en particular depende de que exista un grupo de personas capaces y dispuestas a transformar su entorno natural a cambio de un beneficio, propio o de la comunidad. Este regimiento de innovadores necesita que las instituciones sociales y económicas apoyen su labor con un incentivo, que no siempre ha de ser económico (aunque éste ayude), y requiere tolerancia y diversidad en su ambiente, principalmente porque “Every type of creativity is an act of rebellion” (vii). Toda actitud innovadora reta a la tradición y cuando la innovación prevalece, la tradición es derrotada. Es por eso que Mokyr caracteriza a los innovadores como personajes sin miedo al cambio, que solamente serán exitosos en una sociedad que tampoco tema a la transformación.

Innovadores e inventores no son lo mismo. La innovación no requiere invención, pues se pueden crear resultados radicalmente diferentes dando un uso distinto a una herramienta ya existente. Las pequeñas modificaciones a una herramienta, una forma diferente de manejarla o un cambio apenas perceptible son categorizados como microinnovaciones, mientras los inventos, creación de herramientas totalmente nuevas, son macroinnovaciones.

La innovación es un proceso social, realizado paralelamente por un individuo o grupo de ellos que satisfacen una necesidad común o generan usos nuevos para las herramientas, con el consenso, y en menos casos, el apoyo del grupo social al que pertenecen. Por otro lado, la invención es un trabajo individual, que depende más de factores personales y está totalmente basada en la generación de ideas originales.

El historiador especifica que, en cualquier sociedad, la renuencia a lo nuevo es el ambiente menos favorable para la innovación y la creatividad (tecnológica, científica y artística). Un grupo tradicionalista verá en el progreso tecnológico solamente los costos sociales que este invariablemente trae aparejados: “the obsolescence of skills, the forced migration of workers, the changing organization of production, and in some cases technological unemployment” (152).

Al considerar estos resultados como amenazas al orden y peligros para el *statu quo*, los afectados detendrán el curso de la innovación, exigiendo incluso que el innovador sea castigado. En un clima así, la necesidad de generar cambio tiene que ser refrenada.

Siguiendo este razonamiento, podemos observar que el teatro como trabajo de conjunto es un campo fértil para la innovación y a partir de ésta ha realizado los saltos

necesarios para llegar a la teatralidad de la que disfrutamos hoy en día. Pero también que durante la evolución de esta práctica han existido momentos de apego a la tradición durante los cuales la comunidad en general actuó como una sociedad conservadora empeñada en frenar el cambio, con poca tolerancia hacia los innovadores³. La combinación de ambos procesos, con los tiempos que han requerido, ha dado como resultado la teatralidad de principios del siglo XXI.

Por su parte, Kevin Kelly (investigador de la tecnología y uno de los editores de la revista *Wired*) extiende el concepto de tecnología más allá de las herramientas o máquinas de las que habla Mokyr. De hecho, lo lleva fuera del territorio humano hasta la naturaleza. Kelly parte de una definición muy similar a la de Mokyr: tecnología es la habilidad para manipular el medio ambiente con el fin de extraer un beneficio (Kelly 8); pero para Kelly, esta posibilidad no es exclusiva de los humanos: muchos animales (simios, chimpancés, hormigas, abejas, castores) utilizan herramientas para beneficiarse de la naturaleza obteniendo de ella su alimento o construyendo sus viviendas con los elementos que extraen de ésta y, en el proceso, la transforman.

Según Kelly, este tipo de tecnología es una extensión del propio cuerpo de todos los animales. Sin embargo, él señala que hay otro tipo que no prolonga las capacidades físicas, sino de la mente, y es particular del ser humano. Estas tecnologías pueden existir en “disembodied form” (10), tecnologías sin cuerpo, y coloca entre ellas al software para

³ Antonin Artaud, actor, director, escenógrafo, es celebrado como uno de los reformadores del teatro, pero vivió la mitad de su vida recluido en un hospital psiquiátrico. Vsevolod Meyerhold fue acusado por Stalin de actividades antirrevolucionarias, y fusilado. Otros teatristas, como Eugenio Barba en los 60 y Robert Lepage en los 80, fueron rechazados o expulsados de las escuelas de actuación por su “falta de talento”. La presencia de muchas mujeres dentro de la comunidad teatral fue minimizada o ignorada hasta el siglo XIX argumentando que el arte teatral era exclusivo de varones.

computadoras, por ejemplo, que no tiene una presencia física tangible (el programa no es el disco o la computadora en el que está contenido, sino la información independiente de la forma concreta), pero también a los trabajos artísticos y a otras invenciones humanas, como los cuerpos legales y los conceptos filosóficos. El argumento del autor es que esta forma de invención puede alterar el comportamiento y es algo útil creado por la mente, que incluye un impulso para seguir produciendo más tecnología y más herramientas conforme avanza. Este avance es lo que Kelly denomina “progreso profundo” (*deep progress*) una constante en la historia de la humanidad que puede observarse fácilmente en la cantidad y sofisticación de las herramientas que los seres humanos utilizan, pero también en la profundidad y complejidad de los conceptos que genera. Para este historiador, el progreso no es una cuestión de optimismo o pesimismo, sino una realidad que simplemente debe tomarse en cuenta (101).

La tecnología humana se separa de la producida por la naturaleza cuando entra en juego el sofisticado lenguaje que nos es propio, capaz de abstraer la realidad, realizar pronósticos y echar mano de las experiencias de otros para obtener información que nos concierna. El desarrollo del lenguaje permitió a nuestra especie la creación de tecnología nueva: “Without the cerebral structure of language, we couldn’t access our own mental activity. If our minds can’t tell stories, we can’t consciously create; we can only create by accident” (26-27), es decir, podríamos crear solamente como el resto de los animales.

El lenguaje es el caso que mejor ilustra la idea de Kelly sobre las tecnologías sin cuerpo: no sólo es una herramienta básica para la comunicación, sino que permite adquirir capacidades nuevas al usarlo (aprendizaje), las cuales impelen a la creación de otras tecnologías, que a su vez requerirán complementos, se transformarán en otras cosas,

tendrán usos diferentes a los que originalmente se pensaron para ellas y, de esa manera, generarán más tecnología, hasta el infinito, de forma acumulativa y progresiva, según el autor.

El desarrollo de éstas también es diferente al de la tecnología natural, pues en la tecnología creada por el ser humano ninguna “especie” se extingue por completo. La mayoría de las tecnologías inventadas por las personas son almacenadas o sirven como base para la creación de la siguiente, por lo que el desarrollo tecnológico ocurre automáticamente en muchos casos. Los pequeños cambios que ocurren en una herramienta, si son útiles, serán copiados en otras y su uso se extenderá lejos de donde la innovación fue introducida. En este punto Kelly compara este desarrollo con la evolución darwiniana, donde “tiny improvements are rewarded with more copies” (45).

El complejo conjunto de cambios y adiciones que compone el desarrollo tecnológico (que Kelly llama *Technium*, y engloba no solo los cambios en herramientas y máquinas sino en tecnologías “sin cuerpo”) se vuelve expansivo, ya que las innovaciones son compartidas a través del tiempo y el espacio. Kevin Kelly lo interpreta como una “cierta autonomía” de la tecnología que, como un ser vivo, posee una sinergia que la impulsa a permanecer. Tanto las innovaciones que se realizan como el proceso por el cual se hacen se convierten en piezas de información (en la definición del autor “a signal of bits that makes a difference”) que contiene en sí misma la capacidad de auto organizarse y permanecer en movimiento.

La máxima diferencia que encuentra este autor entre la evolución de las herramientas creadas por el ser humano (“evolution of the made”) y la natural (“evolution of the born”) es que, en esta última, los cambios se dan a través de largas series de pasos

pequeños, que pueden tardar cientos de años antes de generar una mutación visible o un uso radicalmente diferente; mientras que la tecnología humana es capaz de dar “saltos” enormes. La aparición de una herramienta nueva, es decir, un invento, genera la auto organización de innumerables piezas de información que tenderán a la expansión de la innovación y a su continua transformación gracias a su facilidad para ser copiadas, “tomadas prestado”.

Mokyr y Kelly coinciden en señalar que durante la segunda mitad del siglo XX hasta los años presentes se ha producido una cantidad enorme de innovaciones que no se había visto antes en la historia. La rapidez con que suceden los cambios está íntimamente relacionada con la velocidad a la que viaja la información, posibilitada a su vez por la generación de nuevas tecnologías.

La sinergia propia de la innovación crea el círculo virtuoso que dará como resultado tecnología nueva y más eficaz. Una de las causas por las que la tecnología puede considerarse mejor es que no pierde su base original, sino que las adiciones están orientadas a obtener resultados más rápidos y exactos sobre el mismo objetivo primario. Muchas partes de tecnologías, cuya eficacia ya ha sido probada, se incorporan a otras que devienen mejoras en usos “outside the host tech” (45).

1.2.1 Tecnología de la mente en el teatro

Siguiendo el razonamiento de Kelly quien considera las artes como tecnologías, para el teatro el siglo XX marcó una evolución acelerada. Antes de la explosión de innovaciones en la escena mundial, durante las dos primeras décadas del siglo,

Konstantin Stanislavski⁴ en Rusia se dedicó a codificar el arte de los actores y a convertirlo en una disciplina que podía estudiarse en una escuela, no solamente ser aprendido a través de la experiencia sin ninguna base formal, como había sucedido hasta el siglo XVIII, sino una técnica cuyas reglas facilitarían el trabajo profesional.

También en los 20 Antonin Artaud lanzó sus manifiestos a favor de un cambio radical en las artes escénicas⁵, particularmente en el teatro, introduciendo nuevas formas de discurso teatral heredadas de los surrealistas y dadaístas, además de proponer usos diferentes del escenario que echaban por tierra la cuarta pared y las unidades aristotélicas.

Estos dos creativos son probablemente los más notorios en las artes escénicas por la expansión de los cambios que introducen en ellas durante la época, pero se encuentran entre muchos otros que experimentaban tanto con las formas de actuación como con los montajes durante los años 10 y 20 del siglo pasado.

En el caso de Stanislavski, su método de actuación buscaba evitar los gestos grandilocuentes, las expresiones faciales y el volumen de voz exagerados, que en opinión del también director, restaban verosimilitud a las escenas. Stanislavski proponía un estilo contenido, que reflejara el interior del personaje. Para que esto fuera posible, el verdadero

⁴ Stanislavski escribió varios libros sobre técnica entre los que destacan: *Un actor se prepara* y *El trabajo del actor sobre sí mismo*, en los que elaboró lo que se conoce actualmente como “método de las acciones físicas”, abreviado por algunos maestros y actores como “el método”. Su técnica para actuar y la de enseñanza para actores se hicieron célebres en Estados Unidos a partir de los años 70, cuando algunas estrellas hollywoodenses se identificaron como sus seguidores: Al Pacino, Dustin Hoffman y Meryl Streep fueron los “actores del método” más identificados. Una vez que ganaron sendos premios Oscar, lograron que la técnica cobrara aún más prestigio.

⁵ En *El teatro y su Doble*, Artaud abogaba por el nacimiento del Teatro de la Crueldad, un arte distinto que causara en el espectador una profunda emoción que podría ser incómoda, no sistemáticamente, para no desgastar el valor de la incomodidad e incluso el sufrimiento del espectador, pero que debía despertar en el público reacciones viscerales. Artaud fue influenciado de manera definitiva por el teatro balinés, que conoció en la Exposición Universal de París en 1900. Quería llevar a su propio trabajo artístico la ritualidad y conexión con el espíritu que encontró en aquella técnica.

trabajo actoral debía suceder dentro del actor; su respuesta física sería una consecuencia de sus pensamientos y emociones (Stanislavski 2009).

Paralelamente, el cine como arte se topaba con un problema que el teatro no había experimentado jamás: las imágenes aumentadas en la pantalla hacían que las expresiones, de los actores, de por sí exageradas, resultaran grotescas, incluso ridículas. El esfuerzo que un actor debía realizar para llenar un teatro con su voz o la proyección de su emoción, era innecesario en la pantalla.

El director de cine ruso Vladimir Pudovkin (Pudovkin 2008) se encontró entre los primeros en entender que el método de Stanislavski convenía tremendamente a la nueva necesidad que planteaba el cine gracias a las posibilidades tecnológicas que éste ofrecía: encuadres que delimitaban la acción eliminando posibles distracciones del público; *close ups* que resaltaban la emoción reflejada en un rostro o su variante cerrada, que podía llevar al espectador a concentrarse en una lágrima o un puño cerrado que llenaba la pantalla. Durante los años 50 Pudovkin escribió artículos respecto a la forma en que el famoso método se adecuaba a estas nuevas facilidades tecnológicas, enfatizando que el trabajo de los actores debía ser interno, y comenzó a usar el término “actuación psicológica” para explicarlo.

Por otro lado, en 1923 el Moscow Art Theatre de Stanislavski viajó a Estados Unidos donde causó una profunda impresión con su nuevo estilo de actuación. Entre las personas que vieron aquellas históricas puestas en escena se encontraba el futuro director y actor Lee Strasberg, quien era entonces un adolescente en la etapa de encontrar su vocación.

Después de asistir a las funciones de esa compañía, decidió dedicarse a la actuación y, aunque no alcanzó gran notoriedad en ella, sí lo hizo como maestro de actores, a quienes inculcó su propia versión del método de Stanislavski. Entre sus primeros alumnos estuvo el director de cine Elia Kazan, que pedía a sus histriones (James Dean y Elizabeth Taylor, por ejemplo) que leyeran los libros de Strasberg y Stanislavski y practicasen los ejercicios contenidos en ellos.

El método se convirtió en el sello de esta generación. Conforme sus integrantes ganaron notoriedad, fue institucionalizado como la forma de actuación propia del cine y la figura de Stanislavski trascendió. Tal vez si hubiese existido el cine en el siglo XVIII, cuando Wolfgang Goethe daba pautas de actuación contenida a sus histriones, hablaríamos de él como reformador de la escena en vez del ruso.

Sin embargo, no todo fue aceptación del método. En Rusia un discípulo de Stanislavski en el conservatorio de teatro, Vsevolod Meyerhold, se entrenaba con su compañero en el arte de la actuación psicológica cuando, mientras ensayaba el monólogo de la obra *El loco* de A. N. Apukhtin, tuvo un acceso de pánico provocado por la exigencia de Stanislavski de que tratara de hacer suyas las emociones del personaje.

A partir de ese momento comenzó a pensar que el método psicológico era poco sano para los actores y pensó en desarrollar pautas alternativas de educación y ensayo. Motivos políticos y económicos lo hicieron dejar la compañía de Stanislavski para formar su propio grupo, en el cual desarrolló la metodología de la biomecánica, basada en el movimiento natural del cuerpo y la educación de la voz.

Profundamente influido por el teatro japonés en general y el Noh, en particular, donde la emoción no tiene nada que ver con la actuación, Meyerhold estableció el

primer “laboratorio” de creación dramática auspiciado precisamente por su competidor, Stanislavski. Sin embargo el advenimiento de la primera revolución rusa (contra el zar y a favor del pueblo trabajador, que ganó el primero) y la posición anti institucional de Meyerhold respecto a un teatro para la nobleza, lo hicieron perder su posición.

Con la victoria de los bolcheviques en la Revolución de Octubre de 1917 las cosas parecieron mejorar para el pedagogo, pero pronto se comprobó que no era así, pues ante su insistencia para montar el trabajo de clásicos europeos y de presentar obras vanguardistas de autores rusos como Mayakovsky, Josef Stalin lo obligó a apegarse a la temática revolucionaria y apartarse de sus tendencias “burguesas”. Tampoco ayudó que Meyerhold había mantenido relación con León Trotsky, a quien Stalin consideraba un traidor. En algún momento Meyerhold dedicó uno de sus montajes a Trotsky, lo que le costó encarcelamiento y posteriormente, la muerte.

Su concepto de lo que era el teatro incluía también la espectacularidad, como lo ha señalado Robert Leach (Leach 25): “The public demands spectacle –he asserted, referring to football matches and sport arenas on one hand and to the Catholic Church’s processions and rituals on the other”, pero lo hacía desde una perspectiva basada en la energía del cuerpo y no en la emoción. Sus críticos decían que los suyos eran trabajos incomprensibles que sólo podían gustarle a unos cuantos intelectuales, lo cual los convertía en contrarrevolucionarios.

El trabajo de Meyerhold así como su negativa a renunciar a sus principios artísticos, lo convirtieron en un ícono para artistas de vanguardia, muchos de ellos con tendencia izquierdista, y otros con la visión de que el teatro debía expandir sus fronteras

en lugar de estrecharlas a una sola línea de pensamiento. Entre esos innovadores estuvieron Eugenio Barba y su Odin Teatret, así como Sergei Eisenstein en el cine.

Artaud tampoco tuvo una influencia masiva y comercial tan notable como Stanislavski muy probablemente porque, como lo señala Susan Sontag, “Tanto en su obra como en su vida, Artaud fracasó” (Sontag 1973). La autora continúa: “Lo que [Artaud] legó no fue obras de arte acabadas sino una presencia singular, una poética, una estética del pensamiento, una teología de la cultura, y una fenomenología del sufrimiento.” Su obra consiste en poemas, cartas, fragmentos de ensayos y dos obras de teatro que no se representaron mientras él vivía. Sin embargo, la práctica general de Artaud como actor y productor, a la par de su vida atribulada por la esquizofrenia, dejaron una huella honda en dramaturgos como Eugene Ionesco y Samuel Beckett en el teatro del absurdo y Albert Camus en su línea existencial (es decir, el retrato de personajes conscientes en situaciones cotidianas cuya falta de sentido resulta absurda).

Entre las aportaciones más sobresalientes de Artaud a la tecnología teatral está haber prescindido por primera vez de la cuarta pared y de la noción del escenario como un espacio cerrado para que los actores desarrollaran la acción. Su propuesta era llevar a escena un teatro total, en el sentido wagneriano, pero que no se ciñera a “la tiranía del texto”, como lo dice en su manifiestos, sino que jugara con el lenguaje, incluso con sonidos sin significado producidos por los actores.

La escenografía debía romper con lo que el espectador esperaba: encontrarse con los actores de frente. La escena debía “abrazarlo”, envolverlo y no darle oportunidad de escapar a las emociones; la imposibilidad de ignorar los estímulos que llegaban de todos lados entraba dentro del concepto de “teatro de la crueldad” que Artaud desarrolló.

En los montajes debían usarse instrumentos musicales, pero como si fueran objetos distintos, dejando que produjeran sonidos que tampoco estuvieran esclavizados por una partitura. El resultado estaría orientado a estremecer al espectador, tanto por la crudeza de las imágenes que los actores representarían como por los estímulos que atacarían sus sentidos, aún cuando no tuvieran la estética realista que buscaba Wagner.

Su desdén al “realismo”, dice Sontag, está explicado en los manifiestos de *El teatro y su doble*, así como su entusiasmo por el arte de los locos y los no profesionales, por lo que viene de Oriente (particularmente el teatro balinés, que conoció en la Exposición Mundial de París) y por todo lo que es extremo, fantástico o gótico. Estas preferencias las toma del surrealismo para acabar repeliendo el repertorio dramático de su tiempo, dedicado a explorar la psicología de personajes individuales, arraigado en las obras de Shakespeare y en la tradición clásica.

Pero muy particularmente, la forma en que Artaud vivió, íntimamente relacionado con su forma de hacer teatro, dejó una huella que siguieron los artistas de la segunda posguerra del siglo XX. Los románticos habían desarrollado el concepto de arte como forma de vida, pero Artaud lo experimentó en carne propia. Su enfermedad mental y los años que pasó en el hospital psiquiátrico marcaron fuertemente esa vida artística y muchos otros decidieron que no era posible, teniendo una vida psicológica sana, entregarse al teatro en ese estilo desaforado. Otros, sin embargo, rescataron las ideas básicas y revolucionarias de sus manifiestos, como la necesidad de buscar en otras tradiciones teatrales (en Oriente, básicamente) los elementos que hacían falta para revitalizar un arte con 400 años de existencia.

1.2.2 Evolución de las tecnologías de la mente. Cómo se llega a este punto

Kevin Kelly y Tim Wu señalan que los inventos e innovaciones que hemos considerado hitos del desarrollo tecnológico a lo largo de la historia no son resultado del trabajo de un genio aislado. Wu ha documentado los casos de tecnologías de la comunicación, como el teléfono, que fueron “inventados” más de una vez, por personas diferentes, separadas por el espacio e incluso por el tiempo. El teléfono, por ejemplo, fue considerado fruto de la genialidad de Alexander Graham Bell, aunque hubo inventores que patentaron herramientas similares antes que él, casi al mismo tiempo y también después. Wu reflexiona que los grandes inventos se dan solamente cuando todos los elementos necesarios han sido ya reunidos en una sociedad y el resultado final está disponible para que algunas personas, al mismo tiempo, obtengan la misma innovación. “Indeed, the history of science is full of examples of what the writer Malcolm Gladwell terms ‘simultaneous discovery’”, añade Wu (19)⁶.

Regresando al caso del arte como tecnología de la mente, Kelly abunda en la similitud que éste tiene con las herramientas físicas y su transformación. Para el autor, el caso de los libros sobre Harry Potter es emblemático porque alrededor de los mismos años en que J.K. Rowling escribía la saga del niño mago, en distintas partes del mundo se estaban haciendo narraciones sobre el mismo tema con gran similitud en los detalles. Para que esta historia fuera posible en la literatura mundial hacían falta elementos sociales,

⁶ Por supuesto que han existido personajes excepcionales con la capacidad de adelantarse a su tiempo al realizar una observación o reunir piezas de información para extraer conocimiento nuevo. Sin embargo, si la sociedad en general no está capacitada para comprenderlos o ponerlos en práctica, sus hallazgos permanecen inútiles hasta que las condiciones idóneas se presentan.

económicos, políticos y artísticos, como por ejemplo, el simple hecho de que los niños y adolescentes fueran considerados personas independientes de sus padres (un concepto tan reciente en la historia de la humanidad que muchos autores lo sitúan a finales del siglo XIX) y que en la sociedad la magia dejara de tener la connotación de perversidad de que la dotó la iglesia católica. Sin ello, la idea de una escuela de magia para adolescentes sería simplemente incomprensible.

De la misma manera, en el teatro se fueron acumulando conceptos y prácticas que resultaron en una rápida evolución del género en el siglo XX. El mismo Meyerhold pensaba que trabajaba a contracorriente al tratar de delimitar una técnica basada más en la organicidad que en el sicologismo, pero casi paralelamente a él, en Alemania, Austria e Inglaterra Adolphe Appia, Georg Fuchs y Edward Craig meditaban en las mismas posibilidades sin haberse leído o consultado mutuamente⁷.

Al mismo tiempo, la valoración de las teatralidades orientales (como la balinesa para Artaud y la japonesa para Meyerhold); el concepto wagneriano del teatro total⁸; la incorporación paulatina de elementos indígenas en las puestas en escena del teatro “serio” o la voluntad de actores, bailarines y artistas de circo de actuar en las plazas públicas para trascender el espacio escénico, son algunos ejemplos de las transformaciones que

⁷ Craig por ejemplo, desarrolló su teoría de la *Supermarioneta*, en la que hablaba de que el actor debía ser una especie de cascarón vacío para poder llenarse con la energía y característica de los personajes y ser tan maleable como un títere. Su acento en el cuerpo sin mente insultó a los histriones, que consideraron su teoría como una ofensa.

⁸ El profundo nacionalismo que Wagner imprimió en sus obras las convirtió en favoritas del nazismo como vehículo para transmitir emociones intensas en los alemanes. Aun actualmente el concepto de Teatro Total evoca las posturas nacional-socialistas, lo que provoca rechazo en muchos investigadores. En este trabajo no se tocará el contenido ideológico ni político del tema, nos enfocaremos en la intención de Wagner de hilar las diferentes disciplinas artísticas para obtener un trabajo de alto valor estético.

tuvieron que darse para que la teatralidad del siglo XXI contenga todos los fascinantes elementos que encontramos en ella.

En el caso particular del circo, las condiciones sociales e ideológicas prevalentes durante los años 70 conformaron el ambiente necesario para el surgimiento del *cirque nouveau*, como veremos más adelante al desarrollar la historia del Cirque du Soleil.

“Technologies are like organisms that require a sequence of developments to reach a particular stage”, dice Kelly (155); estos “organismos” responden a normas que en la naturaleza están determinadas por la física y la química y la complejidad de sus reglas. En la cultura y las artes, esta complejidad es la del orden social y del pensamiento. Como tecnologías de la mente, las artes reflejan la forma en que el ser humano ha cambiado su forma de pensar y percibir el mundo. Las tecnologías, tanto físicas como mentales, buscan y toman todo tipo de recursos para su propia expansión, en términos que la asemejan a un ser vivo. “Combina” los elementos de tecnologías vecinas que le son útiles y “devuelve” un resultado completamente diferente.

El comportamiento del teatro como tecnología parece, en este sentido, totalmente apegado a las normas tecnológicas: genera su propia perpetuación y lo ha hecho de diferentes maneras a lo largo de la historia. Después de su apogeo en la época clásica, con el devenir del cristianismo y las Cruzadas, el teatro estuvo al borde de la desaparición en la forma tradicional. Si las tecnologías se nutren de las innovaciones en otras áreas, la disminución del comercio y de los viajes durante la Edad Media (Mokyr 10), el peligro que significaba transitar por los caminos, (antes custodiados por los soldados del Imperio Romano, después, ocupados por asaltantes) y la condena de la emergente Iglesia aplicada

a muchas áreas del conocimiento, determinaron que este momento particular de la historia fuera uno de los más pobres en la propagación y crecimiento del arte escénico.

Los años correspondientes al descubrimiento de nuevas rutas de navegación y a la nueva relación con otros continentes por parte de los europeos coinciden con una revitalización del fenómeno teatral que dio entonces algunas de sus manifestaciones más vigorosas: el Siglo de Oro español y el Teatro Victoriano inglés y, dentro de estas transformaciones, la propuesta del *Arte Nuevo* de Lope de Vega, abogando por popularizar la expresión teatral.

El desarrollo de la televisión y el cine en el siglo XX permitió a estos medios conquistar una amplia fracción del espacio que el teatro ocupaba como entretenimiento popular. Pero en parte gracias a la cualidad de tecnología creada por el humano, que no desaparece por completo (no se “extingue” como las especies animales o vegetales, señala Kelly) y en parte por las características de la nueva cultura de la convergencia, el teatro no se “extinguió”, sino se transformó. Henry Jenkins observa que en la cultura contemporánea las tecnologías que demuestran su utilidad, permanecen, y los medios a través de las cuales esa tecnología cumple con una necesidad, se transforman: “Each old medium was forced to coexist with the emerging media. Old media are not being displaced. Rather, their functions and status are shifted by the introduction of new technologies” (Jenkins 17).

El teatro, la televisión y el cine cumplen la función de narrar historias a un público determinado, que se hace más extenso en tanto el medio se va perfeccionando. Sin embargo, el hecho de que el teatro llegue simultáneamente a un número reducido de personas -por su característica de ser representado en vivo- lo ha limitado en tiempo y

espacio, pero no lo ha hecho desaparecer sino, como indica también Jenkins, cambiar de estatus: “...And its social status may rise or fall (as occurs when theater moves from a popular form to an elite one)” (14).

A riesgo de forzar el concepto, en mi opinión el cine y la televisión son nuevos medios del teatro, entendido éste como tecnología de la narración de historias (equiparable a la literatura). Evolutivamente, contar historias ha sido una necesidad humana que, siguiendo a Kelly, se desarrolló paralelamente al lenguaje hablado. La expresión corporal, el gesto facial y algunos ruidos producidos guturalmente pudieron ser la primera herramienta de narración que utilizaron los homínidos.

Una vez que surgió el lenguaje, la función narrativa evolucionó de forma exponencial pasando de la narración oral a la escrita y regresando, en un circuito creativo, a la narración pública en un espacio que se asignó en comunidad para este fin. A pesar de que esas narraciones, en principio, no fueron pensadas para ser consignadas en la lengua escrita y darles forma de libro, las mejores, más significativas o más populares fueron registradas en este formato con el fin de ser conservadas, darles la posibilidad de volver a ser narradas de idéntica manera y dejar que otras generaciones las conocieran también. Gracias a ese esfuerzo tenemos noticia hasta hoy de las obras de teatros tan antiguos como el griego, el romano y algunas muestras de lo que se realizaba en otras culturas.

La forma escrita y, con el advenimiento de la tecnología de la imprenta, la posibilidad de la reproducción mecánica de los textos, incluyendo los teatrales, permitió que se estableciera el uso (que con la repetición se convertiría en una tradición) de consignar la historia primero en lenguaje escrito para luego ser aprendida por los participantes y narrada en la forma exacta que el escritor la había imaginado. Aquí

podemos observar cómo diversas tecnologías (la imprenta y la propia tecnología teatral, en este caso) se combinan, dando como resultado la conservación y el perfeccionamiento.

En el fenómeno que observamos, ambos, conservación y perfeccionamiento, ocurrieron en las dos tecnologías participantes ya que por parte del teatro los textos adquirieron la posibilidad de ser conservados y narrados desde el escenario tantas veces como fuera posible, sin importar su origen geográfico, mientras el texto escrito (impreso o a mano) se apropia del género de la narración en vivo para conseguir más material para llevar a su formato.

A partir de que surgió un lugar con características propias para la narración en vivo y este fenómeno recibió el nombre de teatro, éste se “reinventó” varias veces. La primera cuando, luego de casi desaparecer debido a las prohibiciones y las dificultades de movimiento y costos de las empresas teatrales que Mokyr ha descrito, el género resurge en el siglo XV. Desde entonces hasta el XIX la tecnología teatral perfeccionó la forma de narrar, agregando otro tipo de herramientas a las derivadas de las capacidades del cuerpo humano.

Se añadieron decorados e iluminación, que evolucionaron apropiándose de otros inventos relacionados al resultado que se buscaba. Se consiguió crear efectos especiales para subrayar la intención del texto escrito y más adelante, desde los comienzos del siglo XX hasta el teatro del XXI las formas narrativas se han transformado, dejando atrás la necesidad imperativa de un texto escrito, dando mayor importancia a lo visual y sonoro.

Después, con el cine y luego con la televisión el teatro, como tecnología para narrar, adquirió otros medios para presentarse ante una audiencia. Sus herramientas

básicas siguieron siendo las mismas (un tema o una historia, sin importar qué tan explícito fuera; contar con personas que encarnaran los personajes, que aparecieran en escena o en pantalla realizando algún tipo de actividad; efectos de luz, indispensables en los nuevos medios para lograr montajes).

El teatro, como tecnología de base, ganó territorio en el tiempo y el espacio para contar las tramas. Se prescindió de las personas que narran en vivo, pero se les presentó en una pantalla. El lugar de narración se multiplicó con la posibilidad de contar la misma historia en diferentes puntos al mismo tiempo, debido al medio de la película impresa: cientos de personas acudían a lugares diferentes y en horarios distintos para presenciar el mismo filme, es decir, para asistir a la narración de la misma historia.

Cuando la tecnología de la televisión permitió que la mayoría de las familias tuviera un aparato en casa, esa audiencia no tenía ni siquiera la necesidad de salir para ponerse en contacto con los narradores. Estos medios multiplicaron la eficacia de la tecnología teatral y, de forma paralela, agilizaron la capacidad humana para recibir la información de esa narración e imaginar otro tipo de argumentos. El ritmo de producción se aceleró y este efecto resultó cíclico, ya que la audiencia exige nuevas historias con mayor regularidad⁹.

Continuando con la historia del desarrollo tecnológico, Joel Mokyr piensa que la aceleración del desarrollo que se vive en el siglo XXI llegará, en un momento cercano, a un periodo de estabilidad en el que permanecerá por algún tiempo, hasta que un nuevo conjunto de microinnovaciones posibilite otro salto evolutivo considerable.

⁹ No es el momento de cuestionar aquí si los escritores han desarrollado la capacidad para satisfacer esa demanda con material original, de alta calidad y con formatos innovadores, aunque se intuye la respuesta.

Por su parte, Kelly piensa que esto no puede suceder así, ya que la energía del *Technium* es la misma de un ser vivo que “quiere” perpetuarse, lucha por desarrollarse y no morir, sino mejorar. Mi punto de vista coincide con la imagen de Kelly de un desarrollo constante y exponencial, que sin embargo puede entrar en procesos de ralentamiento aparente cuando las tecnologías se saturan. El mismo autor explica que este momento de la historia podría ser el de un pico en el desarrollo tecnológico que está comenzando a disminuir en efectividad pues, si antes la falla de la comunicación estaba en su lentitud, ahora está en su volumen masivo; como humanos no hemos conseguido aún la capacidad para manejar una cantidad tal. A pesar de ser menos efectivo, el desarrollo continúa, no se ha detenido como sugiere Mokyr.

Sin embargo, considerar las tecnologías (de la mente y materiales) como seres vivos con una voluntad externa que guía la innovación, es algo en lo que no coincide. El mismo Kelly habla de la creatividad aplicada a los inventos, tanto materiales como artísticos: “The specifics of any invention are not inevitable” (135), dice. Más allá de la sinergia que el mismo desarrollo genera, los detalles que hacen que una invención sirva de tal o cual manera o tenga la forma que le conocemos, hablan de la acción del ser humano sobre ese proceso. En un momento social cuando es indispensable la comunicación a larga distancia para mejorar relaciones comerciales o emprender nuevos planes de defensa, el telégrafo, el teléfono y la telefonía celular son pasos lógicos de una misma solución.

El problema es conectar personas, no conectar tecnologías. La necesidad humana (comunicación, transporte, alimentación, cualquiera de ellas) es la generadora de innovación e invenciones tecnológicas. En cuanto a la comunicación y la necesidad de

contar historias, el objetivo inicial es darlas a conocer a otra gente, hacer que una idea circule, informar a otros de nuestras intenciones o proyectos; recibir sus respuestas con tanta oportunidad como la tecnología lo permita. Desarrollar una tecnología que posibilite engrandecer el gesto corporal hasta la escala monumental, como lo hace el grupo catalán La Fura dels Baus, no pretende solucionar un problema matemático o electrónico, sino transmitir el mensaje de la fragilidad de la escala humana a otras personas y lo hace con la efectividad que le permite la tecnología actual.

Kelly dice que las obras artísticas no pueden generarse antes de que el momento social y cultural sea el adecuado y cada especie de creación tiene una textura irremplazable, una personalidad propia. Cada tanto hay trabajos que nos hacen sentir su originalidad, vemos cómo escapan del orden, de los temas inevitables y las repeticiones en la técnica. En la actualidad, cuando el ambiente cultural está listo para integrar la técnica digital y los recursos espectaculares de imagen en movimiento (cine o video) existen propuestas tan diferentes entre sí como “Totem”, del Cirque du Soleil (donde los elementos tecnológicos están enfocados a enmarcar el impecable desenvolvimiento de los actos circenses: el cuerpo humano se extiende al máximo, alcanza la mayor altura con el solo impulso de sus piernas y se coordina con otros en movimientos sumamente complejos enmarcados por la recreación de un ambiente selvático dentro de la carpa) y espectáculos como la instalación digital *Aurora Borealis* (donde no existe la presencia del ser humano, todo lo que se observa es la coordinación de diferentes tipos de tecnología representando un fenómeno natural). Tanto el montaje de circo como la instalación digital son del mismo director, Robert Lepage.

Como tecnología, el teatro ha perseguido su propio desarrollo y evolución durante siglos, ya sea retrayéndose hasta un estado de vida latente para no ser destruido por sus enemigos en la Edad Media, o con la convergencia de tecnologías novedosas para expresarse en escalas monumentales, en el siglo XXI. En esta última etapa se identifica con otra característica de la tecnología apuntada por Kelly: una vez que ha terminado su vida útil, la tecnología evoluciona hacia la “inutilidad” y se reviste de belleza. “Most evolved things are beautiful, and the most beautiful are the most highly evolved” (317), los espectáculos más evolucionados, más convergentes, más sofisticados, tienden actualmente a parecernos más hermosos.

Los seres humanos estamos dotados con la capacidad de admirar y apreciar las etapas evolutivas en los seres vivos y considerarlas hermosas: “According to psychologist Eric Fromm and famed biologist E.O. Wilson, humans are endowed with biophilia, an innate attraction to living things...”¹⁰. Como parte de nuestro propio desarrollo, hemos adquirido también la facultad de observar esto mismo en las creaciones de nuestra especie: “... we are likewise embedded with tecnophilia, an attraction for technology” (320).

En parte, esta apreciación de las nuevas herramientas y de sus capacidades puede ubicarse en el reconocimiento de lo que ha sido necesario acumular e inventar para llegar a ellas. De forma inconsciente, valoramos todos los pasos de esa evolución al otorgar a las tecnologías obsoletas una pátina de belleza. “Technology does not want to remain

¹⁰ Este concepto se volvió sumamente popular en el año 2011, luego del lanzamiento del disco de la cantante islandesa Björk, titulado, precisamente, “Biophilia”, en septiembre.

utilitarian. It wants to become art, to be beautiful and ‘useless’... As utilitarian technologies age, they tend to become recreational” (324).

Kelly llama nuestra atención hacia el uso de herramientas como las velas: anacrónicas e innecesarias con el advenimiento de la bombilla eléctrica, son utilizadas sin embargo para crear atmósferas románticas, incluso terroríficas, ambientes místicos y, en general, para ayudar a generar emociones.

El uso de estas tecnologías no es solamente empujado por la nostalgia de recordar tiempos mejores. En la actualidad existe una comunidad de adolescentes en Estados Unidos y Canadá que utilizan máquinas de escribir mecánicas para realizar sus trabajos escolares. Estos chicos han redescubierto ventajas de esa vieja herramienta, pero también la utilizan para dar un toque de distinción a sus entregas¹¹.

En la historia de la relación entre teatralidad y tecnología, uno de los antecedentes más claros e interesantes es la aparición del movimiento artístico Fluxus a finales de los años 50, consolidándose durante la década de los 60 y liderado por el artista lituano George Maciunas. Este conjunto no solamente consideraba las posibilidades tecnológicas como herramientas para crear belleza, sino para hacer que las obras viajaran y se consolidaran como parte de una cultura mundial.

1.3 Globalidad

Con fuertes raíces en el futurismo y dadaísmo, Fluxus surgió en un periodo en que los artistas intentaban transitar de la creación individual a la colectiva, muy enfocados en

¹¹ Entrevista en CBC Radio 1 (Abril 20, 2011).

la situación social de sus respectivos países, pero al mismo tiempo en un intento de trascender las fronteras nacionales. Los creativos empezaban a pensar que era necesario también traspasar los espacios tradicionales reservados para artistas, obra y público, por lo que las instalaciones callejeras, los happenings y performances se convierten en nuevas formas de expresión.

Al mismo tiempo, se experimenta con la ruptura de otro tipo de límite: el que define a las artes mismas. Se habla de formas híbridas en las que se mezclan el arte escénico (este mismo poblado con manifestaciones dancísticas, teatrales u operísticas); plástico y musical. Artistas como George Maciunas, pionero del movimiento Fluxus, insistían en la integración de las nuevas tecnologías, por lo que el uso del video se presenta como un sello de este movimiento.

Como lo describe Laura Rosseti:

“Uno de los objetivos principales era alcanzar la ‘poli expresividad’ hacia la cual aspiraban las más modernas investigaciones artísticas como las que habían planteado los dadaístas al realizar veladas con materiales artísticos heterogéneos en secuencias de acciones efímeras como la lectura dramatizada, la danza, el canto, la música o la pantomima, que los mismos artistas escenificaban, y proyecciones de pequeños cortometrajes. [Con ello] quisieron protestar en contra del sagrado concepto histórico del arte y crear lo que hoy en día se podría definir como una interface entre las artes escénicas, las artes visuales y sonoras” (Rosseti).

Del futurismo italiano, Fluxus tomó la preocupación por el dinamismo y el cambio de la vida y la urgencia por plasmar esas características en sus obras. Owen Smith (1999), académico y artista que se adhirió a la filosofía de Fluxus en su juventud, apunta que para los futuristas el surgimiento de nuevas formas de arte, que comenzaron a ser llamadas *performance art*, llenaba dos importantes objetivos: utilizarlas para confrontar los valores culturales y la sensibilidad de la burguesía y para reflejar la evolución de la vida moderna. Los futuristas no querían crear nuevas obras de arte, sino nuevas formas de arte, dice, y cita el manifiesto futurista de 1914 en el que Bruno Corradini y Emilio Settimelli declaran: “There is no reason why every activity must of necessity be confined to one or another of those ridiculous limitations that we call music, literature, painting, etc. . .” (Smith 15).

A diferencia de los futuristas, ni los dadaístas ni los surrealistas de la época estaban de acuerdo con tomar acciones de guerra ni apreciaban el nacionalismo político. Los dadaístas estaban en contra del racionalismo que identificaban con la burguesía, por eso Tristán Tzara llamó al Dada un “disparo en el cerebro”; creían que la importancia de la obra de arte no estaba en el objeto, sino en su capacidad de generar discusión y comentarios e intentaban que el arte que ellos generaban estuviese más relacionado con la vida. Según Smith, en estos dos conceptos está el “strong conceptual link between Futurism, Dada, Surrealism, and Fluxus” (17).

Por su parte, el surrealismo de los años 20 y 30 también estaba en contra de la división existente entre el terreno del arte y el de la vida, así como de la cultura burguesa y la supremacía del racionalismo, pero en ellos el interés por el inconsciente se transformó en una exploración de la mente a través del psicoanálisis freudiano, tratando

de encontrar las leyes de la super realidad o, el *Sur-realism*¹². Según Smith, el máximo legado de los surrealistas hacia los artistas de las décadas de los 60 y 70 fue verlo como una forma de vida, más que como un estilo de hacer arte o un género artístico. Se trataba de que la propia producción se convirtiera en una forma de vida. En la época posterior a la Segunda Guerra Mundial esta filosofía cobró máxima importancia para los artistas que vieron en las manifestaciones surrealistas la base para otra forma de arte: los *happenings*.

Continuando con las influencias directas de Fluxus, Smith habla de Marcel Duchamp, el artista plástico célebre por su concepto de “arte retinal” aplicado en forma peyorativa a las obras plásticas que explotaban solamente el impacto que causaban en la vista con los colores y las formas. Este concepto denunciaba la importancia excesiva que se daba al aspecto del objeto, y le restaba valor intelectual.

Otra idea básica en el pensamiento de Duchamp que influyó a las generaciones de 60 y 70 fue que el artista no se distingue de otros trabajadores que producen algo. Ni la pieza de arte ni quien la realiza tienen un valor distinto al que el mismo ser humano les adjudica. Las piezas de Duchamp que mejor encarnan esta forma de ver el arte son sus *readymades*, objetos comunes y corrientes que el artista encontraba en cualquier parte, los modificaba de alguna manera y les daba un formato de “galería”, con lo que demostraba que cualquier cosa podía ser una obra de arte si alguien la llamaba así, y que no todo lo que se exhibe es, por necesidad, artístico.

¹² Del francés “sur”, sobre la realidad.

A las influencias de las que se alimentaron los futuristas y dadaístas se suma la de Wagner y su teatro total, además de la obra de cineastas como Sergei Eisenstein, quien en 1923, cuando aún se dedicaba solamente al teatro, ensayó combinaciones de tecnologías.

En ese año, Eisenstein dirigió la comedia *También el más sabio se equivoca*, de Alexandr Ostrovskij, y en la puesta en escena utilizó música, actos de circo y proyectó un pseudo noticiario de cine. La realización de ese breve corto lo puso en contacto con las posibilidades de la nueva tecnología y, después de ese montaje, abandonó el teatro para dedicarse de lleno al cine, que llegó a considerar como la fusión de arte y ciencia.

Arquitecto de profesión, luego de servir en el Ejército Rojo puso sus habilidades arquitectónicas al servicio del teatro como escenógrafo y diseñador. Llegó a ser director del Proletkult, un teatro que presentaba obras de vanguardia, cuya posición era contraria al naturalismo de Stanislavski y partidaria del acercamiento de la biomecánica teatral de Meyerhold.

La opción del montaje cinematográfico fue una herramienta demasiado poderosa para que Eisenstein la dejara pasar. Vio en ella un instrumento para llevar a los espectadores a juegos intelectuales sofisticados y, siguiendo la teoría de Meyerhold (que a su vez se basaba en las investigaciones de Pavlov que llevarían al desarrollo de la psicología conductista), dirigir su emoción hacia las virtudes del pueblo trabajador, de la masa, antes que a la de un héroe particular, para lo que utilizó el corte y pegado de las imágenes de forma más conceptual que narrativa.

La célebre escena de las escaleras en la película *El acorazado Potemkin* (1925), donde los soldados del zar masacran a la población de Odessa, es tal vez el ejemplo más conocido del simbolismo que Eisenstein buscaba en la manipulación del tiempo narrativo

a través del montaje. Mientras la matanza sucede como fondo de la escena, una carriola de bebé se abalanza por las escaleras; intermitentemente, se suceden los rostros del pueblo y los soldados. La inevitable muerte del niño pretende reflejar la pureza de la masa que los soldados están avasallando. Este tipo de trabajo con el filme fue asimilado y reproducido prácticamente por todos los directores de cine posteriores, entre quienes se encuentra Alfred Hitchcock, tal vez quien mejor aprovechó la enseñanza de Eisenstein según los expertos.

Para mediados de los 60, los artistas de Fluxus retomaron la propuesta inicial de Eisenstein de combinar la proyección de imagen con teatro en vivo, auxiliados por el surgimiento de la cámara portátil de video que lanzó la marca Sony en 1964. A partir de la popularización de esta herramienta, fue cada vez más sencillo para los artistas de todas las ramas incluir imágenes en movimiento en sus obras, lo cual marcó la desaparición de la barrera entre la presentación en vivo y la proyección de imagen.

Si bien fue la música la expresión artística en la cual coincidieron los primeros exponentes de Fluxus “se quería encontrar en el arte una ‘totalidad’ inédita, necesaria para redefinir los comportamientos estéticos y las mutaciones de los lenguajes relacionados”. La imagen cobraba cada vez más importancia y los video artistas se convirtieron en parte fundamental del movimiento Fluxus, con Nam June Paik y Wolf Vostell como sus exponentes más representativos, considerados incluso “padres” del videoarte. Rosseti afirma que los nacientes videoartistas integraron al arte de la época la propensión a volverse espectacular (aunque no define esa espectacularidad) y propusieron por vez primera la integración de los medios de comunicación a la nueva estética.

Uno de los participantes en la consolidación de esta nueva forma de hacer arte, Ken Friedman, afirma que Fluxus partía de 12 ideas básicas, entre las que estaban la unidad de arte y vida; el uso de “intermedia”, o medios que se interconectan entre sí para crear una obra; la experimentación, el azar, la simplicidad, jugar con el arte. Y la idea fundamental: globalismo (Friedman 236).

Friedman hace énfasis en que la década en que Fluxus se consolidó como movimiento (la idea de un punto de inicio y un final va en contra de su esencia, explica) es en la que las ciencias de la complejidad transdisciplinaria encuentran su propio flujo. Durante los años 60 nacen los “intermedios” propiciados por el cambio de la tecnología eléctrica a la ingeniería electrónica; también es el momento de infancia de la computación, la psicología evolutiva y la neurociencia.

Con todas estas influencias por el lado de la tecnología y buscando un equilibrio entre ésta y un enfoque más humanístico, encontraron inspiración en el pensamiento zen y otras filosofías.

Imbuidos en el clima científico de la teoría del caos y las nuevas ciencias de la complejidad, querían generar un foro donde los artistas de todas las ideologías y tendencias pudieran reunirse a discutir, crear y elaborar nuevas formas de expresión.

La idea de que los creadores llegaran de distintas partes, trayendo y llevando ideas frescas, nuevas prácticas e influencias a los participantes de Fluxus, se convirtió en uno de los ejes del movimiento. Al principio llamaron a esta tendencia “arte transnacional”, pero conforme el concepto de globalismo se fue extendiendo y enriqueciendo, lo consideraron más apegado a sus necesidades. Friedman explica: “A democratic approach to culture and to life is a part of the Fluxus view of globalism”. Un intercambio de ideas y

de tecnología como el que ellos proponían no podía darse sino en sociedades igualitarias, donde cada individuo fuera valorado como el resto. La tendencia de los artistas que se adscriben a este “flujo” ha sido, desde entonces y hasta la fecha¹³, reunirse en distintos lugares del mundo, exponer sus obras en distintos países, invitar a personajes originarios de todas partes e integrar al propio trabajo elementos inspiradores detectados en esos encuentros.

Friedman reflexiona que, si bien es indispensable un clima diverso para la innovación, las artes, por su parte, juegan un papel muy importante en la creación de ese escenario:

“At their best, arts are cultural wetlands... for evolution and for the transmutation of life forms... There must be and there is a greater latitude for mistakes and transgressions in the world of arts than there is in the immediate and results-oriented world of business or social policy” (245).

Es por eso que, desde el punto de vista de Fluxus, un mundo artístico democrático debería tener mucho más “arte malo” que “arte correcto” o “bueno”, pues la intención es dejar que las obras y las corrientes maduren. Los artistas se nutren de los hallazgos que se generan al realizar errores y, en palabras del forjador del flujo, George Maciunas, “Art takes time”.

En esta época de avance tecnológico la idea de “intermedia” se refleja en la de globalismo, pues si la sociedad se enriquece con el intercambio de tradiciones y técnicas,

¹³ El movimiento Fluxus se considera vivo y muchos artistas que trabajan en la primera década del siglo XXI se adhieren a él.

el arte que tiene raíces en distintos medios de expresión genera formas híbridas, más atractivas y con mayor fuerza comunicativa. A la larga, se trata de romper líneas imaginarias trazadas por el ser humano: fronteras entre países y entre géneros en el caso de las artes¹⁴.

El término “intermedia” o intermedios, fue acuñado por Dick Higgins, artista y editor de libros, quien formó parte del movimiento Fluxus desde sus inicios. Higgins quiso darle nombre a la forma de crear basada en la interdisciplina, pero sobre todo para imaginar el arte generado por los nuevos medios emergentes en el mundo cibernético. El y su esposa, la también artista de Fluxus Alison Knowles, experimentaron con la creación de “textos aleatorios” generados a través de programas de computadora, como su nombre lo indica, con palabras al azar.

Entre las obras de “intermedia” que resaltan está el “proyecto Dieter Roth”, para el cual Higgins usó miles de tarjetas doradas, en las que imprimió la leyenda “dieter roth is magnificent” cuatro veces, con diferentes ortografías. Al lado imprimió el siguiente mensaje:

Friend:
 A group of us agreed that the artist/designer Dieter Roth was insufficiently appreciated. I said he deserved at least two pounds of gold compliments—and the enclosed cards are my way of manifesting this. Please keep one if you like, but send at least the other to Dieter, signed and return addressed, so he will know I'm not alone in my appreciation of his various inventions. If everyone sends him at least one card, he will have two pounds (English, not Metric).
 Onwards!
 Dick Higgins

¹⁴ Friedman (239) considera que el resultado de esta tendencia fue el videoarte, el único arte nuevo que ha surgido de las nuevas tecnologías, pues “The computer-generated images presented today as computer art or the fractal images of chaos studies are simplistic presentations of an idea. They are laboratory exercises or displays of technical virtuosity, designed to test and demonstrate the media and the technology”. Citando a Maciunas, dice que aún falta mucho tiempo, práctica y distanciamiento del medio para concentrarse en el contenido que se quiere transmitir a través de esta tecnología y por fin crear arte.

Las piezas fueron enviadas por correo a una lista de artistas, amigos en común, quienes a su vez las reenviaron a Roth. Las tarjetas rompieron totalmente con el concepto de la obra de arte que permanece en un solo lugar o que es accesible solo en una ciudad a la vez, recorriendo el mundo sincrónicamente y teniendo como punto de llegada la casa del artista en vez de la exhibición al público. Esta obra de arte itinerante utilizó tecnologías de comunicación básicas y estuvo presente en todo el mundo en momentos diferentes y simultáneos, como lo hacen ahora muchas piezas difundidas por internet.

La visión de globalismo desde el punto de vista de arte democrático que plantea el movimiento Fluxus fue común a muchos grupos artísticos que trabajaron en los años 60, como el Odin Teatret, organización basada en Dinamarca y formada por teatristas italianos, ingleses, daneses y suecos, que se formó con el propósito de generar un tipo de arte que integrara tradiciones de diferentes países, grupos étnicos, tradiciones orales y escritas y, al mismo tiempo, compartir sus propios conocimientos, técnicas y tradiciones.

Su forma de trabajo puede resumirse en algunos pasos (Barba 110): investigación individual de un tema que se quiere llevar a escena, tanto en la información disponible en todo tipo de formatos como en la influencia que esa información tiene en los cuerpos de los actores; combinación de los descubrimientos individuales en el grupo de trabajo; organización de las imágenes resultantes por el director; presentaciones en la sede de la compañía y giras por el mundo, principalmente por países de Latinoamérica y Africa.

Durante las giras se dan funciones tanto en teatros como al aire libre y se espera que el público comente sobre lo que ha visto en escena. Después de que eso sucede, los actores piden a la comunidad que les muestren ejemplos de su propia tradición teatral: la

compañía observa los espectáculos y solicitan que se les enseñen las técnicas que han visto en acción.

El ejemplo del Odin es interesante como seguidores de las corrientes menos populares o comercialmente exitosas, como la biomecánica de Meyerhold y el teatro sin cuerpo de Artaud, y porque, al igual que Fluxus, entendieron la extensión del arte teatral en el plano geográfico, mostrando su trabajo en múltiples locaciones y aprendiendo otras técnicas. A diferencia de Fluxus, decidieron dejar de lado la investigación tecnológica para centrarse en un enfoque antropológico del teatro, dando como resultado un tipo de espectáculo muy distinto, pero que en función del concepto de globalismo se conecta al menos en dos puntos: rechazan la globalización como sistema económico de expansión de empresas y capitales, homogeneizador, basado en la desigualdad (Flores Olea 1998) y pretenden integrar a los artistas de todo el mundo en un mismo movimiento creador que, lejos de producir obras que repitan un solo punto de vista, lo multipliquen.

Consideran que la teatralidad occidental se ha constituido en una especie de isla en la que se repite el uso de las mismas técnicas (27), un ambiente muy poco propicio para la innovación ya que no se nutre de elementos distintos que den lugar a la originalidad artística. Si bien la tecnología ayuda a que las puestas en escena se “vean” diferentes, desde el punto de vista orgánico son iguales ya que los artistas parten de la misma forma de moverse sobre el escenario. Parte fundamental del globalismo es el aprendizaje de técnicas de otras teatralidades no tan extendidas, como la india, balinesa, tailandesa, china y japonesa, “hacer que las islas se muevan, floten unas hacia las otras”, para generar formas distintas de presentar la teatralidad, con una diferencia que surja del interior de los actores, bailarines o artistas de circo (28).

Globalismo, globalidad y globalización son términos que siguen en construcción y que hasta hace muy poco tiempo eran entendidos como sinónimos. Sin embargo, se ha alcanzado un amplio consenso en definir a la globalización como categoría económica producto de la expansión del capitalismo (García Canclini, Flores Olea) y distinguirla de los procesos culturales y sociológicos que se generan no sólo como fruto de ésta, sino de la interacción constante de los grupos humanos. El término globalismo, como lo usaron los artistas de Fluxus, se refería a la combinación y “convivencia” de los medios tecnológicos (intermedia) y artísticos que se iban conjugando para la emergencia de un arte completamente diferente¹⁵, además de la idea de integrar no sólo conceptos artísticos, sino filosóficos, científicos e incluso religiosos y místicos.

Actualmente, “globalidad” es la palabra que define a los procesos culturales y sociales, la noción de habitar en un solo planeta cuyos procesos ecológicos (naturales y humanos) están interconectados de región a región y alterar esos procesos conlleva consecuencias para todas las especies, incluida la humana.

En materia artística, una de las discusiones sobre la globalidad se ha enfocado en la diferencia entre arte occidental y “el resto”, donde lo global tiende a ser identificado como lo occidental, mientras las manifestaciones de otros grupos son particulares e “independientes” a menos que se occidentalicen. Rita Lavrijsen (Lavrijsen 14) afirma que Europa y Estados Unidos (considerados como Occidente) han propiciado que el arte de

¹⁵Friedman (239) considera que el resultado de esta tendencia fue el videoarte, el único arte nuevo que ha surgido de las nuevas tecnologías, pues “The computer-generated images presented today as computer art or the fractal images of chaos studies are simplistic presentations of an idea. They are laboratory exercises or displays of technical virtuosity, designed to test and demonstrate the media and the technology”. Citando a Maciunas, dice que aún falta mucho tiempo, práctica y distanciamiento del medio para concentrarse en el contenido que se quiere transmitir a través de esta tecnología y por fin crear arte.

otras latitudes se conserve repetitivo y estático al brindarle una categoría de puro y tradicional. No es concebible la idea de un aborigen zulú que haga videoinstalaciones o un indio del Amazonas que experimente con literatura, porque su tradición es oral. Se les acusa de no apegarse a su origen y “ensuciar” su herencia, mientras que los europeos y estadounidenses pueden tomar inspiración y aprovechar la influencia de todo tipo de expresión cultural porque son categorizados como progresistas. Y abunda:

“To move away from the old dichotomies between the West and the rest, one has to enter a complex field where the tension between the local and the global, the pre-modern and the modern... is played out and negotiated” (13).

Por lo mismo, dice que el mundo del arte debe darse cuenta de que los creadores de otros orígenes los van a influenciar obligadamente, y esto va a llevar a confrontaciones y a retos tanto para los artistas como para los códigos, parámetros e instituciones (por ejemplo, los museos y teatros). A pesar de que Lavrijsen describe este proceso en 1998, hasta la fecha estas tensiones no se han resuelto, y siguen existiendo artistas de cada cultura que suspiran por que la suya permanezca intacta, mientras otros, herederos de la misma, intentan abrirse al cambio.

Esta forma de entender la globalidad nos incumbe porque dos de los casos a analizar, el del Cirque du Soleil y Robert Lepage, provienen de Canadá, un país que entra en la categoría de “lo Occidental” pero que en su día a día experimenta las características del mosaico cultural donde se combinan las tradiciones de emigrantes europeos y no europeos que no cesan de influirse cotidianamente, manifestar la formación y valores que

aprendieron en sus lugares de origen y también la transformación que estos sufren con la trasterración.

Tanto Lepage como los directores artísticos del Circo se han nutrido de este ambiente cultural poco común, aderezado por el hecho de ser originarios de la provincia de Quebec, donde la lengua y la cultura francesas han sido defendidas como parte de la identidad, pero que no ha escapado a la influencia de los emigrantes latinoamericanos (particularmente haitianos) y africanos.

El otro caso, La Fura dels Baus, de origen catalán, se forjó al mismo tiempo que España emergía del aislamiento en el que la puso la dictadura de Francisco Franco, y esto convirtió a la compañía en una especie de esponja cultural que, en el momento que le fue posible, absorbió todo tipo de influencia y focalizó su esfuerzo en mostrar al resto del mundo el tipo de arte que ellos generaban, no ya como catalanes o españoles, sino como artistas.

1.4 Espectacularidad

En su libro *Art as Spectacle*, Naomi Ritter nos recuerda que, desde el punto de vista público, siempre ha existido una dicotomía entre el Arte, con mayúscula, y el entretenimiento; entre el artista y el *entertainer*, en las artes escénicas; artista y artesano, en las artes plásticas.

Antes del siglo XIX el concepto del arte estaba muy relacionado a las cortes europeas, con los dramaturgos, pintores, escultores y actores de los reyes viviendo del estipendio que éstos les asignaban. No tenían que preocuparse por un presupuesto para

realizar su trabajo o por ser pagados una vez que terminaran. Mucho menos, por agradar a un público que asistiera a admirar sus obras.

El animador que iba de feria en feria presentando sus actos, contando historias o presentando a sus animales entrenados dependía de la audiencia porque no contaba con un mecenas que lo apoyara: necesitaba que el público que se congregaba alrededor de él disfrutara la función.

Pero con los cambios sociales, económicos y políticos que se vivieron en el XIX, los mecenazgos terminaron y los artistas se vieron de pronto en la calle, responsables de su propia economía, pero al mismo tiempo con un profundo desprecio al público de la naciente clase burguesa que podía acudir al teatro o comprar un cuadro. Ritter nos dice que los artistas se “desclasaron” (Ritter 2), entraron en una profunda crisis tratando de encontrar un lugar para sí mismos y su trabajo.

Es en esta época cuando los grandes escritores, vinculados profundamente a la cultura del texto escrito (valorado ypreciado desde la invención de la imprenta) dejan de recibir un pago fijo y tiene que salir a la calle a vender sus textos, al tiempo que emerge una sociedad orientada hacia el consumo. Poetas como Baudelaire comienzan entonces a sentirse identificados con los animadores callejeros, que tenían que complacer a la audiencia por unas cuantas monedas. Comienza entonces una identificación con estos personajes que Ritter describe así: “the artist appears increasingly as a martyr to the commercialization of art” (11).

En la búsqueda de su propia valoración, los artistas que habían perdido su estatus comenzaron a apreciar el valor del público y de los intérpretes populares. Se empezó a elogiar la capacidad del espectáculo (que no llegaba a considerarse como arte, pero ya

coabraba alguna importancia) para unir clases sociales que de otra manera no tendrían punto de encuentro y no a considerarlo degradante para las clases superiores. El espectáculo estaba atado a la cultura comercial, pero esto ya no resultaba tan vergonzante¹⁶.

También se empezaron a buscar las cualidades del público. Ser considerado un “actor del público” podía tener aspectos positivos en una sociedad donde la aristocracia ya no era tan importante como en el pasado. El espectáculo se convertía en una actividad democratizadora: antes, el espectador fuera de la corte había sido considerado la peor de las audiencias, ignorante, ingrata ante el producto cultural que se les entregaba, y consumidora siempre en demanda de más. Pero en los tiempos de la Revolución Industrial la masa era vista como un enorme poder emergente (Gustav LeBon) y merecía respeto.

Si el estatus del artista popular y su audiencia se revaloraban, el espectáculo no conseguía elevar su estatus. El sociólogo George Simmer, como muchos autores de su tiempo, estudiaba la sociedad emergente con pesimismo. Ritter retoma una cita de su libro *Sociologie*:

“Interpersonal relations in big cities are distinguished by a marked preponderance of the activity of the eye over the activity of the ear” (38). La “actividad del ojo” no requería demasiada concentración y permitía que el espectador se conformara con un entendimiento superficial de la realidad (“echarle una ojeada”).

¹⁶ A partir de este momento comienzan a aparecer en la literatura personajes del mundo del circo, artistas y músicos callejeros que serán vistos como metáfora del mundo cambiante al que se enfrenta el verdadero arte. Los ejemplos que nos ofrece Ritter serán analizados más adelante, cuando hablemos del circo.

Lo visual estaba en este debate cuando apareció la fotografía. Si la alta cultura empezaba a entrar en acuerdo con las exigencias y características de las masas, ahora tenía que agregar a sus preocupaciones la aparición de las máquinas en su territorio. El daguerrotipo es una tecnología “sin alma y sin espíritu”, denunciaba Baudelaire.

La reproducción de imágenes que parecían copias perfectas de la realidad amenazó la existencia de las artes plásticas, aunque en el proceso se replanteó la función de ambas tecnologías. El momento histórico reclamaba, nuevamente, la democratización del arte, así que los socialistas vieron en la foto la posibilidad de que el arte que adornaba solamente las casas de los poderosos, entrara en la casa de los obreros. “Lo repetible pasaba por despreciable, pero es siempre por ahí por donde empieza una democratización”, reflexiona Régis Debray en su libro sobre la historia de la imagen (225).

En 1888 Kodak lanzó su slogan: “pulse el botón, nosotros haremos el resto”. Y dice Debray: “Kodak fue a la imagen lo que Lutero a la letra” pues la imprenta había dado a cada familia una biblia y Martín Lutero convirtió eso en la posibilidad de que cada persona fuera su propio sacerdote. En el rubro del arte, ya no se necesitaba tener una gran técnica ni dominar los pinceles, sólo había que poseer una cámara y pulsar el botón.

Pero no todas las reacciones de los artistas hacia la fotografía fueron adversas. Picasso afirmó que el nuevo medio había llegado para liberar a la pintura de la necesidad de narrar o desarrollar un tema. Muchos pintores se negaron a seguir la línea hiperrealista que pretendía competir con la funcionalidad de la foto y experimentaron posibilidades hasta entonces desdeñadas por la plástica. “... lo mismo que el cine, cien años más tarde, obligará al teatro a conocerse mejor y por lo tanto, a depurarse; lo mismo que el director

televisivo impone a la imagen fija un menor realismo y mayor esteticismo...”, opina Debray (227).

La primera impresión de que la foto podía convertirse en el equivalente de la imprenta para las artes plásticas (llevar la obra de arte a cada casa) reveló poco a poco su imposibilidad, pues la nueva tecnología desarrollaba su propia personalidad y características. Debray hace énfasis en que una escultura o un cuadro fijados por una cámara se convierten en una fotografía, dejan de ser el cuadro o la escultura originales. Mientras que una fotografía reproducida la cantidad de veces que sea, continúa siendo la misma fotografía. La reproductibilidad es inherente a ella.

Esta tecnología otorgó al acontecimiento el aura que Benjamin consagraba a las obras de arte, pues le dio al suceso extra cotidiano un valor para ser publicado en revistas, que se convirtieron en los nuevos catálogos artísticos: Life o Paris-Match. Surgió la figura del reportero gráfico, el periodista que ya no narraba los eventos solamente con palabras, sino que aportaba la imagen.

Esta le daba validez al relato, evidencia de que el narrador estuvo allí y autoridad para contar. Por otro lado, aportaba los detalles que serían innumerables en la narración, complementaba, aunque en algunas ocasiones sustituía lo que antes hubiera sido escrito: se empezó a popularizar la idea de que “una imagen dice más que mil palabras”. La fotografía se separa entonces del mundo del arte para convertirse en prueba de realidad, una función que no le duraría mucho tiempo al descubrirse la posibilidad del montaje y la importancia del punto de vista del fotógrafo.

Cada época, dice Debray,

“tiene un inconsciente visual, foco central de sus percepciones... código figurativo que le impone como denominador común su arte dominante. Dominante es el arte de las artes, aquel que tiene la capacidad de integrar o de modelar las otras a su imagen. El mejor conectado con la evolución científica y las técnicas punteras” (230).

Para este filósofo la foto fue el arte dominante del siglo XIX, que desplazó a la pintura hacia arriba, hacia las élites. El cine, arte dominante del XX, la desbordó a su vez: por abajo (captando la atención popular) y por arriba (en términos de prestigio artístico) (230). “... *la foto no es pintura menor, como tampoco la televisión es un cine en pequeño. Es otra imagen*” (231, subrayados de Debray). Cada medio aportó sus características, las cuales definieron la forma de mirar de las generaciones que las adoptaron.

Si para 1842 Theophile Gautier se quejaba de que la era de los espectáculos puramente visuales había llegado, con el arribo del cine sonoro la urgencia era incorporar todos los sentidos en una experiencia estética diferente. El espectáculo completo comprendía ahora estímulos visuales, auditivos, sorprendidos (*happenings*), que sucedieran fuera de los lugares antes destinados a ellos (*performance*). Había que sacar la experiencia espectacular de los teatros y cines, de las salas de conciertos, ponerla en las plazas y rodearla de estímulos más variados.

Debray desmenuzó la historia de las imágenes a mediados de los 90, cuando la masificación de Internet y de los medios digitales estaba en su etapa inicial y las consecuencias de este nuevo cambio en la forma de mirar todavía no eran claras. Sin embargo, pudo adelantar algunos puntos: En la foto y el cine la imagen existe

físicamente. Una película es una sucesión de fotogramas visibles al ojo desnudo en régimen continuo; en el video (que se transmite por varios medios, pero en el estudio de Debray, básicamente por televisión) materialmente ya no hay imagen, sino una señal eléctrica en sí misma invisible. La era de Internet va a llevar esto a un nivel tecnológicamente más complejo, al convertir a la imagen en señales numéricas, de ceros y unos, transmitidas por satélite, dejando de lado los cables lo cual las hace aún más intangibles.

A partir de la masificación de la televisión, la imagen alcanzó un estadio democrático, al menos en su consumo. El video, más barato y técnicamente más sencillo de manejar que la película de cine, no sólo modifica la forma de realización sino la forma en que se perciben el espacio y el tiempo. Cuando surgen las cámaras portátiles, el video se convierte en una herramienta de “guerrilla visual” porque abre la posibilidad de filmación a aficionados, disidentes o activistas, lo cual se depuró y profundizó con la llegada del video digital, infinitamente más sencillo de almacenar y modificar.

La forma como recibimos la información que nos otorgan las imágenes se está transformando en todo momento. Pasamos de la época en que los datos nos llegaban por medio del texto, a una en que imagen, sonido y hasta texto nos llegan de forma simultánea, a pocos minutos o segundos de que el evento se ha llevado a cabo.

“El material impreso es sin duda el que ha inventado ‘la actualidad’...”, dice Debray (234). Pero nuestra nueva relación con la información ha llevado a la contracción de los distintos tiempos que antes invertíamos en apropiarnos de un evento: cuando pasaba una cosa, cuando se relataba y cuando se difundía. En la época del video televisado, estos tres se convierten en el mismo tiempo. La simultaneidad es instantánea.

Por primera vez en la historia, el acontecimiento es fabricado por la televisión porque acontecimiento es lo que se divulga, no lo que ocurre. Esta es una equivalencia espacial y temporal sin precedente.

Aún antes de la era digital, Debray anticipa el advenimiento de una nueva relación con la imagen. Con la videosfera, el entorno del video, vislumbramos el fin de

“la sociedad del espectáculo... Estábamos delante de la imagen y ahora estamos en lo visual. La noción finalmente tranquilizadora de espectáculo, tan vituperada en otro tiempo por los moralistas, tal vez con cierta ligereza, sin duda merecerá que un día se la rehabilite”
(235).

Debray se preguntaba en los 90 si un nuevo periodo barroco estaba en el horizonte, cuando pisaba ya los inicios de éste. Aún sin tener demasiada evidencia de que la computadora y el software protagonizarían el cambio, hablaba de que cada nuevo material o soporte (medio, diría Kelly) ha generado una innovación artística... “y no es absurdo esperar de la pantalla del ordenador un estilo y un género propios”, que en principio denominó tecnoarte, equivalente visual de la tecnociencia.

El inconveniente que observaba en los 90 era el costo exorbitante de la realización de las nuevas imágenes. También decía que el ser humano no se implica emocionalmente en operaciones de cálculo, combinatorias de parámetros que excluyen el azar y neutralizan lo impulsivo. Sin embargo ahora conocemos una nueva generación de informáticos que es todo, menos desapasionada de sus obras. Los resultados de la relación entre software y arte no fueron exactamente como él los imaginó, pero su intuición iba en la dirección correcta. La discusión actual es si el software es una obra o

una herramienta que genera propiedad industrial, no artística. En la segunda década del siglo XXI, en el CulturePlex, hemos tenido debates sobre ello.

1.4.1 Lo espectacular, hoy

espectáculo.

(Del lat. *spectacŭlum*).

1. m. Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla.
2. m. Conjunto de actividades profesionales relacionadas con esta diversión. La gente, el mundo del espectáculo.
3. m. Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.
4. m. Acción que causa escándalo o gran extrañeza. Dar un espectáculo.

espectacular.

1. adj. Que tiene caracteres propios de espectáculo público.
2. adj. aparatoso (ostentoso)¹⁷.

Los términos espectacular, espectacularidad y espectáculo se han transformado a lo largo de la historia, llegando a equipararse, como vemos en la definición del diccionario español, con la “función o diversión pública”. Estas palabras se han extendido hasta ser aplicadas a fenómenos naturales (una tormenta espectacular) o acciones que no tienen que ver con la diversión pública (una caída espectacular), hasta el punto que Patrice Pavis en su diccionario teatral se pregunta si todo es espectáculo, a lo que

¹⁷ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22ª. edición, 2010.

responde que lo es siempre y cuando el fenómeno se lleve a cabo frente a un observador con la intención de atrapar su atención (336).

Pavis dice que realizar una teoría del espectáculo resulta complicado, ya que no existe un consenso sobre lo que es la realidad y la representación de la realidad: la representación sería espectacular, mientras la realidad sería solamente real (una tormenta, entonces, no podría ser espectacular). Pero, ante la cualidad del ser humano de aproximarse a la realidad a través de su representación (la tormenta como signo de un estado de ánimo en una persona particular) los límites se vuelven difusos.

Al no poder establecerse con exactitud las fronteras entre una esfera y otra, se dificulta teorizar sobre la espectacularidad, afirma, aunque para empezar, propone la división de los espectáculos en ficcionales (teatro, cine, televisión) que crean un entorno artificial y no ficcionales (circo, deportes, corridas de toros) que no se proponen crear una realidad diferente de la realidad de referencia¹⁸ (337).

Más allá de las consideraciones de lo que es o no representación o realidad, Pavis reflexiona que la espectacularidad es una categoría histórica, que tiene que ver con la ideología de quien realiza la puesta en escena y que ha sido condenada en épocas clásicas y propiciada en la era barroca y contemporánea (neobarroca).

Como ya hemos visto, en el siglo XIX Richard Wagner insistía en la importancia de la espectacularidad para conseguir un teatro total, mientras Antonin Artaud, en *El teatro y su doble*, se manifestaba en pro de basar el teatro en la espectacularidad.

¹⁸ Además está decir que mi punto de vista respecto al circo contemporáneo (e incluso argumentaría respecto al “viejo circo”) es opuesto al de Pavis.

También Meyerhold en Rusia pretendía llegar a la audiencia a través del espectáculo y llenar el espacio teatral con imágenes, pero también sonido y poesía.

Si bien espectáculo y espectacularidad habían sido categorías poco aceptables para los artistas clásicos y neoclásicos, que buscaban el equilibrio y el orden en las obras de arte, tanto plásticas como escénicas, y en estas últimas ponderaban la primacía del texto, en los años 60 estos términos adquirieron connotaciones negativas desde el punto de vista político y económico, lo que Guy Debord criticó en su célebre libro *La sociedad del espectáculo* (1967)¹⁹.

En dicha obra, el filósofo francés aplicaba conceptos marxistas al fenómeno de la imagen, básicamente de la televisión y el cine, denunciando que la sociedad de mitad del siglo XX había enajenado la realidad para convertirla en mera representación y que el espectador, sumergido en una dinámica pasiva, como mero receptor de información, ya no vivía una vida real, sino alienada.

La tesis principal del libro de Debord es que “Todo lo que era vivido [en otra época] directamente se aparta en una representación”, y que “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (1).

En esta relación el espectáculo es la “celebración del poder de sí mismo”, una auto referencia de los sectores de la sociedad que detentan del poder hacia su forma de

¹⁹ En 1973 Debord dirigió una película homónima, basada en el texto de su propio libro y en la que utilizaba imagen fija y fragmentos de películas en blanco y negro. Con su propia voz en off se escucha la lectura, en tono neutro, de los textos, mientras deja que las imágenes se sucedan. Se pueden observar protestas de diferentes tipos, casi siempre seguidas por la represión policiaca o militar correspondiente. Visualizaciones de algunas ciudades europeas y una gran cantidad de figuras femeninas, mayoritariamente con el torso desnudo, acompañan la lectura. Este documental puede encontrarse en youtube; la lectura de Debord se oye en francés y dispone de subtítulos en español.

vida. Los obreros, el proletariado, se ven excluidos del espectáculo porque no pertenecen al grupo que genera las imágenes ni es representado por ellas y, de esta manera, se ve relegado a la posición de perpetuo espectador, consumidor de una representación que será incapaz de vivir. Por lo tanto, la sociedad del espectáculo es intrínsecamente discriminatoria de las clases obreras; pondrá ante ellas los privilegios de los burgueses, pero solamente como representaciones inalcanzables, no aptas para ser vividas por ellos.

Una condición de la espectacularidad en este contexto es que, aunque los proletarios se den cuenta de que están ante imágenes que los excluyen, y aun cuando puedan argumentar esa exclusión y develar la falta de realidad en ellas, caerán en una “falsa conciencia”, una esquizofrenia, porque la imagen lo envuelve todo y no permite la emancipación.

El libro está dividido en 251 párrafos en los que Debord describe estas características de una sociedad capitalista, burguesa y espectacular, que al mismo tiempo se oculta y se descubre en los espectáculos y le presenta al proletariado los productos de su trabajo en la forma de imágenes de mercancías inalcanzables. El último párrafo ofrece el único antídoto a esta forma de consumo alienante:

“Emanciparse de las bases materiales de la verdad invertida, he aquí en qué consiste la autoemancipación de nuestra época. Esta ‘misión histórica de instaurar la verdad en el mundo’ no pueden cumplirla ni el individuo aislado ni la muchedumbre automatizada y sometida a las manipulaciones, sino ahora y siempre la clase que es capaz de ser la disolución de todas las clases devolviendo todo el poder a la forma desalienante de la democracia realizada, el Consejo, en el cual la

teoría práctica se controla a sí misma y ve su acción. Únicamente allí donde los individuos están ‘directamente ligados a la historia universal’; únicamente allí donde el diálogo se ha armado para hacer vencer sus propias condiciones” (160).

He querido hacer uso de la larga cita porque me parece sumamente interesante que, en el único párrafo dedicado a una posible solución a la tiranía de la sociedad del espectáculo, Debord no haya propuesto la destrucción de las imágenes, el regreso a una sociedad del texto, por ejemplo, o la ruptura completa con las formas artísticas que incluyen representación. Se pronuncia por disolver las clases, por practicar la unión de las personas, pero parece dejar que perviva esa herramienta de la sociedad de consumo.

Algo que frecuentemente se deja de lado es el hecho de que Debord no era solamente un pensador, sino también un artista (realizador de cine y escritor) que producía su obra en los años en que Fluxus lanzaba sus manifiestos a favor del arte como forma de vida. Debord buscó la colaboración de uno de los principales artistas de Fluxus, Jonh Cage, para realizar la música de una de sus cintas.

También fue cofundador de un grupo político-artístico, los *Situacionistas Internacionales*, que coincidían en muchos puntos con los manifiestos de aquél movimiento, del que lo distinguían básicamente el acento de los situacionistas en la política, particularmente de izquierda y anticapitalista. Por otro lado, la insistencia en lo internacional lo relaciona estrechamente con la propuesta globalizadora de Fluxus.

La posición ideológica de Debord parece haber dejado de lado los poderes emancipadores de la imagen y su posible democratización. Sus propios filmes son producto del avance tecnológico que, sin ser un proletario, pero tampoco parte de la

sociedad capitalista que describe en su libro, le dio la posibilidad de acceder a una cámara y a los archivos de imagen de que hizo uso. Al cabo de más de cuatro décadas, posteriormente a la caída del socialismo real con todas sus consecuencias, las propuestas integradoras de la imagen con el texto, la tecnología y la biomecánica han generado muestras de arte con alto valor estético y con gran impacto en los procesos de cambio social, como los espectáculos del Odin Teatret en América Latina.

En la misma década en la que Debord escribe suceden los primeros experimentos de artistas visuales que desarrollaron los intermedia y la aparición de la cámara de cine portátil, cuyo costo accesible a las familias de clase media en Estados Unidos desató un *boom* de filmes caseros. Todo eso provocó que la percepción de la imagen como ente separado de la vida cotidiana comenzara a cambiar.

Esta percepción regresó a los creadores en un efecto tipo *boomerang*, dándole al fenómeno espectacular las características que ahora observamos: un elemento del arte en el que se desarrollan con independencia los lenguajes visual y auditivo, mientras el lenguaje textual hace lo propio. Noemí Novell lo explica en el caso del cine con su artículo sobre la película *Minority Report*, basada en el cuento del mismo título de Phillip K. Dick: “Esto parece confirmar, por un lado, que lo espectacular y meramente audiovisual son tan importantes para la narración, como la narración literaria misma” (Novell 6).

Pavis dice que la popularización del término espectacular y su extensión a las artes que tienen que ver con la imagen, incluyendo (pero no solamente) el cine y el teatro, no se debe tanto a una moda, sino a que la teatralidad ha expandido su propio concepto. Categorías como la totalidad (texto, escena, lugar en el teatro o fuera de él, todo ha

adquirido significado); la universalidad (la teatralidad echa mano de cualquier elemento que le funcione: tecnología, discurso, actuación); el placer teatral (ya no es mal visto, sino que se provoca el entretenimiento y que la obra guste al público); materialidad significativa (no es necesario, y a veces se evita, crear la ilusión de realidad en las puestas en escena) han variado con la historia y en el siglo XXI son integradas al trabajo teatral y su análisis.

Una puesta en escena carente de espectáculo, apoyada solamente en el texto y una actuación realista, está fuera de la estética de las primeras décadas del siglo XXI. El público espera ser sorprendido una y otra vez con el uso de la tecnología, los avances científicos puestos al servicio de la narración de historias y la inclusión de todos los sentidos en la experiencia teatral como lo veremos a continuación con ejemplos específicos.

Capítulo 2

Cirque du Soleil: el circo viaja, pero en primera

El Cirque du Soleil aparece en la segunda mitad del siglo XX como un hito de transformación en la historia del espectáculo circense. Algunas de las características que lo hicieron único en su momento ya no parecen tan originales hoy en día, como el hecho de que decidieran no usar animales en sus actos. Actualmente los circos que los utilizan son la minoría. Pero hay otros elementos que aún lo apartan del concepto prevalente de circo, como el hecho de que tengan diferentes elencos viajando por el mundo y representando distintos espectáculos simultáneamente bajo el nombre de la misma compañía. Esta característica ha hecho dudar a algunos críticos de que el nombre de circo le sea aplicable todavía.

En los años 70, cuando nació el Cirque du Soleil, el espectáculo circense consistía en actos concatenados, individuales, que podían ser representados independientemente sin afectar el todo; la compañía canadiense cambió esto pues, en sus presentaciones, cada acto es solamente una parte del todo; a la manera del teatro, cada escena es una parte de la obra completa. Otra de las innovaciones más importantes en el caso de cualquier circo, es que el del Sol busca la globalización tanto del espectáculo circense en general (el fenómeno reconocido y representado en todo el mundo) como de sí mismo como compañía particular, lo cual los pone en la vanguardia de las compañías de este género.

Para dimensionar hasta qué punto estas características vinieron a transformar la imagen del circo, tenemos que recorrer brevemente su historia.

2.1 Qué es, de dónde viene y cómo se transformó el circo.

Helen Stoddart, en su libro *Rings of Desire: Circus History and Representation*, afirma que, de las artes escénicas el circo es la que llega más lejos al momento de movilizar energías físicas y sensaciones, pues establece como parte del espectáculo la necesidad del peligro o el asombro de la magia (Stoddart 5). El circo es pura emoción y es por eso (entre las razones artísticas) que este género se resiste a insertarse por completo en formas como el cine o la narrativa. Stoddart explica que el circo se apartó de cualquier “lenguaje lingüístico” (5) a propósito, cambiándolo por la mímica y otros medios gestuales de comunicación, y evitó la representación de historias con estructura literaria (*storytelling*); esto se derivó de cuestiones económicas y legales, como veremos más adelante, además de las consideraciones artísticas.

El circo se creó y evolucionó como una sociedad en sí misma, compuesta por familias que tradicionalmente viajaban juntas durante los meses en que el clima lo permitía, y que pasaban el conocimiento de su arte a sus hijos, a través de los ensayos y presentaciones. Estas últimas se realizaban en espacios públicos en la periferia de las ciudades o poblados en crecimiento.

Un tipo de entretenimiento como éste, que desde sus inicios fue dirigido al público masivo, no podría darse en otro contexto que el de las diversiones urbanas, cuando la población creció de tal manera que incrementó la demanda de formas de invertir el tiempo libre por las que se tuviera que pagar. La ciudad de Londres durante la Revolución Industrial fue el contexto idóneo, con una incipiente clase media y trabajadores capaces de pagar por algún tipo de diversión.

Estas eran las características sociales y económicas de Londres en 1776, cuando empezaron a circular los primeros anuncios en periódico de un espectáculo de “suertes a lomo de caballo” (*horseback activities*), realizadas por el sargento mayor del Real Regimiento de Caballería Ligera (*Royal Regiment of Light Dragoons*), Philip Astley. Esta exhibición se realizaba en un terreno cerca del río Támesis, en la región de Surrey. A pesar de que Astley no fue el primero en realizar presentaciones de esta naturaleza (las ferias británicas²⁰ incluían actos con animales y algunos tipos de malabarismo) los historiadores que estudian el circo están de acuerdo en que este personaje fue quien dio estructura a lo que se mostraba como un conjunto inconexo de “rarezas” o “especialidades”; Stoddart lo plantea así:

“Astley’s significance lies not so much in any aesthetic or artistic innovation, but rather in his origination of an institutional form for the organisation and display of acts which had been before characterised by their dispersed, itinerant and singular nature” (13).

Astley organizó las presentaciones, les dio un espacio que la gente podía identificar como propio de esa actividad y diferente del teatro (circular en su caso, por ser el más conveniente para los ejercicios a caballo). Otro detalle muy importante: fue el primero en colocar cercas alrededor de la arena para permitir la entrada solamente a

²⁰ Las ferias, cuyo origen puede rastrearse hasta la Edad Media y cuya estructura es la base de esta nueva atracción, estaban compuestas por familias que viajaban juntas llevando entretenimiento a diferentes localidades, ya fuera para conmemorar una fecha especial (como en el caso de los pueblos que festejaban a su santo patrono) o para aprovechar los días largos del verano. Sin embargo, ninguna atracción estaba relacionada con otra: en algún puesto se vendían cosas, en otros se exhibían novedades y en otros más se realizaba algún acto. La atracción principal de las ferias eran (y son aún en la actualidad) los aparatos que fueron evolucionando hasta convertirse en carruseles, ruedas de la fortuna, etc. (Con información de varias fuentes).

quienes pagaran por ver su actuación²¹. Antes de él, otros ex militares realizaban sus ejercicios ante un público que se iba reuniendo y al final, voluntariamente, depositaban su donativo en un sombrero que alguien iba pasando entre ellos.

En unos meses, las cercas de Astley se convirtieron en paredes, y en poco tiempo más se le agregó un techo al edificio, gracias a lo cual ya no fue necesario limitar las presentaciones a las horas en que hubiera luz de día. Con ello también se pudieron agregar efectos luminosos que dieron más realce a los actos²².

Otro punto que lo distinguió desde el principio fue la amplia publicidad que le dio a las presentaciones, repartiendo volantes con las fechas y horarios de las funciones, publicando avisos en los periódicos y anunciando él mismo, junto con su esposa Patty, los pormenores del programa; esto lo hacían a voz en grito en las plazas aledañas al lugar donde se presentaban los actos

En cuanto Astley institucionalizó todas estas formas nuevas de presentar las acrobacias a caballo, fue seguido por una serie de ex militares y aficionados que comenzaron a copiar sus métodos. Uno de ellos, Charles Hughes (quien además había sido su jinete estrella) le dio su nombre a esta naciente forma de entretenimiento: ayudado también por su esposa, organizó funciones a unas calles de distancia de donde actuaba Astley y las anunciaba como “The Royal Circus and Equestrian Philharmonic

²¹ Marius Kwint dice, que, no obstante que se exigía un pago, la tarifa era suficientemente baja para que los artesanos y encargados de los muelles del Támesis pudieran pagarla. Equivalía al precio de un vaso grande de vino en un pub local (78). Los adinerados o patrocinadores podían reservar una función privada para su familia por un precio especial.

²² La iluminación se realizaba con velas y cuando el techo se agregó, un gran candelabro colgaba del centro; éste podía subir y bajar según las necesidades de la función. El gas se utilizó para iluminar los teatros grandes a partir de 1817 en Inglaterra y 1818 en Norteamérica, pero las troupes pequeñas seguían dependiendo de las velas y el aceite.

Academy”, en honor al recién inaugurado George VI Circus, una lujosa avenida muy cercana al lugar donde Hughes se presentaba. A partir de ese momento el público empezó a identificar estos espectáculos como “circus” (circo).

En pocos años Astley, Hughes y otro competidor de ambos, Charles Dibdin, habían dado al circo la mayoría de las características que conservaría por más de un siglo: actos con animales (en su caso, caballos) en una arena circular, acompañados de música en vivo y con la intervención de algún presentador que hacía comentarios entre acto y acto.

A pesar de que las presentaciones de Hughes y Dibdin llegaron a ser más elaboradas y a contar con más elementos artísticos, mientras Astley vivió el éxito de su circo fue mayor que el de sus competidores gracias a su habilidad como empresario (15) y a la fuerte inversión de tiempo y dinero que dedicaba a la publicidad. En principio, como vimos, realizada por él mismo junto con su esposa, se extendió a los periódicos en los que Astley compraba grandes espacios para anunciar una nueva temporada. También recurrió a los volantes y afiches que más adelante serían considerados como parte del arte que envuelve al circo. Astley instauró una regata anual con la que daba inicio la temporada y organizó una exhibición de globos aerostáticos que llevaban impreso el nombre de la compañía. Con estas medidas, según Stoddart, el empresario innovó también en la forma y tecnología de hacer publicidad en el siglo XVIII y principios del XIX.

Uno de los recursos escénicos que usaban aquellos tres primeros cirqueros eran los Hipodramas, representaciones de hechos históricos o anécdotas de guerra, incluso pequeños episodios que escribían ellos mismos, realizados a caballo. Se intentaba mostrar

la habilidad de los jinetes para dominar la montura, pero también se daba al animal un papel protagónico, resaltando su nobleza. La progresión de la historia descansaba en la pantomima, no había narradores y, en el caso de los pioneros de esta forma de entretenimiento, las suertes a caballo configuraban toda la función. De esta forma se fijó como base la admiración de la habilidad física (tanto humana como animal) para el espectáculo circense.

Paralelamente surgieron compañías pequeñas que trataban de imitar el éxito comercial de estos grandes empresarios. Para ellos, la renta de locales y terrenos, los gastos propios del mantenimiento (alimento para los animales, por ejemplo), además de la publicidad representaban un desembolso muy fuerte que podía sacarlos del negocio. A los problemas económicos se sumaba la estricta legislación sobre entretenimiento público, vigente en Inglaterra en el siglo XIX. Sin embargo, Stoddart nos recuerda que las manifestaciones de entretenimiento popular siempre han sabido mantener cierta ambigüedad para escapar de restricciones que podrían hacerlas desaparecer; ese fue el caso del circo (16).

En la Inglaterra Victoriana las leyes sobre espectáculos se aplicaban principalmente al teatro, que era temido por su capacidad de reunir multitudes y por las ideas “sediciosas” que podían exponerse sobre el escenario. Los actores, frecuentemente “fuereños”, eran siempre vigilados y estaban acotados por reglamentos anti vagancia; en el área de los textos a representar, estos debían ser sometidos a la censura antes de ser montados.

El teatro “hablado” enfrentaba así una gran cantidad de filtros y vigilancia, tanto de las temáticas como los guiones, que debían ser aprobados antes de representarse. El

resultado era una forma de entretenimiento ordenada, pero costosa, que exigía una audiencia organizada y de comportamiento “honrado”.

El hecho de que las representaciones se realizaran en edificios cerrados, debidamente sancionados por las autoridades, facilitaba el control tanto de artistas como de audiencia: para los primeros, las infracciones a las normas significaban la pérdida de la licencia para dar función y de un lugar adecuado para presentarse. Por su parte, si el público no se comportaba de acuerdo a los cánones de “honradez” de la época, se le podía exigir que saliera del teatro a la mitad de la función, perdiendo el dinero invertido en ella y con el consecuente escándalo de verse expulsado. En Londres, este tipo de teatro hablado, presentado en espacio cerrado y debidamente censurado dio en llamarse “drama legítimo” (Kwint 80).

Por su parte, las pequeñas compañías que no tenían locales apropiados o el dinero suficiente para pagar impuestos y ajustarse a la normatividad del drama legítimo, simplemente evitaban representaciones con diálogos en escena para salir del territorio legal del “drama” y continuar dando funciones, algunas veces presentando las mismas obras, pero a través de pantomima.

Los sitios donde se representaba tampoco entraban en la legislación y se prestaban para todo tipo de comercio ilegal, para la prostitución o consumo de alcohol y otras drogas. El teatro “ilegítimo”, no sancionado y que no contaba con permisos, pasó a la categoría de “fomento de conductas inmorales” (80) que también derivó en legislación, y se desató una campaña para cerrar esos locales.

Al ser un entretenimiento nuevo, el circo no estaba aún codificado, por lo tanto se encontró en un espacio muerto, ajeno a cualquier tipo de legislación. Las leyes sobre

espectáculos que fomentaban conductas inmorales le afectaron debido a su tipo de público y a los sitios donde se presentaba, pero podía fácilmente obviar las que se aplicaban al teatro hablado.

En Inglaterra, nos dice Kwint, “Most evangelicals had never worried very much about the circus, partly because it seemed a more honest art than acting”, sin embargo, tanto a las personas religiosas como a las autoridades les preocupaba el ambiente “ligero” que se vivía en los lugares elegidos por los empresarios para llevar sus actos. Las compañías preferían los barrios alejados, donde las leyes eran más laxas o la policía menos estricta al vigilar su cumplimiento, pues en general, la parte periférica de las ciudades estaba menos regulada que la parte central. En esos lugares abundaba también la venta ilegal de alcohol y la prostitución, por mencionar algunas actividades, y borrachos y prostitutas acudían a las funciones de circo aprovechando su bajo precio.

Astley y Hughes, como empresarios que producían un tipo de entretenimiento dirigido a las masas, pero que aspiraba a llegar también a los públicos más solventes y a las clases altas, tuvieron que librar batallas legales tanto en el frente del “drama legítimo” como en el de los espectáculos populares. Había cierta indefinición en lo que ellos presentaban que los hacía vulnerables a la normatividad de uno y otro género. Por ejemplo, como establecimiento cerrado, se le exigían las medidas de seguridad e higiene propias del icónico teatro *The Rose*, muy difíciles de cumplir teniendo en cuenta la presencia de los caballos. Por otro lado, ellos se defendían arguyendo que sus presentaciones no contenían diálogos, es decir, no eran “teatro” y no debía regularse como tal. A su defensa agregaban que los artistas que participaban en el circo eran

originarios de Londres, no llegados de otros lados, por lo que no podían entrar en la clasificación legal de vagancia.

Si bien los huecos legales dieron problemas a uno y otro bando, Marius Kwint encuentra que la defensa constante que este género libró en cuanto a las prohibiciones y restricciones no solamente ayudó a otras expresiones de arte escénico para que se organizaran a sí mismas, sino que al final contribuyó a librar al llamado Teatro Clásico de una serie de imposiciones legales y económicas que no lo dejaban desarrollarse. Y continúa:

“...the circus assumed this position partly because of its hybrid nature. Neither fully dramatic nor entirely the stuff of the fairground, it inhabited a grey area of the laws that defined and controlled public entertainment” (Kwint 74).

Pasados algunos años, Astley pudo comprar el anfiteatro donde se presentaba, lo cual se convirtió en una ventaja económica frente a sus competidores, quienes rentaban los terrenos. Para afianzar su éxito, el sargento comenzó a realizar temporadas en París (de 1772 a 1778) y para 1783 estableció una especie de sucursal en aquella ciudad (*Le Amphiteatre Astley*). Su presencia en Francia se consolidó cuando en ese año la familia real le asignó un área en el palacio de Versalles para que les ofreciera funciones y finalmente erigieron el Cirque du Palais Royal, que durante la Revolución Francesa le fue concesionado a un empresario italiano, Antonio Franconi, quien presentaba allí actos con aves entrenadas.

Los competidores ingleses de Astley se unieron a la expansión del género: a finales del siglo XVIII Hughes fue comisionado para comprar caballos de pura raza en

Rusia y llevó con él sus suertes ecuestres. La emperatriz Catalina ordenó construir anfiteatros en Moscú y San Petersburgo para que Hughes actuara y le pidió que diera clases a sus jinetes en esas ciudades, por lo que se considera que entre ambos sentaron las bases de la tradición del circo ruso. Por esos años también, un aprendiz de Hughes, John Bill Ricketts, inició su propia compañía en territorio norteamericano.

En Estados Unidos hay evidencia de que los actos con caballos se realizaban ya desde 1771 en Salem, Boston y Nueva York (Stoddart 21). Para 1820 había muchas compañías y algunas siguieron el patrón de representar en un teatro fijo (en aquel entonces de madera, por lo tanto muy vulnerable a los sistemas infamables de iluminación) durante el invierno y salir de gira durante el verano.

En 1825 el circo norteamericano realiza su primera aportación a la historia de este género cuando el empresario Purdy Brown inicia una gira con su circo llevando por primera vez una carpa. Con ella se evitaría pagar los altos precios de los anfiteatros en las ciudades y sería capaz de llevar entretenimiento a pueblos y pequeñas urbes alejadas en donde aquél llegaba muy ocasionalmente y la gente estaba ansiosa de recibirlo. La carpa le dio, además, la capacidad de continuar su ruta por varios meses antes de tener que recuperar fuerzas en un lugar en particular.

Stoddart nos dice que el circo, trasladado a la colonia americana, se afianzó fuertemente allí gracias a su capacidad viajera. Los colonos avanzaban conquistando territorios y, siguiéndoles los pasos, iban también los circos, transformando en espectáculo algunos de los descubrimientos más fascinantes realizados durante sus travesías: desde raras especies de animales, hasta seres humanos de otras culturas (se exhibía, por ejemplo, a los nativos americanos); otros con anormalidades físicas (el

famoso caso del “hombre elefante”) y algunos más con capacidades superiores a las del resto (el “hombre más fuerte del mundo”, la “mujer de goma”, con extraordinaria elasticidad) o inventos y descubrimientos científicos. De esta manera, abandona su origen urbano y semifijo para insertarse en la coyuntura del nacimiento de otras poblaciones y por lo tanto, otras audiencias.

Pero en Estados Unidos el circo tampoco se libró de la infamia. Los diarios de orientación cristiana advertían a la población sobre los peligros morales de acudir a los circos. Por ejemplo, en 1826 se publicaron notas en el Connecticut Observer que aludían a “The evils of circus and theatre” y “The wicked nature of city life” (West 267).

La década de 1830 encontró las rutinas circenses bien establecidas y el tipo de actos muy definido: además de los caballos se habían integrado otros animales más exóticos (monos, guacamayas, osos); ya formaban parte del género los payasos, trapecistas y malabaristas y el sistema de tiendas o carpas había sido exportado de regreso a Europa²³. Para el final del siglo XIX y principios del XX, cuando los circos viajeros se habían expandido y estaban totalmente integrados al panorama cultural, los establecimientos que comenzaron como circos fijos habían perdido sus características propias y ya no se diferenciaban de otros teatros populares y por tanto podían albergar drama tradicional, burlesque o actos circenses por igual (27).

Otro empresario estadounidense, P.T. Barnum, le dio a su compañía el título de El Espectáculo más Grande del Mundo para enfatizar su estrategia de ofrecer las novedades más impactantes en todos los rubros, incluso el de la ciencia. Fue en las pequeñas tiendas

²³ En 1842 Richard Sand y su circo visitaron Gran Bretaña, llevando consigo la primera Gran Carpa (big top tent) y a partir de entonces fue adoptada por los europeos para sus giras.

instaladas alrededor de la carpa principal donde se dio a conocer la lámpara incandescente de Tomás Alva Edison a través de Norteamérica. De la misma forma se extendió la noticia de la invención del cinematógrafo de los hermanos Luimière²⁴.

Sin embargo, el circo no era una atracción “bien vista” por todos y estaba considerado básicamente un entretenimiento para adultos. Antes de 1900 casi la totalidad de los asistentes lo era. Por entonces, los vestuarios de las mujeres, el lenguaje gestual, los espectáculos que se manejaban e incluso la misma esencia viajera del circo, eran recibidos con recelo y en algunas tradiciones se consideraran “fuente de pecado”. Mark I. West reproduce esta anécdota de Barnum, el icónico empresario circense de Norte América:

“P.T. Barnum described how this was done in his autobiography. In 1836, while working as a ticket-seller for Aaron Turner's Travelling Circus Company, he attended a church service in Lenox, Massachusetts. To his surprise, Turner's Circus was mentioned in the sermon. As Barnum later recalled ‘the preacher denounced our circus and all connected with it as immoral’” (265).

²⁴ En su libro, Helen Stoddart realiza una amplia disertación acerca de importancia de la iluminación en los actos circenses. Desde que el anfiteatro se techó, Astley comenzó a proyectar sombras chinescas y trucos tipo “lámpara mágica” para acompañar a los actos ecuestres y darle realce al programa ofrecido o simplemente como elemento que le permitía pasar de un Hipodrama a otro sin realizar un intermedio. En otra etapa, la adopción de la luz eléctrica significó para el circo de Estados Unidos un punto de comparación (y superioridad) ante los europeos. La relación que se estableció entre iluminación fastuosa y el nacimiento del cine con los actos circenses le dio al circo un profundo sentido de modernidad. Esta condición de pioneras en la incorporación de innovaciones constantes es algo que ha marcado el desarrollo de las artes escénicas desde sus inicios y en este siglo se ha convertido en una necesidad. Cirque du Soleil o la compañía ex machina, de Robert Lepage, utilizan sofisticados sistemas de iluminación por computadora; efectos especiales para apoyar actos de prestidigitación o técnicas avanzadas de maquillaje y vestuario para la caracterización de sus artistas.

Por otro lado, las escasas fotografías de asistentes al circo a finales del XIX muestran que el grupo de adultos asistentes era variado en términos de raza y condición social, ya que el circo era considerado un espacio tolerante e incluyente (tanto para quienes vivían en él como para quienes asistían a ver las funciones), una mezcla de culturas, clases sociales y oficios que en esa época no se consideraba “moralmente correcta”. Como resultado, se trataba de una audiencia básicamente masculina pues el espectáculo no era recomendable para las mujeres.

Desde sus inicios hasta la primera mitad del siglo XX, el circo no hizo sino crecer, pero la Gran Depresión de 1929 lo golpeó en una forma de la que casi no se recupera. Para la mitad de la década de los 30 los problemas económicos causaron que algunos circos no pudieran respetar sus fechas de gira. Nuevos actos que habían sido prometidos no pudieron representarse. El costo del alimento de los animales impidió a los empresarios llevarlos en sus viajes. Por otro lado, el público ya no podía destinar ninguna cantidad de dinero, por pequeña que fuera, al entretenimiento comercial. Todo ello cambió la relación que el circo tenía con su audiencia: se le percibió como poco confiable, una institución que no respetaba sus compromisos y en la que no valía la pena gastar. Al cabo, comenzó a lucir viejo y pasado de moda.

Fue en esta época cuando se comenzó a pensar en los niños como público del circo. En unos cuantos años, esto cambió la concepción misma del espectáculo que dio en ser considerado un entretenimiento infantil (269).

Para el momento en que los empresarios de circo pudieron restablecer sus finanzas, el público ya había sido captado por una nueva atracción, que nació justo bajo la carpa circense: el cine. La exhibición de películas se trasladó de las carpas a edificios

con más seguridad debido al peligro inminente de incendios en una estructura altamente inflamable²⁵ y un sistema de proyección que todavía era muy inestable. En su origen, el cine fue parte de la estrategia del circo de ofrecer novedades y rarezas del mundo del entretenimiento y la ciencia, pero su gran éxito lo convirtió en una competencia muy difícil de afrontar (Stoddart 56).

En su ensayo “The most Resilient Show in the World”, Philip Loring nos dice que para la década de los 70 las compañías ya no eran capaces de mantener andando al viejo circo. Aquellos eran tiempos de reorganización en medio del caos, tanto para el circo como para la sociedad. El auge de los movimientos de derechos humanos y de derechos de los animales, la consolidación del cine como un espectáculo global y cierto rechazo de la alta cultura (que se decantaba por la ópera y el teatro “a la italiana”) lo empujaron al cambio.

Este complicado momento fue ideal para su transformación en un nuevo tipo de circo y la iniciativa llegó de Europa y Canadá: el *cirque nouveau* nació entonces “emphasizing its humanistic and artistic nature, combining new and old circus, treating the audience not as bystanders, but as art lovers” (sin paginación). Para Loring, el *cirque nouveau* fue la llave para que el circo emergiera del caos en lugar de desaparecer.

El proceso narrado hasta el momento revela que, históricamente, el circo nunca ha conservado una sola forma o estilo por mucho tiempo. Tiene la habilidad de cambiar, transformarse a sí mismo y complejizarse para llenar las expectativas de su público.

²⁵ Los anfiteatros de Astley, por ejemplo, fueron víctimas de varios incendios provocados por su ambicioso sistema de iluminación con velas. Después de su muerte, sus teatros cerraron tras un fuego devastador (Kwint 101).

Dentro de este contexto, los setenta del siglo XX fueron años de definición, en los que el circo se vio ante la alternativa de (volver a) cambiar o morir.

Kelly Rushing agrega que, ya para mediados de los años 60, el género se identificaba como meramente comercial y señala esto como otro elemento a la caída de la popularidad de los circos en Europa. Por eso fue importante el resurgimiento de compañías que pretendían hacer equivaler al circo con el teatro en el aspecto artístico, particularmente en París. Para lograrlo resultó también de gran importancia la creación de la primera escuela de circo en Francia, como veremos un poco más adelante. Parte de la transformación de los circos europeos en esta etapa fue volver al modelo de una sola pista, en lugar de tres como se venía manejando en Estados Unidos con el fin de atraer más público y, por lo tanto, vender más entradas.

Si ha existido una característica constante de los circos, al menos hasta la definitiva década de los 70, fue su cualidad viajera, que además pobló con gran éxito la imaginación del público. Este tópico ha sido abordado a fondo por el investigador Yoram S. Carmeli, quien lo considera el elemento simbólico que define la existencia del género.

Carmeli sostiene que “Travelling... [is] a semiotic constraint encoded in the tradition of performance as historically negotiated between circus performers and their public” (Carmeli 1987 219). Llega a esta conclusión a través de la observación del fenómeno circense y las particularidades de sus presentaciones, y está de acuerdo en que el circo no ha mantenido una forma similar a lo largo de su historia pero que la cualidad de itinerante de algunas compañías arraigó profundamente en el concepto de circo.

Entre las transformaciones más dramáticas del espectáculo está el que, para 1975, cuando el investigador realiza un estudio de campo con la compañía Jimmy Brown’s

Circus, la audiencia estaba formada 50% por adultos y 50% niños. Esto refleja, por un lado, el cambio que la sociedad occidental experimentó con respecto a la familia: conforme se fue reduciendo el número de hijos en las sociedades urbanas hasta alcanzar un promedio de 2 por pareja o menos, la economía permitió que los padres buscaran entretenimiento para todos al mismo tiempo. Era mucho más accesible pagar los precios (tradicionalmente bajos) de los boletos de circo para 4 personas que para 8 o 10 en el caso de una familia numerosa, sobre todo teniendo en cuenta que el hombre era, en la mayoría de los casos, el único que aportaba dinero a la familia.

Por otro lado, significa que la estrategia de los empresarios de atraer público infantil fue sumamente exitosa, al grado de posicionar al género como entretenimiento para niños, dando como resultado un efecto no esperado: que los adultos dejaron de asistir solos.

La cualidad viajera de estas compañías fue lo único que prevaleció de la primera imagen de los circos y los continuó identificando ante su público. La estructura de lo que Carmeli llama “circos viajeros” estaba sólidamente basada en las familias que los integraban: frecuentemente el dueño de la compañía hacía las veces de maestro de ceremonias y su mujer e hijos tenían rutinas circenses de diversa índole. Con ellos viajaban otras familias que se especializaban en algún tipo particular de acto, como malabaristas, contorsionistas, entrenadores de caballos, monos, osos o perros (por citar algunos de los animales que podían participar); estaban también los clanes de payasos y de todo tipo de acróbatas.

El número de grupos familiares aumentaba con el tamaño de la compañía y era poco común que el miembro de uno de ellos cambiara de especialidad. Como lo

señalamos anteriormente, los padres transmitían la técnica a sus hijos y eran los más jóvenes quienes eventualmente ensayaban algún número nuevo.

Esto nos lleva a otra de las características principales que tuvo el circo hasta la década de los 70 del siglo XX: la continuidad. Carmeli explica que el público acudía a las presentaciones para ver números que le eran conocidos. Las rutinas de los payasos o las de los trapeceistas cambiaban muy poco de un año a otro y, aunque la audiencia se refería al espectáculo como “lo mismo de siempre”, “repetitivo” o “once you’ve seen one, you’ve seen them all” (1987 223), su llegada era esperada con emoción y la expectativa era encontrarse con lo tradicional.

Esto está ligado con el ingrediente de peligro y riesgo que señaló Stoddart, pues el público acude a sentir la admiración de los trapeceistas o los que caminan en la cuerda floja arriesgando su vida, pero siempre se espera que, al final, logren terminar su acto y no llegar a un final que sería diferente, pero trágico.

Desde el punto de vista de Carmeli, el circo y las familias que lo integran se autorepresentan como un grupo de individuos extraordinarios, casi fantásticos, presencias casi imposibles; el que su trabajo y forma de vida estén totalmente integrados a los viajes, los hace ser percibidos como fuera de la cotidianidad y, haciéndolo extensivo a sus apariciones, están representados como una “ausencia constante” que es reforzada con su breve estadía en un lugar específico. La publicidad que antecedió a su llegada enfatizaba que estaría ahí “por unos cuantos días”, “una breve temporada” y recomendaba: “no se quede sin verlo”. Explica Carmeli: “The circus presence is to be experienced by the public as salient and spectacular as possible. At the same time, it is a performance of self-containment, of self-reference –the reality of staging is staged itself” (1987 225).

El concepto de que el circo es una actividad de “familias” aumentaba en los espectadores la percepción de que estaban ante algo extraordinario que se transmitía de generación en generación y era exclusivo: había que pertenecer al linaje circense para poder desenvolverse ahí, lo que al mismo tiempo que ponía una barrera entre ellos y los espectadores, dejaba a estos últimos “a salvo” de los aspectos negativos de una vida fuera de la norma (1994 181).

Los artistas de circo eran admirados por la excepcionalidad de sus talentos y de su vida; esperados con regocijo cuando una temporada era anunciada en sus localidades; pero al mismo tiempo los habitantes de una población detectaban que la presencia de esos personajes en la comunidad tenía algo de riesgoso porque no podían ser controlados por las mismas leyes; además, los jóvenes se deslumbraban con lo que veían y, momentáneamente seducidos por el estilo de vida, intentaban unirse al circo. Por eso la población se sentía confortada cuando la compañía se iba.

Carmeli opina que la escasa atención que le ha brindado la academia al circo se cuenta entre los elementos que le dan esa característica de “ajeno a la realidad” o representación de un tiempo y una forma de estar fuera de la misma. Escribir sobre circo no ha sido tomado como un tema apropiado para analizar ni “suficientemente serio” para dedicarle un espacio entre las artes escénicas. Aunque no es tan respetado como disciplina, cuando es representado en cine, teatro o literatura, produce un gran interés. No se escriben trabajos “serios” sobre el circo, pero sí sobre obras o películas “acerca” del circo. Esta aparente discriminación le ha ayudado a mantener la imagen de “ausencia constante” de la que goza. Si se analizara desde la crítica o la academia, probablemente se terminaría esa magia (Carmeli 1987 175).

2.2 Predecesores del Cirque du Soleil

Para la década de los 70 del siglo XX la mayoría de las características del género había perdido ya la relevancia del pasado y necesitaba transformarse de nuevo para sobrevivir. Algunas compañías experimentaron con números nuevos, otras, con diferentes formas de organización; pero algunas más buscaron ganar para el circo un sitio entre las artes escénicas. Phillip Loring (s/p) nos ha advertido de no caer en la ingenuidad de pensar que el Cirque du Soleil fue el primero en intentar esta revolución. Los movimientos artísticos y sociales que se vivieron entre mediados de los 60 y de los 70 tuvieron impacto global, por lo que muchas agrupaciones en el mundo intentaban nuevas formas de ver su propio arte. Sucedió en la plástica, el teatro, la ópera y la música, además de que las expresiones callejeras y populares fueron revaloradas por los artistas representantes de la alta cultura y esta actitud repercutió en compañías con altos valores estéticos.

*En Europa se cuestionaba el exceso de comercialización que se había apoderado del circo, y se consideraba una de las razones por las que el público se había alejado nuevamente de las carpas.

Como respuesta a este fenómeno el empresario Alexis Gruss decidió volver a los orígenes y crear un circo en París similar a los de 200 años antes. Reintrodujo actos con caballos y otros animales, pero dotados de gran calidad artística, con lo que le devolvió al género el respeto de las élites sociales que volvieron a compararlo, positivamente, con el teatro (Albrecht 1995).

*La revitalización del circo europeo fue apuntalada por la creación de escuelas especializadas. Annie Fratellini (proveniente de la prestigiosa familia de los *clowns*

Fratellini y una de las pocas mujeres que practicaba esta disciplina hasta los años 70) creó la primera de ellas cuando su hija le comunicó que quería seguir la carrera circense. En 1974, con ayuda del gobierno francés ella y su esposo, el director de cine Pierre Etaix, abrieron la primera Escuela Nacional de Circo en un club juvenil de París. Se caracterizaba por dar educación artística a los jóvenes además del entrenamiento técnico necesario para la ejecución de sus actos. La respuesta fue muy favorable y pronto se abrieron otras escuelas por el estilo, como la de Alexis Gruss Jr. Estas instituciones permitieron que los jóvenes que no provenían de familias circenses, pero que admiraban las disciplinas, las aprendieran de forma profesional.

Después de unos años, Annie Fratellini abrió también un liceo vocacional para educar a jóvenes en labores técnicas como armar las carpas, subir los trapecios, manejar los equipos de sonido y luces, etcétera. Fratellini murió en 1997, pero su hija Valérie decidió hacerse cargo de ambas escuelas.

*En Norteamérica Hovey Burgess fue uno de los primeros en intentar revolucionar al circo. Desde pequeño había querido unirse a alguna compañía, pero siempre creyó que alguien “externo”, sin linaje circense, no sería admitido. Además, en el momento en que él soñaba con integrarse a una troupe, éstas ya no eran económicamente solventes y su prestigio social era muy dudoso. Ya adulto, en 1965, viajó a Europa para visitar los primeros edificios donde se ubicaron los circos y, aunque ya no eran utilizados para dar función, Burgess encontró que la arquitectura de esos lugares le revelaba detalles que serían útiles para una compañía moderna.

Mientras estaba en Europa haciendo su investigación trabajó como malabarista callejero y aprendió la técnica de la *commedia dell'arte* que Albrecht define como “a

form of improvisational street theatre developed in Italy in the sixteenth century” (1995). Con ello pudo sentir en carne propia la importancia de la cercanía con el público y pudo imaginar artistas de calle que desarrollaran la expresión corporal de los mimos y comediantes. Con estos elementos y la información que extrajo de los teatros, pensó en un espectáculo que fuera la fusión del circo, teatro y actos callejeros.

De regreso a Estados Unidos comenzó a dar clases de artes circenses a estudiantes de actuación de la New York University School of the Arts. Al poco tiempo inició un grupo llamado *Circo dell'arte*, en el que los actores realizaban actos circenses, ataviados con el vestuario de la *commedia dell'arte*, en plazas y parques. Albrecht dice que, aunque Burgess nunca tuvo su propio circo, como hubiera querido, sus enseñanzas fueron capitales en la formación del *cirque nouveau* ya que algunos de sus alumnos sí llegaron a tener sus propias troupes, como Larry Pisoni, que formó la San Francisco Mime Troupe, en California (1995).

*Un poco más tarde, Pisoni junto con Peggy Snider y Cecil MacKinnon (también ex alumno de Burgess) formaron la compañía The Pickle Family Jugglers que luego se convirtió en Pickle Family Circus, considerado el primer *cirque nouveau* de Estados Unidos.

Dos alumnos de Pisoni, Michael Christensen y Paul Binder, se convirtieron en cofundadores de The Big Apple Circus, entre los más longevos y prestigioso de los “nuevos circos” norteamericanos. Comenzó también con un viaje a Europa por parte de estos jóvenes que actuaban en las calles para sobrevivir. Esto les enseñó a mantener el interés del público con su actuación. En París conocieron a Annie Fratellini y Pierre Etaix (fundadores de la French National Circus School), que estaban en el proceso de formar el

Nouveau Cirque de París. Christensen y Binder se unieron a la compañía y además entraron en contacto con otras como el Cirque Gruss y el Knie; esto los llevó a soñar con tener su propio circo, lo cual lograron al volver a Estados Unidos.

*Christensen y Binder fundaron The Big Apple Circus, que lleva ya 20 años de ser uno de los más exitosos de Norteamérica y su sello radica en combinar el circo clásico con el teatro musical tipo Broadway. Desde el principio una preocupación de sus directores era dar a los actos cierta unidad para que el público no los percibiera como piezas sueltas, y esto lo lograron a través de “temas” que se presentan a la audiencia desde el cartel y la propaganda previa al espectáculo. Después se hace un estreno en donde el tema de esa temporada es develado y a lo largo de la representación el vestuario, la música y los actos de transición refuerzan esa idea.

*En Barcelona la iniciativa de revolucionar las artes escénicas provino de los actores de teatro, que pretendían ponerse al nivel de lo que hacían algunos grupos extranjeros de vanguardia. En 1977 un puñado de artistas independientes se unieron en lo que llamaron una “compañía de espectáculo” más que una “compañía de teatro” y se dieron a sí mismos el nombre de Els Comediants. Según su página de presentación:

“nuestras representaciones y espectáculos van más allá del hecho puramente teatral o musical y buscan reactivar las profundas raíces festivas que nos cohesionan como especie y que nos conectan con la naturaleza de la que formamos parte. De este modo, hemos ido desarrollando un método de trabajo en el que no existe limitación ninguna”.

(www.comediants.com)

De acuerdo a esta definición, los espectáculos de Els Comediants incluyen actos de circo, pero también escenas inspiradas en el teatro clásico, coreografías de danza

contemporánea, marionetas, *commedia dell'arte*, etcétera. Explican que su meta artística es explorar todas las posibilidades de la creatividad, por eso han incursionado en la ópera, con *La Flauta Mágica*; opereta, con *La Verbena de la Paloma* e incluso en disciplinas no escénicas, como la edición de libros, diseño gráfico, materiales pedagógicos, series de televisión y demás.

*En 1977, en Francia, nació otra compañía de teatro callejero que con el paso de los años se convertiría en circo: Baroque. Formada en 1973 bajo el nombre de Puits aux Images, fue iniciativa de Christian Taguet, quien se rodeó de actores de teatro, bailarines y cirqueros amigos suyos. Tres años después el grupo se separó; la mitad continuó actuando como Puits aux Images y ya para 1987, cuando habían decantado su estilo, cambiaron el nombre a Baroque. Al principio ponían en escena obras de Molière, Darío Fo y Alejandro Casona en las calles de París, interpretadas con actos circenses y de danza contemporánea. Con la creación de su espectáculo Baroque I, que contenía imágenes entre oníricas y simbólicas, se consideró que la compañía había encontrado su voz y forma de expresión con un espectáculo que definen como

“Predominance of the choreographic research and the utilization of the scenic space, this imaginary trip does not give [sic] us neither the starting, nor the arrival. We penetrate there by the humour, the spectacular and the magic. Performances of games of circus are underlined by an original and live music”. (Baroque 2010)

*También en Francia, en los últimos años 70 se creó otro grupo de cirqueros y artistas callejeros que pretendían revitalizar este arte. Su fundador, Pierrot Bidon, era descrito por sus compañeros como un “artista, medio gitano, amante de lo extremo” (2010). Bidon y

su compañía, llamada Archaos, no se constituyeron como tal sino hasta 1986, pero desde unos 9 años antes realizaban actos que incluían malabarismo con sierras eléctricas, antorchas humanas que oscilaban en el trapecio, acrobacia en moto, todo acompañado por música de rock. Según el periodista de The Guardian, Joseph Seeling, el genio de Bidot consistió en ser un modernizador de la tradición del circo. (Theatre Blog, Wednesday March 24 2010).

Archaos (fusión de las palabras archaic y chaos) utilizaba una estética punk que se intensificó cuando la compañía se mudó a Gran Bretaña donde tuvo gran éxito, aunque también enfrentó problemas con la ley cuando sacó sus actos a la calle, particularmente aquéllos en los que conducían autos sobre dos ruedas mientras uno de los integrantes hacía equilibrio en el toldo. O acrobacia de motocicletas sobre el puente de Londres. Uno de los directores artísticos de este grupo ha sido Franco Dragone, personaje muy importante en la historia del Cirque du Soleil.

Archaos ha hecho escuela en Francia e Inglaterra; en este último país, la muerte de Bidot (en marzo de 2010) es considerada como el cierre de una época del arte circense.

*Ya en los 80 del siglo XX surgió el Cirque Plume, que retomó todas las características del circo de principios de siglo. Comenzaron también como artistas callejeros y decidieron conformar una compañía circense que mantuviera el espíritu “frágil, amateur e inocente” del circo clásico. Dice Tania Rinnert en el sitio de internet de la compañía que, en esa época,

“Cirque Plume was indistinguishable from other small travelling circuses, other than the fact that we looked far more miserable with

our badly installed big-top, our 'Nottin' caravans and our 3 speed elongated and revamped 'Tubes' Citroëns" (www.cirqueplume.com)

Actualmente sus actos exhiben gran rigor y dificultad técnica, pero conservan el estilo del naciente circo, que poseía la ideología de la comunidad y los espectáculos populares. Prescinden de la tecnología sofisticada y se basan en el lenguaje del cuerpo, llevando las disciplinas circenses a un alto grado de estética.

*En Canadá los artistas circenses también se dieron cuenta de la necesidad de una educación completa, por lo que en 1981 se creó la National Circus School en Montreal. Al principio tuvo como sede el Centre Immaculée-Conception, donde se impartían clases de acrobacia teatral, pero en un par de años se dio paso a la enseñanza de todo tipo de artes circenses y el entrenamiento se expandió. Una de las características presentes desde el inicio fue la participación de artistas de múltiples disciplinas y variados antecedentes, lo que le dio a la escuela un ambiente ecléctico en el que el objetivo de todos era convertirse en intérpretes multifacéticos. En poco tiempo el Centre fue insuficiente para la cantidad de alumnos y la variedad de disciplinas que se enseñaban, por lo que en 1989 la institución se trasladó a los terrenos de la Dalhousie Station, en el Viejo Montreal, donde se encuentra actualmente.

La escuela ofrece entrenamiento artístico y, al tiempo, educación preparatoria y a nivel "college" (profesional técnico, en Norteamérica). Trabaja en colaboración con el Cirque du Soleil, sus alumnos están entre los primeros en enterarse de las audiciones a las que llama esta compañía. Los graduados han participado en la formación de otros grupos, como el Cirque Eloize y Les 7 doigts de la main.

2.3 Nace el Cirque du Soleil

On the dreamy ground we walk upon
I turn to my son and said
"Was that something beautiful, amazing,
wonderful, extraordinary beautiful?"
"Oh! It was OK!! But there were no clowns,
no tigers, lions or bears,
candy-floss, toffee apples, no clowns."
 Yes
 Tormato
 1978
 Circus of Heaven

Hasta este momento, he realizado una breve historia del circo para observar la emergencia y evolución de una tecnología artística moderna. Analizaré a continuación la historia del Cirque du Soleil como la estructura más compleja que ha alcanzado a la fecha la tecnología circense.

A mediados de los años 70 Guy Laliberté, un joven quebequense que acababa de terminar el bachillerato, decidió hacer carrera en las artes circenses. Su primer paso para conseguirlo sería viajar a Europa y ganarse la vida como músico y artista callejero, a la vez que aprendía las bases de esa práctica. Viajó a Londres -cuna del circo- como primer punto; armado con dos acordeones, un juego de cucharas con las que hacía música y mil dólares canadienses (Billionaire 2005).

Recorrió algunos países europeos aprendiendo actos circenses a cambio de sencillos trabajos en algunas compañías y volvió a Canadá en 1979 sin haber conseguido ser contratado de fijo por algún grupo. Al llegar, con la intención de regresar a la escuela y llevar una vida “normal”, encontró trabajo en una hidroeléctrica, pero tres días después de que él iniciara labores, la empresa se declaró en huelga.

Laliberté se vio de nuevo en la calle, aunque con un seguro de desempleo que le permitió ofrecerse como voluntario para organizar una feria local en Baie-Saint-Paul, Quebec, junto con otros dos jóvenes: Daniel Gauthier y Gilles Ste-Croix (BBC 2005).

Gauthier y Ste-Croix eran los gerentes de un hostel en el que se hospedaban artistas callejeros. Gilles lo recuerda más como una especie de comuna hippie en la que, siguiendo el espíritu de los 60, todos aprendían de todos, compartían sus cosas y vivían en la utopía.

Ste-Croix rememora que en aquellos primeros días encontró su vocación de una forma curiosa: para obtener un poco de dinero, trabajaba recogiendo manzanas en un huerto cercano. En este pesado trabajo lo que le consumía más tiempo y energía era subir y bajar la escalera continuamente para alcanzar la fruta en la parte más alta del árbol. Para evitarlo, partió la escalera en dos y se ató las piernas a cada una de ellas, con los pies recargados en lo que quedaba de los escalones medios. Así creó su primer par de zancos. No fue hasta que vio a un grupo de artistas callejeros utilizarlos, cuando se dio cuenta de que él también quería hacerlo de manera artística (Loose 2009).

En 1979 Gauthier y Ste-Croix decidieron organizar a los artistas que se alojaban con ellos para crear una compañía organizada, pero no tenían dinero, por lo que decidieron pedir apoyo al gobierno de Quebec. Para atraer la atención de los burócratas, Ste-Croix realizó una caminata en zancos desde la localidad Baie-Saint-Paul hasta Quebec City (90 kilómetros).

Logró su objetivo y el gobierno les asignó una beca con la que formaron la compañía *Les Échassiers (zanqueros) de Baie-Saint-Paul*, que tenían como primera misión organizar la feria local, proyecto al que se sumó Laliberté. Como parte de las

actividades de la beca, los zanqueros y su compañía realizaron una gira por Quebec en 1980 que artísticamente resultó muy benéfica, pero financieramente los llevó a la bancarrota.

Cuando tuvieron que presentar los resultados de su año de trabajo y afrontar la pérdida económica, se plantearon dos objetivos con el fin de obtener otra beca: restablecer las finanzas y mantener el intercambio con artistas de calle de toda la provincia. Para reunirlos, en 1981 organizaron un festival que resultó más conveniente en el aspecto económico; lograron salir de la quiebra y entendieron la necesidad de poner tanta atención a la parte financiera como a la artística.

Los actos que se presentaron durante esta primera experiencia convencieron al público de que los artistas callejeros podían producir arte de verdad (Rushing 2007) pero además el festival despertó la habilidad administrativa de Guy Laliberté, quien, según John Halperin era “the only one who could do the maths” (Bethune 2009).

Laliberté manejó y produjo el festival durante dos años más, consiguiendo un éxito artístico importante y uno financiero que, aunque modesto, no se parecía ya a la bancarrota del primer año. En 1983 el grupo recibió una beca de 1.5 millones de dólares por parte del gobierno de Quebec para realizar un espectáculo con el fin de festejar el 450 aniversario del descubrimiento de Canadá por parte de Jaques Cartier²⁶. Fue entonces cuando los artistas se dieron cuenta de los alcances que podría tener un espectáculo como

²⁶ En este periodo de la provincia de Quebec se vivía un nacionalismo intenso que pretendía culminar en la independencia con respecto a la parte anglófona de Canadá. El premier René Lévesque y el Parti Québécois pugnaban por esta alternativa por lo cual resultó muy importante contar con una forma de expresión artística emanada de la localidad. Lévesque se convirtió entonces en un apoyo muy importante para la naciente compañía.

el que imaginaban (Billionaire 2005). Planearon un show que duraría un año visitando varias ciudades de Quebec y lo titularon “Le Grand Tour du Cirque du Soleil”.

En 1985 unos amigos convencieron a Laliberté de llevar a la compañía a Niagara Falls. La primera noche se documentó como un gran éxito de taquilla, sin embargo, a la siguiente función no se presentó nadie. Extrañado y molesto con el hecho, Laliberté envió a algunos colaboradores a investigar. Los enviados se dieron cuenta de que las personas que visitan Niagara Falls son turistas que se quedan allí unos 45 minutos en promedio. El público que acudió a la primera función estaba compuesto por los habitantes del lugar y prácticamente no había quedado nadie sin verla, agotando así la localidad.

El grupo tenía planeado dar varias funciones, pero no había ya ante quien actuar. Ese error de logística los llevó a estudiar meticulosamente cada mercado antes de la noche de estreno, una estrategia que ahora realizan antes de planear cualquier gira, usando encuestas sobre el posible público local: porcentaje de adultos, cuántos de ellos conocen o han oído hablar del circo, cuál es la impresión que tienen de él, etcétera.

Luego de Niagara Falls, la compañía continuó una gira por 11 ciudades canadienses, lo cual resultó ser una prueba de fuego para el grupo pues, para mantenerse dentro del margen de los números negros, tenía que manejar sueldos bajos y sus artistas trabajaban muchísimo, por lo que comenzaron los desacuerdos y, ante la falta de incentivo, los actos comenzaron a deslucir.

Laliberté recurrió entonces al premier quebequense René Lévesque, quien consintió en dar 250 mil dólares más para concluir la gira. También solicitó ayuda a amigos empresarios, quienes realizaron pequeñas inversiones a cambio de promoción en programas y carteles. El experimento terminó con éxito y con grandes enseñanzas para el

grupo, entre las más importantes, nunca tratar de ahorrar en los sueldos de los artistas, según reflexiona Laliberté (Morgan 2005). Según algunas controversias públicas, los artistas no están siempre de acuerdo en que esta lección haya sido aprendida.

Al año siguiente, la compañía consiguió nuevamente el apoyo gubernamental para realizar otra temporada. Contrataron a Guy Caron (por entonces director de la Escuela Nacional de Circo) como director artístico de un nuevo espectáculo inspirado en la magia. Querían convertir a la troupe en un circo más en forma, en lugar de un conglomerado de artistas callejeros con un nivel heterogéneo de calidad.

Este equipo quería emular el método del Circo de Moscú, que contaba una historia sencilla a través de sus actos. Para facilitar la transición y perfeccionar la técnica del circo ruso, entre uno y otro cuadro se requería que los artistas cambiaran escenografía o movieran tramoya, en lugar de tener técnicos encargados de ello que podían romper la continuidad, así que debían contar con gran concentración y habilidad para no “perder su personaje” al momento de realizar estas acciones.

Este punto fue crucial para que la compañía terminara de concretarse, pues ofreció pruebas difíciles en todos los ámbitos. La mayoría de los artistas que trabajaba en ese espectáculo no estaba acostumbrada a este tipo de rutina, ni al hecho de que no hubiera una pausa entre acto y acto. No sabían cómo reaccionar a esta nueva dinámica, así que sólo unos cuantos se adaptaron y continuaron con ellos.

Por otro lado, los directivos decidieron formar un circo sin animales, ni depender de un espacio necesariamente circular para las presentaciones, ya que pensaban que estos elementos solían distraer al público del desarrollo de la historia. Algunos artistas circenses vieron esto como una renuncia completa al género; los que no estuvieron de

acuerdo con estas características y forma de trabajo, se separaron y hubo que llamar a audiciones para llenar sus puestos.

En este primer proceso de selección, eligieron a 35 personas de Quebec, Camboya, México y Holanda, entre otros lugares, para completar la compañía. Contrataron a otro instructor de la Escuela Nacional de Circo, Franco Dragone para darles un entrenamiento artístico además del que tenían en su propia disciplina. El enseñó los fundamentos de la *commedia dell'arte* a trapecistas, equilibristas, acróbatas y contorsionistas.

Para redondear el concepto, Laliberté decidió invertir en vestuario de vanguardia y probar maquillaje teatral de primera calidad que diera dramatismo a los personajes. Contrataron a músicos y cantantes para que tocaran en vivo durante la representación, a la manera de la ópera. El resultado fue un espectáculo titulado “La Magie Continue”.

Era la primera vez que un circo presentaba una serie de actos enmarcados dentro de un concepto general (el de la magia) y con ello intentaba contar una historia más compleja que las del circo moscovita. También fue el primer espectáculo circense con una partitura musical creada ex profeso para éste. La gente que acudió a ver aquellos primeros intentos no sabía muy bien si en realidad estaba ante una función de circo o de algo diferente, pero los aceptó. Uno de sus éxitos más sonados fue la presentación que realizaron en la Expo Vancouver 86, donde fueron ovacionados.

A pesar de todas estas cualidades, “La Magie Continue” no fue un éxito comercial. El estado financiero de la compañía seguía siendo delicado y Laliberté volvió a solicitar ayuda al gobierno de Quebec (que nuevamente la proporcionó) además de adquirir deuda privada al recurrir al banco local, Desjardins, que también le facilitó un

préstamo ventajoso. Por ser una compañía quebequense con grandes perspectivas de éxito, se les cobraría un interés bajo a cambio de aparecer en la publicidad como patrocinadores oficiales, lo cual hacen hasta la fecha.

El siguiente espectáculo, “Le Cirque réinventé”, tuvo una historia diferente. Con mayor conocimiento y experiencia Laliberté, Gauthier y Ste-Croix se dieron cuenta de que era posible independizarse, reprivatizar y formar una compañía de artistas callejeros con altísimo nivel estético, combinados con acrobacia tradicional circense. La intención era seguir utilizando maquillaje y vestuario espectaculares, dramáticos y creativos, para reforzar la impresión en el público.

Ste-Croix recuerda que uno de los objetivos era lograr que las artes callejeras fueran reconocidas como un género equivalente al resto de las artes escénicas, como el teatro. Pasaron de las aceras a la Gran Carpa con la intención de hacer un circo original, planteando los espectáculos “a su manera”. No provenían de la tradición circense ni se preocupaban por ello; del circo sólo habían aprendido a levantar la carpa y para ellos era suficiente (BBC 2005). Pero sabían que querían crear un circo que fuera “A combination of all the live entertainment with a skeleton of performance, mainly acrobatic” (BBC 2005).

Por su parte, Laliberté quería mezclar tradiciones artísticas de distintas culturas y reunir las en una compañía privada. Con base en estas ideas se comenzó la producción de “Le Cirque réinventé”.

En el plano creativo, comenzó la colaboración de dos piezas clave de este circo: Michel Crête y Franco Dragone, quienes en la práctica encontraron la técnica de plantear

los espectáculos primero como dibujos y obras pictóricas, para comenzar a trabajar sobre los personajes y a partir de ellos plantear una historia.

Este proceso era necesario ya que se estaba hibridizando la técnica del circo con la del teatro, al plantear personajes particulares con una narrativa sobre un tema singular. Para que las ideas de todos estuvieran representadas de forma correcta (aún más en una compañía en la que sus componentes hablan al menos una decena de lenguas) era necesario recurrir a una forma más visual que la del lenguaje.

El planteamiento era encontrar una forma de comunicación universal, no solo para entenderse entre ellos sino para llegar a audiencias en todas partes del mundo. Franco Dragone lo definió como la representación de “arquetipos emotivos universales” (Babinski), que existen a pesar de la diferencia de las lenguas y la diversidad cultural y social que deriva de ellas.

Crête y Dragone concordaron en que, para encontrar ese lenguaje, ellos mismos debían adentrarse en un proceso menos intelectual y más intuitivo que detonara su creatividad. Esta fue la base que sentaron para la construcción de los siguientes espectáculos en los que participaron.

Mientras tanto, como acto de emancipación, Laliberté consiguió que “Le Cirque Réinventé” fuera contratado para inaugurar un festival artístico en Los Angeles, California. Aparentemente, este trato era completamente desfavorable para los cirqueros, pues para ser integrados, debían pagar todos sus gastos de viaje y conformarse con lo que recaudaran en taquilla. Además de los gastos de producción, pago de artistas y los estipendios fijos, se sumaba el costo de un viaje largo, con la carpa y el personal técnico y artístico.

Los organizadores de “Los Angeles Festival” de 1987 conocían el trabajo del ya entonces llamado Cirque du Soleil por meras referencias y gracias a un videotape enviado a Thomas Schumacher, director del festival, por parte de una delegación del gobierno de Quebec. Al tratarse de un festival artístico, los organizadores no tenían demasiado interés en contratar un circo, motivo por el cual no les facilitaron las cosas.

Sin embargo, ese era el tipo de audiencia que Laliberté quería captar, así que decidió invertir en el viaje todo lo que la compañía poseía. La manera como lo contó a Forbes (2004) se ha convertido en una anécdota bien conocida: “I bet everything on that one night. If we failed, there was no cash for gas to come home.”

Al principio, pareció que no correrían con mucha suerte:

“We had every problem a starting big top could have,” Laliberté recollects. “The tent fell down the first day. We had problems getting people into the shows. It was only with the courage and arrogance of youth that we survived.” Cirque became the star of the festival and even returned a modest \$40,000 profit (Miller 2004).

Aún esa modesta ganancia fue otro ejemplo de la capacidad gerencial de Laliberté, pues el público volcó hacia la carpa, incluyendo celebridades y productores artísticos. Los boletos se agotaron, con lo que la inversión resultó menor a la ganancia obtenida y el organizador del festival no tuvo más que conformarse con saber que había realizado un mal negocio.

El éxito artístico fue aún menos modesto. Rápidamente captaron la atención de los hombres de negocios en Hollywood; incluso les fue ofrecido un contrato con los estudios Columbia Pictures para rodar una cinta sobre el circo. El presidente de Columbia

en aquellos años, Dawn Steel, organizó una fiesta para anunciar el trato. En el evento llamó al escenario a las estrellas que aparecerían en el filme y a los inversionistas, pero no a los directores del circo. En ese momento Laliberté (quien ya era abiertamente la cara financiera de la compañía) se dio cuenta de que no estaban incluidos en las negociaciones ni en las posibles ganancias: “They just wanted to lock up our story and our brand name and walk around like they owned Cirque du Soleil. I walked right out of the party, called my lawyer and told him to get me out of the deal” (Miller 2004).

Según Miller, especialista de la revista Forbes, haber desechado ese primer gran contrato con los estudios fue el paso que permitió que, a la fecha, Laliberté sea aún el dueño mayoritario del circo. De haberlo firmado, la compañía sería actualmente una subsidiaria de alguna gran multinacional (2004).

Sin embargo, la experiencia sirvió para concretar un acuerdo con Walt Disney Corporation para realizar algunos cortometrajes sobre la vida en el circo y los espectáculos que presentaban. En 1987 esa relación artística se convirtió en una sociedad que ayudó a levantar las finanzas del Cirque du Soleil sin tener que vender la compañía como una marca (Babinski 96).

Un año después, la situación económica era muy promisorio, pero el grupo comenzó a fracturarse. La experiencia de Los Angeles dio a Laliberté la idea de montar otro espectáculo con diferentes artistas y continuar presentando “Le Cirque Réinventé” en diversas giras. Esto no fue popular entre el grupo, pues quienes habían trabajado en el primer show querían ser parte de uno nuevo. Tampoco Guy Caron estuvo de acuerdo. El pretendía que la compañía continuara ligada al gobierno a través de becas y de una estrecha relación con la Escuela Nacional de Circo. Pensaba que las ganancias del primer

gran espectáculo debían repartirse entre la compañía y la Escuela, y el resto guardarse para contingencias. A pesar de su estrecha conexión artística, la diferencia en la vocación privada o pública de la compañía no pudo superarse y vino el primer cisma.

Tanto el grupo de artistas que fueron leales a Caron (y pensaban que tener como meta el éxito comercial podía afectar la calidad artística) y quienes se sintieron frustrados por no participar en la nueva producción, abandonaron el grupo. Laliberté tuvo que volver a reclutar gente y llamar a su amigo Gille Ste-Croix para fungir como director artístico.

La primera tarea que Ste-Croix tuvo que emprender fue recuperar la confianza de la compañía, dudosa de que el objetivo de Laliberté tuviera que ver con lo artístico. Ste-Croix se sobrepuso a esta dificultad gracias a sus propuestas estéticas y su habilidad en la dirección de artistas.

Por otro lado, la administración del circo también sufrió cambios, pues a medida que la compañía crecía era necesaria una estructura más compleja para mantenerla trabajando. Las tareas se dividieron en tres departamentos: Finanzas y Administración, Marketing y Operaciones y Desarrollo de Negocios (esta última a cargo de Laliberté), y de esta forma enfrentaron la siguiente meta: la internacionalización.

Con la confianza de que el material artístico que tenían en mente podía convertirse en un buen negocio y animados por los resultados obtenidos en Los Angeles comenzaron a planear su primera gira europea a Londres y París, que comenzó en 1990, con resultados poco favorecedores.

Actuaron en Londres el verano de ese año, una época en la que la mayor parte de la población local deja la ciudad para evitar las multitudes de turistas que llegan. Con los

londinenses fuera y la urbe llena de visitantes ávidos de ver las atracciones típicas, la audiencia fue muy pobre.

En París, por otra parte, la presentación fue en otoño, tan buena época para los circos que por entonces había 16 en la ciudad, luchando por atraer a la audiencia. Por eso, unos días antes de la navidad, decidieron que la primera visita europea se había agotado y volvieron a Quebec.

Nicholas Dewhurst, uno de los integrantes de la compañía que realizó la gira, recuerda que el show resultó un fracaso y lo atribuye a lo siguiente:

“...Part of the reason was that the show was called ‘Le Cirque réinventé’, but, in Europe, that wasn’t true. A lot of alternative circuses had already done that. It was nothing new to audiences in London and Paris. They’d seen that before” (Babinski 96).

En versión de Laliberté, la gira se canceló debido a la incertidumbre económica y social que se vivía en Europa debido a la Primera Guerra del Golfo. Lo más probable es que se combinaran ambos elementos, y otros no mencionados por los cirqueros, dando como resultado malas críticas y prensa en esa primera gira.

De regreso en Quebec y con una estructura completamente nueva, la compañía comenzó a ensayar nuevos espectáculos. Franco Dragone se reintegró como director artístico y la estrategia se replanteó: el vestuario y maquillaje se convirtieron en elementos inusualmente importantes para el desempeño de un circo, así que conformaron una división independiente, comandada por Dominique Lemieux, para hacerse cargo de ellos; mientras Michel Crête se dedicaría al diseño de escenografía, otro aspecto nuevo en el arte circense.

La nueva obra se tituló “Nouvelle Expérience”, y el proceso creativo comenzó con base en lecturas acerca de la globalización y reflexiones sobre la vida en el circo. Dominique Lemieux dibujó más de 500 personajes inspirada en esas ideas y Franco Dragone usó 60 para iniciar la historia. Michel Crêten dibujó posibles escenografías y Dragone comenzó a trabajar con los artistas. Se pidió a la coreógrafa y el diseñador de iluminación que también aportaran sugerencias sobre el resto de los elementos.

La principal inspiración de la historia llegó con la lectura de la novela La caza del meteorito, de Julio Verne, sobre una roca de oro que estaría a punto de chocar contra la tierra. En la idea de un mundo globalizado, Dragone propuso que el meteorito, al chocar, se partiría en pedazos y quedaría repartido por todo el planeta. Los personajes del espectáculo saldrían en una expedición para encontrar esos valiosos fragmentos de oro. Se trataba de una metáfora acerca de la búsqueda artística de la compañía, que incluiría una visión sobre el medio ambiente global.

Entre las innovaciones que trajo este espectáculo estuvo adaptar la arena circense al concepto de teatro circular, con el que Crête ya había trabajado: se eliminó el arco por el que entraban los artistas y los animales a la pista en los circos del siglo XIX y principios del XX. El resultado fue que el *backstage* desapareció, no había una puerta visible por donde entrarán los personajes y eso generó que se borrara la “cuarta pared” y los artistas tuvieron que conservar todo el tiempo las actitudes de los personajes hasta perderse de vista. Esto resultó un reto mayúsculo para aquellos que nunca habían actuado en un teatro, incluso para quienes habían trabajado en circo, pues no estaban acostumbrados a encarnar un personaje y menos a mantenerlo al terminar su acto e incluso después, cuando apoyaban otros actos como “extras”.

Fue en este montaje también cuando se integraron los primeros atletas de alto rendimiento como artistas de circo. El proceso de ensayos propuesto por Dragone se enfocaba a entender y desarrollar los caracteres, una prueba dura para los deportistas, que se llegaban a confundir mentalmente ante la dificultad de realizar movimientos precisos, con gran demanda de energía física, al mismo tiempo que representaban un personaje. Pero al mismo tiempo, el director asegura que fue altamente gratificante para todos (Babinski 118).

El proceso de preparación de un atleta incluye trabajo físico diario durante más de 8 horas al día, en el que se pretende perfeccionar un movimiento específico. Después de meses de trabajo intenso, la prueba a la que se someten suele durar apenas unos minutos, obtienen un resultado que se limita a ganar o perder la competencia y todo acaba. Se regresa al gimnasio y se reanudan los entrenamientos en espera de la siguiente competición.

En el ámbito artístico, los ensayos son igualmente demandantes para el cuerpo, pero a los atletas se les exigía entonces jugar con emociones (“brinca con alegría” o “ataca con ira”), un tipo de trabajo al que no estaban acostumbrados. En este tipo de trabajo se ensaya intensamente y el resultado es un producto que, en la dinámica de esta compañía, se repetirá entre 385 y 490 veces al año... por varios años. No hace falta decir que cada una de esas repeticiones debe ser perfecta y lucir como si fuera la primera vez que se realiza (Babinski 116). Este ritmo de trabajo, las inevitables lesiones y la presión emocional a la que se someten los ejecutantes, provoca que el elenco de cada show varíe con frecuencia.

“Nouvelle Expérience” salió de gira por Norteamérica durante 1990 y 1991 y fusionó el éxito comercial con el artístico de una vez. Con este espectáculo, el circo superó la incertidumbre económica, además de colocarse en el ámbito mundial como la imagen del nuevo circo. La gira se sostenía por sí sola y el equipo creativo decidió que era tiempo de comenzar a trabajar en otro espectáculo mientras los artistas recorrían Canadá y Estados Unidos, con lo que comenzaron la preparación de “Saltimbanco”.

También en 1992, mientras ensayaban “Saltimbanco”, el circo realizó su primera visita a Japón. Para este viaje prepararon un espectáculo especial, una combinación de “Le cirque réinventé” y “Nouvelle Expérience”, al que llamaron “Fascination”. Trabajaron en colaboración con la cadena nacional Fuji Television Network quien coordinó las presentaciones en algunas arenas del país. “Fascination” no se ha visto nunca fuera de Japón, pero representó un punto de quiebre importante para la compañía pues les ayudó a captar las sutiles diferencias que existen entre públicos de diferentes culturas. La principal, en la que están de acuerdo algunos miembros de la compañía, es la respuesta de los públicos: en occidente, mientras actúan, se escuchan exclamaciones de admiración, incluso sonidos ahogados. El aplauso es casi constante, al igual que las risas. El público oriental tiende a pasar por frío porque guarda un respetuoso silencio de principio a fin y en el último momento estalla en una ovación.

En el ámbito económico, fue su primera negociación con un gigante de los medios, lo cual facilitó acuerdos posteriores con The Walt Disney Company y MGM Mirage. “Fascination” se convirtió en un tipo particular de show, mezcla de residente y de gira, ya que es exclusivo de Japón pero viaja continuamente por las ciudades de aquél país.

El año de 1992 representó la consolidación e internacionalización de la compañía al llevar de gira “Nouvelle Expérience” y en particular, con su temporada de un año en Las Vegas, como veremos un poco más adelante. El estreno de “Saltimbanco” ese mismo año representó lo que Babinski llama “el fin de la historia” (133) del circo pues, aunque modificado, este espectáculo continúa presentándose en gira continua. A partir de este momento, todos los montajes del Cirque du Soleil están “vivos”, es decir, se presentan en algún lugar del mundo en este preciso momento, por lo que, en opinión del autor, se deja de hablar propiamente de “historia” y se habla de un presente constante (135).

Tomando en cuenta que el resto de los montajes del Cirque du Soleil presentan características de producción y creación muy similares a los anteriores y que como empresa las estructuras básicas han crecido, pero siguen la misma línea a la que llegaron en 1992, me limitaré a continuación a enlistar los nombres, tipos y cantidad de ellos, de los shows “vivos” de la compañía.

2.3.1 Los espectáculos²⁷

RESIDENTE, 11: “Criss Angel Believe”, Hotel Luxor; “The Beatles LOVE”, Mirage; “Mystère”, Treasure Island; “Kà”, MGM Grand; “Viva ELVIS”, City Center; “O”, Bellagio; “Zumanity”, New York-New York Hotel, todos ellos en Las Vegas; “La Nouba”, Walt Disney World, Orlando, FL; “Zed”, Cirque du Soleil Theatre, y “Fascination”, Japón; “Zaia”, The Venetian, Macao; “Iris”, Kodak Theatre, Los Angeles, CA.

ESTABLE, 1: “Wintuk”, espectáculo de invierno en el Teatro del Madison Square Garden, Nueva York.

²⁷ Hasta Abril, 2012

DE GIRA, 11: “Alegría” (De gira en Estados Unidos); “Amaluna” (de gira por Canadá); “Banana Shpeel” (Estados Unidos y Japón); “Corteo” (Europa); “Dralion” (Estados Unidos y Canadá); “Kooza” (Estados Unidos y Canadá); “Michael Jackson: The Immortal”; (Estados Unidos, Canadá); “OVO” (Estados Unidos); “Quidam” (Sudamérica y Canadá); “Saltimbanco” (Europa, Líbano, Filipinas); “Totem” (Europa y Canadá); “Varekai” (Europa); “Zarkana” (Estados Unidos, España, Rusia).

POR ESTRENAR: Ninguno anunciado.

2.4 La complejidad de un circo

La historia del arte circense y la del Cirque du Soleil en particular revelan cómo, a partir de una estructura y una red simples (los espectáculos ecuestres y la feria tradicional inglesa), nació una forma de entretenimiento popular completamente nueva, imposible de imaginar sin las características sociales, económicas y culturales del siglo XVIII inglés, totalmente moderna en términos de su asociación con el cambio social derivado de la revolución industrial.

El surgimiento de esta nueva disciplina artística entra en la dinámica de la emergencia de un sistema complejo. Según Mario Bunge, un sistema es un “complex object, the components of which are interrelated rather than loose” (3). Según la clasificación de este autor, una compañía como el Cirque du Soleil sería un sistema concreto, social, compuesto por animales (humanos, en este caso) relacionados entre sí socialmente.

Un sistema complejo tiene partes interconectadas, cuyos vínculos generan información que puede o no ser visible para el observador en primera instancia. Una de las partes más interesantes de un sistema complejo es esa información, que emerge de las relaciones entre las partes y es capaz de producir vínculos y objetos totalmente originales que, a la larga, pueden permanecer o no en el sistema (10).

Para Philip Loring, especialista en sistemas complejos, El Circo (con mayúsculas) es una institución que abarca a todos y cada uno de los circos que han existido, mientras “circo” es un concepto menos tangible que envuelve al espectáculo y a la conexión que existe entre los artistas y la audiencia, al tiempo que “evoca palabras como exótico, expectación y asombro” (2007, mi traducción). Estas propiedades se convirtieron en la clave para que la audiencia sepa cuándo se enfrenta a un espectáculo circense y cuándo no. Y abunda:

“In an interesting way, circus has managed to remain able to change, to adapt, and to be elastic (resilient) to navigate through all sort of economic and social dramas, but at the same time, it maintains that connection with the public, and perhaps it is the only element that keeps it being a circus” (2007).

El Circo está lleno de resiliencia, la habilidad de ciertos sistemas complejos para adaptarse a nuevas circunstancias y continuar viviendo. El Cirque du Soleil, como parte del sistema Circo, representa la complejidad del sistema y su propia complejidad, sobre el escenario y en la estructura que lo conforma, transformándose y evolucionando gracias a la resiliencia propia del sistema al que pertenece. Extendiendo el concepto como lo hace Bunge, en el que cada elemento es parte de, al menos, un sistema, se puede afirmar que el sistema Circo a su vez pertenece a otro más complejo, el de la Teatralidad.

La resiliencia y la complejidad en esta compañía se observan, para comenzar, cuando los fundadores apostaron por una forma de circo que cuenta historias, con acción dramática y herramientas teatrales para llevar al público no sólo al asombro, sino también hacerlo sentir emociones como alegría, tristeza o ira. Creyeron en la habilidad de los

artistas para comunicarse más allá del lenguaje hablado y actuar en un ambiente transnacional que pudiera darle al espectáculo una proyección internacional, listo para ser compartido con tantas culturas como fuera posible (apartándose de la tradición circense de presentar grupos aislados de artistas y actos).

El proceso de aprendizaje, particularmente de cómo llevar una compañía artística con éxito económico, refleja otra propiedad de los sistemas complejos: enfrentan tareas complejas que, en principio, tienen riesgos muy altos de error. Yar Bar-Yam la define de esta forma:

“We can casually consider in an explicit way tens of possibilities, a professional [project] will readily deal with hundreds of possibilities, and a major project will deal with thousands, the largest projects deal with tens of thousands. For larger numbers of possibilities we must develop new strategies. Simplifying a complex task by ignoring the need for different responses is what leads to errors or failures that affect the success of the entire effort, leaving it as a gamble with progressively higher risks.” (s/p)

En los momentos iniciales de un proyecto, los líderes pueden no contar con información suficiente sobre la complejidad de las tareas, lo cual conlleva errores. En el caso de la compañía lo observamos en la falta de público para las funciones en Niagara Falls. La otra cara de la moneda del escenario que plantea Bar-Yam es que una tarea compleja solamente puede ser realizada por un sistema complejo. En la forma en que las compañías de circo modernas se han complejizado, sus productos se han vuelto también más sofisticados. Pero por otro lado, cuando una compañía que carece de la suficiente

complejidad se plantea un objetivo de internacionalización o expresión artística superior a su capacidad, estará condenada al fracaso.

Jordi Jané, crítico de circo catalán, subraya que los montajes circenses modernos utilizan el teatro gestual y textual, la danza, las artes plásticas y audiovisuales, la música y la pantomima entre muchas de las disciplinas que se mezclan bajo la carpa. La compañía quebequense integra todos estos elementos y agrega tecnología de vanguardia en iluminación, tipos de escenario, diseño de vestuario y producción.

Pero Jané también nos previene de ser ingenuos y creer que el Cirque du Soleil fue el primero en ensayar estas combinaciones y nos lleva a recordar a sus antecesores y contemporáneos, grupos como Cirque Plume, Cirque Baroque y Archaos de Francia, o Els Comediants, de Cataluña, entre los que ya hemos mencionado. Como hemos visto, estas compañías promovieron la evolución del sistema hasta llegar a lo que hoy conocemos como *cirque nouveau*, y sin sus experiencias, no podrían existir los sofisticados espectáculos a que tenemos acceso hoy día.

Lo que resulta evidente es que, como sistema complejo dentro de un sistema mayor, el de la teatralidad, el Cirque du Soleil evolucionó hasta ser capaz de desarrollar un producto artístico también complejo. El concepto de evolución es compartido por varios miembros de la compañía, pero el jefe de piso del montaje “Kà”, lo expresó de manera específica en el blog que llevó los días antes del estreno:

“Cirque sets the bar high and all performers are fully aware of the risks involved in participating in the venture. You put your talents on the line and hope they survive the natural evolution of change. Sure, there is something mystical, even celestial in creating this art-work,

but it's also very Darwinian - the law of the jungle prevails... Sure, most are young and nimble, but the load has been tremendous, especially for those that were also being molded [sic] from being acrobats into artists”²⁸.

2.4.1 “El espectáculo más complejo de la historia”²⁹

“Kà”(fuego, en japonés) es una épica sobre la prevalencia del orden sobre el caos, representada por la lucha de dos hermanos gemelos por reunirse luego del ataque de un grupo tribal enemigo, cuya consecuencia fatal sería la muerte de los reyes, sus padres.

Para el desarrollo de este espectáculo, de inicio, fue necesaria la construcción de un teatro con estrictas especificaciones técnicas, equipado con material tecnológico de vanguardia. Este último, muchas veces inexistente, tuvo que ser desarrollado específicamente para esta locación particular.

Las raíces del proyecto se encuentran en la temporada de un año consecutivo que “Nouvelle Expérience” llevó a cabo en 1992, en el estacionamiento del entonces casino Mirage (comprado años después por la empresa MGM Grand In. y renombrado MGM Mirage). Tras el éxito de esas presentaciones los dueños del Mirage pidieron a Laliberté encargarse del montaje de un espectáculo exclusivo para su casino. El empresario les propuso “Mystère”, una obra pensada para estrenarse en el Cesar’s Palace, inspirada en

²⁸ La cita fue extraída de la página oficial de Kà en la sección “Creadores” <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/ka/creators/guy-laliberte.aspx> el 20 de octubre de 2009. La colaboración del entonces stage manager (jefe de piso en mi traducción) ha sido retirada.

²⁹ Se le dio este calificativo en el artículo de la revista Time del 26 de diciembre de 2005, cuando la nominó segundo mejor espectáculo del año. El primero para ellos fue el estreno en Estados Unidos de Private Fears in Public Places, del dramaturgo británico Alan Ayckbourn.

las implicaciones filosóficas y teológicas de la teoría del caos. En su momento, los ejecutivos del Caesar's la consideraron demasiado "oscura" para estrenarse en un casino. La obra se basaba en varias mitologías y abordaba el misterio del inicio de la vida en una selva y a pesar de la densidad del tema, a Mirage le gustó el concepto.

Cuando los representantes de Mirage aceptaron, el Cirque du Soleil se enfrentó a los retos de adaptar un espectáculo circense a un teatro cerrado y fijo, que por otro lado, les brindaba oportunidades distintas al tratarse de su primer espectáculo residente, es decir, que no saldría de gira y daría funciones únicamente en esa locación (Babinski 156). Este montaje requería grandes habilidades gimnásticas, y la cantidad de atletas que se incorporaban al circo creció con él.

El resultado fue un éxito total, con lo que la oferta de montar shows residentes se amplió. Según Laliberté, el propósito de "Mystère" era "to plant a flower in the desert" (144), y lo lograron. La obra se estrenó en Diciembre de 1992; para marzo, las localidades estaban agotadas. "'Mystère' brought us to a totally different level of recognition in the industry," dijo Laliberté a la revista Forbes. "It gave us capital, exposure and credibility." (Miller 2004)

Los buenos resultados derivaron en el montaje de "O", una alegoría sobre la importancia del agua para el planeta, y "Zumanity", una combinación de cabaret y espectáculo erótico, con el tema de la sexualidad humana ilustrado por acróbatas. Ambos tuvieron excelente respuesta.

Como consecuencia, cuando MGM, la empresa dueña de los casinos, comenzó a planear la construcción de su nuevo centro de juegos, el Grand, iniciaron la negociación

para producir lo que querían que fuera el espectáculo circense más fastuoso de la historia de este arte en su forma contemporánea.

En cuanto arrancaron las negociaciones el planteamiento de Laliberté fue que se tenía levantar un teatro con los últimos adelantos tecnológicos, capaz de hospedar un espectáculo con altos requerimientos en esa área. Aunque aún no se tenía un diseño del futuro montaje, el empresario requirió al menos una estructura con suficiente altura para que los actos de aerialistas lucieran en todo su esplendor. Más adelante, cuando el equipo creativo estuvo conformado y los primeros requerimientos salieron a la luz, se supo que el teatro sería la pieza más sofisticada del nuevo casino. La construcción del foro del MGM Grand costó 150 millones de dólares y está considerada como la “apuesta” más alta hecha en Las Vegas en pro de una locación dedicada al entretenimiento. En el acuerdo de porcentajes para su construcción, la empresa se comprometió a aportar el dinero para el edificio mientras el Cirque du Soleil se encargaría de los costos de producción del espectáculo. Luego del estreno, los gastos de la temporada y las ganancias se repartirían en 50%.

Según la revista Forbes, los dueños del casino no tuvieron ningún empacho en comprometerse a ese acuerdo, pre visualizando que les garantizaría el tráfico de público para sus áreas de juego (2004).

Una de las condiciones para esta sociedad fue que, al igual que los otros tres montajes del Cirque du Soleil en los casinos de MGM (“Mystère”, “O” y “Zumanity”), esta producción no iría nunca de gira, para darles a éstos un aura de “sólo lo podrá ver en Las Vegas”, sumamente explotable por ambas partes. Una vez puestos de acuerdo, comenzó la preproducción del nuevo show, “Kà”.

“Kà” se estrenó en febrero de 2005 y, aunque no hay registros públicos de las ganancias que ha generado en estos 7 años, se calcula que el espectáculo ha sido visto por más de un millón de personas. Durante la crisis financiera de 2008 en Estados Unidos ésta producción (al igual que los otros espectáculos residentes del circo) continuó llevándose a cabo sin dificultades por parte de la compañía circense, ya que los empresarios de MGM Mirage utilizan los boletos como cortesía para atraer apostadores a sus mesas y huéspedes a sus hoteles, y a la compañía se le paga el 50% del precio total del boleto. Así, dentro del negocio del espectáculo, Cirque du Soleil se consolidó como una empresa financieramente fuerte (Miller 2009).

Dejando de lado el gigantesco éxito comercial de este montaje, es probable que “Kà” sea, técnicamente hablando, el espectáculo más complejo de la historia (hasta 2011). Para su creación y dirección se llamó al director quebequense Robert Lepage, de cuyo trabajo particular nos ocupamos en otro capítulo. Aquí sólo mencionaré que es conocido por realizar profunda investigación tecnológica y filosófica para cada uno de los montajes que emprende. En el caso de “Kà” definió el montaje como una experiencia “theatrical-cinematographic” (Babinski 342).

Guy Caron, quien fungió como director creativo para apoyar a Lepage en el proceso, enfatizó que “Kà” tiene más que ver con habilidades circenses que con actos circenses. La diferencia estriba en tener una estructura narrativa, una historia básica (dos príncipes gemelos separados por el ataque a su aldea) contada sin palabras, en lugar de una cadena de actos circenses unidos bajo un tema general.

Siguiendo con el concepto de sistema que brinda Mario Bunge, se puede afirmar que la novedad de este sistema particular reside algunas veces en sus componentes y

otras, en su organización (Bunge 10). Los componentes (artistas), en la etapa del proceso evolutivo de la compañía en la que se realiza “Kà”, se han apartado completamente de la noción tradicional de artista circense de principios de siglo XX, convirtiéndose en una categoría particular como artistas de *cirque nouveau*. Por otro lado, la organización de “Kà” también es novedosa al basarse en las habilidades más que en los actos.

Como hemos comentado, el teatro fue construido especialmente para este espectáculo. Tanto el edificio como el escenario fueron diseñados por el arquitecto británico Mark Fisher, especialista en escenarios monumentales, como el realizado para la gira “The Biggest Bang” de la banda británica Rolling Stones y el de la inauguración de los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008 (www.stufish.com). El diseño estructural de las plataformas corresponde al ingeniero neoyorkino Mal McLaren, y los mecanismos de torsión y ensamblaje de las plataformas fueron creados por Timberland Equipment, una compañía dedicada normalmente a realizar equipo para minería.

El escenario de “Kà” está formado por dos plataformas gigantes con movimiento independiente. Estas se complementan con cinco tarimas más pequeñas que parecen flotar sobre un espacio sin fondo. Un estrecho proscenio separa al público del abismo creado por el escenógrafo. Desde el nivel del proscenio hacia arriba, el escenario alcanza 30 metros de altura. La profundidad del “abismo” es de 16 metros desde el proscenio. El total del espacio donde trabajan los artistas equivale al de un edificio de 15 pisos con una amplitud de 37 metros. El escenario se transforma continuamente con la combinación de movimientos entre las plataformas principales y las secundarias.

La plataforma más grande utilizada en el espectáculo es donde se representa la escena titulada Acantilado de Arena. Mide 7.6×15×1.8 m y pesa 50 toneladas. Una grúa

sostiene y controla la estructura, levantando la plataforma a una altura de 22 metros y rotándola 360 grados, creando un escenario vertical con una inclinación de 100 grados, donde se realizan acrobacias con técnicas de rappel (escalada en roca). La plataforma tiene incorporados cuatro cilindros hidráulicos de 23 metros de largo que corren sobre dos columnas de soporte.

Además, la plataforma está equipada con luces de espectáculo y de trabajo; dos elevadores circulares para que los artistas puedan llegar hasta el sitio donde comienza su acto y salir de allí sin ser vistos; 80 escalones, del tipo de las paredes para practicar rappel, que permiten a los artistas escalar la superficie cuando está en posición vertical. Toda la plataforma está cubierta por pequeños mosaicos que funcionan como pantalla de video, lo que permite generar imágenes digitales que aparecen sobre ésta. En una escena, toda la plataforma se cubre con 9.9 metros cúbicos de corcho granulado, importado de Portugal, para representar una playa³⁰.

La otra plataforma gigante es la Tatami Deck, que mide 9.1×9.1 m y pesa 34 toneladas. Está localizada sobre la plataforma del Acantilado y se desliza hacia dentro y hacia afuera, como un cajón, para brindar un escenario horizontal y colocar herramientas como la rueda de la muerte. Estas plataformas pueden aparecer solas o juntas, o simplemente desaparecer de la vista del público. Se pueden mover enfrente, detrás sobre o debajo una de la otra.

³⁰ Todas las notas técnicas sobre el escenario de “Kà” fueron extraídas del informe del 14th Annual Thea Awards Program and Publication 2008, expedido por Themed Entertainment Association. La página web donde aparecía el informe fue retirada, pero cuento con el PDF que se encontraba en ella. En 2008, las plataformas flotantes de “Kà” recibieron el prestigioso Thea Award for Outstanding Technical Achievement, que brinda esa asociación y el informe fue realizado en esa oportunidad.

2.4.2 Roles y habilidades de los artistas que los interpretan³¹

Se enlista el personaje, el número de ejecutantes que lo interpreta y las habilidades que tienen que desarrollar para hacerlo. Enseguida una breve nota sobre lo que hace en la obra.

Los reyes: (Actores, 2) La pareja gobernante del reino que se verá atacado por un imperio de guerreros ávidos de sus riquezas.

Los gemelos: (Expertos en artes marciales, técnica Wushu, también tocan la flauta, la hermana es además, aerialista, 2). Estos hermanos (una chica y un chico) son los hijos de los reyes de un territorio próspero. Entrenados como guerreros, tienen que huir cuando los arqueros invaden el reino y asesinan a sus padres. Antes inseparables, al momento de la huida deben tomar caminos distintos para salvar sus vidas. Tienen que emprender un viaje lleno de aventuras para lograr reunirse y recuperar el trono, con lo que volverá el orden a su territorio.

Lanceros de la corte: (Expertos en artes marciales, Wushu y ópera china, 15. Tres con movimientos destacados). Aliados de los reyes.

Artista de la corte: (Gimnasta artística, bastón, 1) Actúa para los reyes en la primera escena.

Músicos en escena: (Acordeón; 2 cantantes, pandero, guitarra, batería, timbales 2. Siete de los músicos están visibles y caracterizados).

Arqueros y lanceros: (Expertos en artes marciales, técnica Wushu, tiro con arco, 15). Son guerreros que tratan de destruir el imperio encabezado por los reyes y sus herederos, los gemelos.

³¹ La lista de personajes (así como la descripción de las escenas) ha sido extraída de la página oficial del Cirque du Soleil. Sin embargo, en ella no se especifican las disciplinas en las que los artistas se especializan, ni el número aproximado de personas que interpreta a la Tribu del Bosque ni a la Tribu de la Montaña. Estos datos se obtuvieron de la observación de los videos de “Kà”, de donde también extraje otros personajes que se omiten en el sitio, como los reyes y los prisioneros. Fue necesario acudir a varias fuentes para obtener una visión más global del escenario, los personajes y los movimientos técnicos. Los videos en los que me basé son: el video oficial de Cirque du Soleli, “Kà”; del programa especial realizado por la televisión alemana, sin fecha de origen, subido a youtube por fotologsito0 el 4 de abril de 2009; grabación en vivo del espectáculo en Las Vegas, subido a youtube por mountainhoosier el 16 de Julio de 2010 y los de G4, Inside Ká en la página de facebook. La página del Cirque especifica que, como este espectáculo está en continuo proceso de cambio, los personajes y el número de ellos puede variar significativamente de una función a otra, por lo cual siempre se tratará de un aproximado de los personajes en escena. El máximo ha sido de 80.

La hija del jefe de arqueros: (Gimnasta artística. Bastón, 1). Es una joven educada en el arte de la Guerra. Se enamora del hermano gemelo y se ve a sí misma entre el amor de su novio y la lealtad a su padre.

Consejero: (Actor, 1) El consejero es la figura más dramática en el montaje. Un villano clásico, autoritario y maligno, que no busca estar en el centro de la escena, pero su influencia siempre se puede ver detrás de las amenazas que enfrentan los gemelos.

El hijo del consejero: (Actor con habilidad para manejar lanza, látigo y pólvora, 1) Un villano tan malévolo como su padre, pero que es capaz de reflejar ternura y caballerosidad cuando se enfrenta a la hija del jefe de arqueros, a quien pretende.

Bufón de la corte: (Experto en artes marciales: Capoeira. Domina el teatro de sombras, 1). Se dedica al entretenimiento de la corte, ante quienes desarrolla sus habilidades en la capoeira y proyectando sombras en la pared. Cuando los arqueros y lanceros atacan la aldea, se queda con el hermano gemelo y lo protege.

Animales: (Gimnastas activando marionetas gigantes, 9). Aves, 2. Cangrejo, tortuga, estrella de mar, oruga, escorpión, serpiente, mantis religiosa.

El joven luciérnaga: (Aerialista, 1). El gran protector del bosque, se convierte en el amado de la hermana gemela después de salvarla de una caída mortal. Al final se unirá a la batalla para recuperar Kà.

La gente del bosque: (Atletas. Cama elástica y rappel, aerialistas, 12). Gente que vive en armonía con el medio ambiente en su bosque, ofrecen protección a la hermana gemela cuando es perseguida por los arqueros y lanceros.

La nana: (Actriz de comedia, 1). Protectora y compañera de la hermana gemela, la contagia con su alegría de vivir y simpatía.

Gente de la montaña: (Trapevistas, 5). Viven aislados en la cima de una montaña, en la parte más helada del reino. A pesar de no tener una vida muy sofisticada, son inteligentes y llenos de recursos, lo que les ha permitido inventar una máquina voladora con la que ayudarán a escapar a la hermana gemela.

Mayordomos: (Clowns, malabaristas, tocan instrumentos, 3). Acompañan a los gemelos en su viaje. No son valientes ni muy listos, no tienen madera de héroes, pero están siempre dispuestos a ayudar. Protagonizan una de las escenas más difíciles en el escenario vertical.

Prisioneros: (Acróbatas, 1 con movimientos destacados, 5 acompañan). Son condenados por el hijo del Consejero a pelear por su vida en la rueda de la muerte.

2.4.3 Las escenas de “Kà”³²

La fiesta: La barca real lleva a los gemelos a las festividades que se realizan en el territorio, mientras ellos practican la lucha en la plataforma. Al llegar, son agasajados con muestras de artes marciales, como el Wushu, la Opera China y Capoeira. Los gemelos muestran sus habilidades musicales tocando un alegre dueto de flauta, y la nana también despliega sus dotes bailando un flamenco. Justo a las afueras del reino, los acecha el peligro en las personas de los arqueros y lanceros, que preparan el ataque. *La “Tatami Deck” funge como una balsa que se desliza sobre un río invisible, rotando sobre sí misma y después avanzando hacia donde el resto de los artistas interpreta a la corte. Seis de los guerreros actúan como barqueros.*

El ataque: Ocultos en la oscuridad, los arqueros comienzan a prender flechas de fuego que descargarán sobre la corte mientras el pueblo baila y hace malabares. En el ataque resultan muertos los reyes, el Hermano Gemelo es herido y ambos príncipes se separan. *El público puede apreciar por primera vez la altura del teatro, pues los arqueros disparan desde los cuatro puntos del escenario, colocados en 3 grupos sobre las columnas de más de 20 metros de altura, iluminando la escena con sus flechas.*

La tormenta: Para escapar de los enemigos, la nana arrastra a la hermana gemela hacia un barco y huyen por mar, solo para encontrarse con una impresionante tormenta que acaba con su nave. *La estructura del bote, especialmente diseñada, pesa alrededor de 820 kilos. Los artistas que van a bordo hacen que la nave se meza y gire sobre sí misma haciendo contrapeso con sus movimientos, sin ayuda de otro mecanismo, como una silla mecedora.*

Las profundidades: La nana cae al mar seguida por la hermana gemela, quien logra atraparla en la caída y subirla a la superficie. *Las burbujas de aire que se ven proyectadas se crearon con video interactivo, accionado por sensores infrarrojos que reaccionan al movimiento de las ejecutantes.*

La guarida de los arqueros: Los arqueros y lanceros celebran la victoria mientras los prisioneros los observan. El hijo del Consejero presenta ante la tribu un invento fatal: una máquina que muele huesos humanos mezclados con una sustancia mágica para producir fuego. *El personaje manejará pólvora durante todas sus escenas.*

³² Para enfatizar la importancia de las habilidades de los artistas que participan en este montaje es necesario hacer un recuento de la obra escena por escena. Incluyo también las máquinas y elementos técnicos más relevantes que se utilizan en cada segmento, para señalar la habilidad de los cirqueros tanto para realizar su propio acto como para adaptarse al uso de la tecnología. Aunque esta información es aún más relevante al ser observada en video (ni se diga durante el espectáculo en vivo) resulta un ejercicio interesante tratar de describirlo con palabras, además de que me parece ineludible para el propósito de este análisis. Aquí respeto el formato que aparece en la página del Cirque du Soleil, donde la tipografía normal habla de la narrativa de la escena y el texto en cursiva, de las cuestiones técnicas más relevantes.

Depositados en la costa: Después del hundimiento del barco, la hermana gemela, la nana y los mayordomos se reúnen en una playa de arena dorada. Encuentran gigantescas creaturas marinas con las que tienen alguna interacción. *Los animales son marionetas de tamaño humano; fueron diseñadas para acentuar la capacidad acrobática de los artistas a la vez que imitan el movimiento natural de cada creatura.*

El juego de sombras: Durante la huida, el bufón de la corte trata de distraer al hermano gemelo, que está asustado y triste. Comienza a enseñarle el arte del teatro de sombras. *Para el director Robert Lepage este sencillo juego es una parte básica en la historia del teatro, como vemos en el capítulo correspondiente.*

La escalada: La hermana gemela, la nana y los mayordomos deben subir un escarpado acantilado. Detrás de ellos se aproximan los arqueros y lanceros, que tratan de atraparlos. *Los movimientos de los artistas fueron coreografiados para seguir la rotación continua de la plataforma, que gira a 12 grados por segundo y se eleva hasta crear una caída de 18 metros de altura. Los personajes que caen desde la parte más alta aterrizan sobre bolsas de aire ocultas en el fondo del "abismo". De la plataforma surgen paulatinamente un total de 80 "flechas" que aparentan salir de los arcos de los persecutores y clavarse en ella. Se trata de estacas extensibles cuya aparición se coordina con la coreografía de los artistas. El acantilado comienza como una superficie totalmente plana y termina como una pared de rappel.*

Tormenta de nieve: La hermana gemela es rescatada por uno de los miembros de la tribu de la Montaña, quien más adelante también descubre a la nana vagando sin rumbo y las reúne a las dos. *La gente de la Montaña exhibe sus habilidades de escaladores subiendo manualmente 15 metros para reunirse con el grupo en la cima, ubicada en el punto más alto de la plataforma del Acantilado de Arena en su posición vertical. Una proyección de video digital reacciona a los movimientos de los escaladores, creando imágenes de piedras que caen a su paso.*

El vuelo: Ante el peligro de la tormenta de nieve, la Tribu de la Montaña transforma su tienda en una máquina voladora, operada por sus propias fuerzas. Llevan consigo a la nana y la hermana gemela, quien cuelga precariamente de ésta a más de 15 metros sobre el suelo. *La máquina vuela en círculos sobre el público antes de descender hacia el abismo. Este artefacto tiene cuatro motores que se operan manualmente para dar dirección a la nave, y una canastilla para llevar el peso.*

El hermano gemelo en cautiverio: El joven es encerrado en una jaula circular por sus captores. Cuando parece que todo está perdido, descubre que la hija del Jefe de los Arqueros quiere ser su amiga. Después de compartir un momento en el que se mezcla la ternura y el coqueteo, ella lo libera. La chica expresa la emoción que le causa este encuentro bailando por el escenario con la flauta que le ha regalado el gemelo.

La Tribu del Bosque: Creaturas brillantes y luminosas habitan el majestuoso bosque, que también es hogar de insectos, flores y animales más grandes que las personas, como la espectacular serpiente de más de 20 metros de largo que se desliza perezosamente a sobre los troncos de los árboles. El joven luciérnaga brilla y se arroja al vacío cuando

realiza proezas acrobáticas. Cuando la hermana gemela se desploma desde la máquina voladora de la Tribu de la Montaña, él la rescata de la caída. Juntos realizan un dueto aéreo y surge entre ellos una conexión especial. La Tribu del Bosque es ágil en la copa de los árboles y juega a lanzarse desde lo alto de éstas utilizando cuerdas de bungee.

La jaula de los esclavos: Los gemelos se reúnen finalmente y los prisioneros se rebelan contra sus captores, cuando la Rueda de la Muerte se coloca al centro del escenario en un despliegue de desafío a la gravedad que provoca asombro y expectación. *Loring exige ambas cualidades para seguir considerando “circo” este tipo de arte. Dos artistas se balancean y controlan los giros del aparato desde jaulas opuestas, unidas por el eje central del aparato. Mientras uno de ellos corre y salta fuera de la jaula, el otro controla la velocidad corriendo y saltando dentro de la otra.*

La batalla: En la culminación de sus respectivos viajes, los Gemelos son acompañados por el Joven Luciérnaga y la Tribu del Bosque para la batalla final contra los Arqueros y Lanceros, liderados por el Consejero y su Hijo. *El escenario completamente vertical en el que se realiza esta escena brinda a los espectadores una perspectiva aérea de la batalla. 16 artistas realizan una coreografía ayudados por arneses que los hacen volar; cuando están sobre ella, la posición de la plataforma los obliga a actuar casi acostados, perpendiculares a la pared. El mecanismo de cada arnés es un motor de alta velocidad controlado por un control remoto sin cable, adherido a cada traje. La parte visual se enfatiza con la proyección de video sensible al movimiento que produce la impresión de que los guerreros dejan huellas sobre el campo de batalla.*

La resolución: Los Gemelos salen triunfantes en la batalla y la armonía se recupera en el reino. El Hijo del Consejero resulta herido y pierde la vista durante la confrontación, pero eso le ayuda a comprender sus errores. Para la celebración de la restauración del trono, obsequia a los nuevos reyes una presentación de fuegos artificiales para iluminar a todos y unirlos en la paz. *Las luces del juego pirotécnico se elevan los casi 25 metros que tiene de altura el teatro. Una estructura encendida por los petardos gira, formando un sol, y es elevada hasta la cima sobre la plataforma media. Cuando este sol llega a su punto más alto, los cuatro costados del escenario, detrás de esta plataforma, dejan escapar los fuegos artificiales para enmarcar el gran final.*

Retomando el señalamiento de Caron de que este espectáculo se basa más en habilidades circenses que en actos circenses, y que esta estrategia ayudó a complejizar el show, podemos tender un vínculo con otras formas de éxito evolutivo. El análisis de la economía de diversos países que realizaron César Hidalgo y Ricardo Hausmann (2010) puede usarse como analogía para entender cómo la decisión de resaltar las habilidades ha sido determinante en la evolución del Cirque.

El planteamiento es que los países difieren entre sí por la variedad de habilidades que poseen, mientras los productos lo hacen en la variedad de habilidades que se requiere para realizarlos. Los países con más habilidades serán capaces de crear más productos. Por otro lado, entre mayor sea la cantidad de habilidades que los individuos de un país posean, su producción variará más que la de los países cuyos habitantes tengan un conjunto menor de ellas. Luego, un país debería tender a la diversificación antes que a la especialización, como sugerían los economistas en décadas pasadas (Shaw).

En el ámbito de la compañía circense, “Kà” es el espectáculo que reúne mayor cantidad de habilidades dentro del conjunto de sus individuos. La acumulación de capacidades de los artistas se ha dado como parte de la evolución del grupo, cuyas necesidades creativas obligaron a reclutar atletas, cantantes, actores, bailarines y expertos en artes marciales, paulatinamente, en la medida que los espectáculos se complejizaban.

El conjunto de habilidades contenidas en “Kà” es resultado de esa evolución y difiere de las de un circo tradicional. Sin embargo, también se separa de lo que apuntan Hausmann e Hidalgo (“los países se diversifican, los individuos y las compañías se especializan” en mi traducción). En el caso de este montaje, los individuos han aumentado y mezclado sus capacidades hasta producir un nuevo tipo de artista circense en cada uno de ellos: gimnastas que bailan; bailarines que tocan percusiones; cantantes que actúan y deben volar por los aires; expertos en artes marciales que tocan la flauta y realizan acrobacias de aerealista, por retomar algunos de los ejemplos que menciono arriba.

A nivel individual, cada uno es excelente en su disciplina base, pero debe obtener un grado alto de desempeño en otras habilidades para que el grupo en total eleve el suyo.

En el ámbito de la compañía, dentro de un mismo espectáculo, cada escena requiere diferentes sets de habilidades para enlazarse dentro del conjunto. Por otro lado, es necesario tener varios conjuntos de artistas con diversas habilidades para poder presentar espectáculos simultáneos en distintas locaciones.

Al conjunto de habilidades nuevas que se aplican en “Kà”, además de las artísticas expuestas en el escenario, se deben agregar las tecnológicas. La incorporación (y en algunos casos, invención) de máquinas no usadas antes en la industria del entretenimiento (como la grúa hidráulica para levantar las plataformas) y la capacidad de los ingenieros y técnicos para manejarlas, engrosan la diversidad de información requerida para llevar adelante el show.

Lo mismo debemos decir de las novedosas técnicas de venta de boletos en sociedad con los dueños del casino; la utilización de redes sociales (facebook y tweeter) para mantener actualizado al público sobre los cambios en la obra; la presencia de los videos en el canal youtube y la intrincada red administrativa y de reclutamiento que se ha generado alrededor de cada pieza artística, con énfasis en “Kà”.

2.4.4 Globalización y emergencia de la compañía

Al revisar el proceso de evolución del Cirque du Soleil es necesario enfatizar que, desde el éxito incipiente de sus primeros espectáculos, eligió una vocación global en lugar de permanecer como un producto local, ya fuera provincial o nacional, del Canadá. La decisión tomada en 1990-91 de mantener en gira “Nouvelle Experience” y proceder al mismo tiempo con el montaje de “Saltimbanco” para tener presencia en dos lugares a la vez, fue la base para adquirir la infraestructura y habilidades administrativas que permiten al circo tener actualmente 22 espectáculos dando función simultáneamente.

Según Yameer Bar-Yam, es una característica de los sistemas sociales el adaptarse a los cambios de condiciones que rodean al sistema. El científico subraya que esa adaptación debe darse de forma sensible y se caracteriza por un cambio en el comportamiento del sistema. En este proceso, la comunicación es esencial para que la respuesta del grupo sea adecuada a los cambios en las condiciones del ambiente (entre las que se incluyen las acciones de otros grupos). Bar-Yam agrega que “Responsiveness implies an ability to adjust, perhaps dramatically, even to small environment changes” (2004).

Para ser capaces de entrar en mercados diferentes con productos de características similares, el grupo necesitó cambiar varias veces de estructura administrativa. La fórmula que cristalizó a mediados de los 90 proviene directamente de las estructuras de negocios transnacionales, con la figura de un presidente de la compañía (CEO, por sus siglas en inglés) que es a la vez el poseedor de la mayoría de las acciones y plantea la estrategia económica. En el caso de Guy Laliberté, las últimas decisiones en materia creativa deben pasar por su visto bueno, pero cada departamento artístico y administrativo cuenta con suficiente independencia para actuar.

Sin embargo, Bar-Yam señala también que un sistema con excesiva sensibilidad hacia los cambios externos podría volverse frágil, transformarse hasta convertirse en un sistema distinto, o simplemente desaparecer por la presión del ambiente. Es por eso que, para sobrevivir, los sistemas requieren también robustez (robustness) (2004), la facultad de mantener el mismo comportamiento a pesar de los cambios, lo que conlleva falta de sensibilidad al medio ambiente. Un sistema demasiado “robusto” puede perecer al no adaptarse a las nuevas condiciones; pero una medida exacta de robustez le permitiría

mantener una línea de acción determinada que en el momento pudiera parecer no indicada debido a la variación del medio.

Esto se puede observar en la historia del circo cuando, a pesar de que parecía evidente que Laliberté se equivocaba al rechazar un jugoso contrato con Columbia Pictures Studios, a la larga esto fue lo que permitió que la compañía mantuviera su personalidad.

Aunque Bar-Yam no lo menciona de esta manera, podemos inferir que tanto la respuesta sensible como la robustez son elementos de la resiliencia a la que se refiere Philip Loring, la capacidad de resistir y adaptarse a fenómenos adversos para la evolución de un sistema. Esta resiliencia dependerá de la flexibilidad interna que posea el sistema para permanecer o cambiar en los momentos adecuados.

La internacionalización (presencia de los espectáculos en giras a distintos países) y la posterior globalización (presencia constante de la compañía con oficinas, teatros y carpas, fijas o semifijas, en tres continentes) fue posible gracias a la resiliencia del sistema y a lo que Zhang Huaxia ha dado en llamar “emergent evolution”.

Este experto en sistemas complejos señala que, en los niveles más altos de un sistema, la novedad y diversidad de las emergencias se multiplican exponencialmente. Pone el sencillo ejemplo del alfabeto en inglés, que contiene solamente 26 letras (primer nivel). Todas las palabras de esa lengua (segundo nivel) se construyen con esas letras. En el nivel más alto del sistema, la literatura inglesa, toda ella, está escrita con las palabras derivadas de las 26 letras base. La cantidad más grande de novedad y diversidad del sistema complejo “lengua inglesa”, se da en el nivel de la literatura. Huaxia explica: “The new properties arise continuously in the process of evolution and aggregation of the

elements of the system. It can be explained as so-called combinational exploding from simplicity to complexity” (2007).

Esto lo observamos en la emergencia del *cirque nouveau* con sus raíces en la feria y los espectáculos de caballos que dieron inicio al circo tradicional. En la etapa actual del Cirque du Soleil, con 26 años de existencia, 22 espectáculos “vivos” y una estructura administrativa global, la compañía estaría en una etapa pico de su evolución, entregando sus productos más complejos gracias a la explosión de combinaciones.

Este proceso es distinto del de clonación de un mismo elemento cultural para propagarse. Essed y Goldberg nos dicen que la clonación cultural tiene sus raíces en una tendencia humana a preferir elementos que guardan similitud con las características de cada individuo. Los sistemas sociales humanos tienen preferencia por la homogeneidad y promueven la réplica en un intento de preservar el orden. Ellos hablan de una “systematic reproduction of sameness” (44).

La clonación es un sistema que pretende controlar la naturaleza, más que imitar sus procesos, y se trata de un fenómeno casi universal. Las sociedades tienden a copiar culturas y a producir bienes en masa, promoviendo el consumismo y manteniendo la promesa del crecimiento sin fin.

Essed y Goldberg señalan que los restaurantes de comida rápida McDonalds son el ejemplo clásico de la clonación de un producto. Sin embargo, no es solamente mercancía la que se clona y vende. Para ellos, el propósito de clonar estos locales es social: se trata de globalizar el prototipo estadounidense de familia, basado en una forma específica de comer. Independientemente de coincidir en este señalamiento, es importante retomar el concepto de propósito dentro de la clonación que introducen estos autores:

“However, not all standardization, copies, replications, mass productions or equations can or ought to be treated in the same way. They serve different purposes, and have different implications” (54).

Señalan también que la clonación cultural requiere la copia de un modelo inicial, que se crea desde el principio con la intención de obtener de él un número ilimitado de copias.

Siguiendo estas líneas de pensamiento, en mi interpretación, el modelo de espectáculo que incluye la clonación en sus procesos es el musical de Broadway, que produce teatro para estrenarse en Nueva York, presentarse por años en sus teatros y, meses después de la primera función, vender las partituras a compañías en todo el mundo. Los productores se aseguran de que los montajes se lleven a cabo con la misma música, coreografías, escenografía y vestuario.

Cuidan que las traducciones a la lengua local del nuevo montaje expresen el mismo mensaje del original y asisten al proceso de casting para que los actores, cantantes y bailarines que participan tengan el mismo tipo físico del modelo inicial. Obras como *Cats*, *El rey León*, *La bella y la Bestia*, *Chicago*, *A Chorus Line* (en cuyo caso en México ni siquiera se permitió traducir el título al español) y el resto de los éxitos de esta industria, sirven como modelos originales de los cuales surgirán los clones que irán por el mundo. El supermodelo Broadway es el sistema que se clona a través de ellos. “More of the same, at the same time, as well as more of the same, across time”, en palabras de Essed y Goldberg.

Por su parte, el Cirque du Soleil cuenta apenas con 22 espectáculos, muchos de los cuales deben viajar para presentarse en otras ciudades. Su propósito es realizar

originales diferentes entre sí mismos e irrepetibles en su forma individual. Han creado un estilo, si bien al parecer el propósito de la compañía es convertirse a sí misma en un Supermodelo que podría, o no, empezar a clonarse en un futuro. Al hacerlo, tendría que existir un clon de “Kà” en otras ciudades y teatros del mundo, con lo que las características técnicas del teatro deberían clonarse también.

Algunos ejemplos de cómo la compañía continúa cambiando y adaptándose a las condiciones del medio ambiente, tanto artístico como empresarial:

*En 2004 la compañía festejó sus primeros 20 años con un espectáculo llamado Sol de Media Noche, en la cual el elemento principal fue el fuego. Se trató de un espectáculo callejero que, como dijeron sus directores, pretendía hacer un homenaje a sus orígenes. Siguiendo ese argumento, la presencia de los come-fuego fue una referencia directa a los orígenes artísticos de Guy Laliberté como artista de calle.

*En 2009 Forbes mencionó a Laliberté entre los 44 millonarios que, en lugar de perder dinero en medio de la crisis económica mundial, lo ganó al vender 20% de las acciones del circo (en Agosto de ese año) a Istithmar World, la empresa de inversiones del conglomerado Dubái World, y la empresa de bienes raíces Nakheel. La operación fue por \$600 millones de dólares (400 millones para Laliberté una vez descontados los impuestos). El 80% con el que se quedó tiene un valor estimado de 3 billones (Forbes 2009). Lo que Laliberté buscaba era llevar a la empresa más allá del rubro del entretenimiento para ampliarla a campos tan disímboles como los spas.

*En ese año ocurrió también el estreno de “OVO”, espectáculo de gira para conmemorar los 25 años de la compañía. Ese show retomó muchos de los actos de una compañía

circense, sin dejar de lado la tecnificación y el apoyo visual que se utiliza en “Kà”, adaptado para un espacio mucho menor.

*En 2011, Laliberté y el director de cine canadiense James Cameron comenzaron a planear la filmación de lo que sería la primera película del grupo en 3D.

Capítulo 3

Robert Lepage: hombre del Renacimiento en el siglo XXI

Antes de entrar en las particularidades del trabajo de Robert Lepage quiero explorar el contexto político y social en el que este director se ha desarrollado para entender tanto el fundamento de su investigación artística como los procesos que lo llevaron a crear como lo hace y abordar los temas que acostumbra.

3.1 Quebec, el contexto

El origen quebequense de Lepage le dio una perspectiva única dentro de la comunidad artística internacional³³, que se ajusta a lo que Roland Robertson ha denominado “Glocal” (Robertson 13)³⁴, es decir, partir de la realidad y los recursos locales para abordar temas universales y por lo tanto participar y ser relevante en un escenario global.

Robert Lepage nació en Quebec City, el 12 de diciembre de 1957. En los años 50 se vivía un proceso cultural en el Canadá francés, en Quebec con mayor intensidad e irradiándose hacia el resto de las regiones francófonas. Según Dickinson y Young, esto comenzó durante la Segunda Guerra Mundial y se extendió hasta la década de los 60, con varios focos reconocibles: había un movimiento intelectual que cuestionaba las ideas, actitudes y mentalidades de los habitantes, particularmente respecto al poder y la

³³ Al igual que al Cirque du Soleil

³⁴ García Canclini, en quien me he basado también para hablar de globalidad y localidad, retomó este concepto para desarrollar el suyo de “Culturas Híbridas”.

influencia de la iglesia católica. Este sector se expresaba en reuniones de la comunidad, periódicos y estaciones de radio locales (283).

Al mismo tiempo, las clases trabajadora y media comenzaban a cambiar su comportamiento relacionado con la religión, frecuentando menos las iglesias y confrontando los principios religiosos. En lo político, la guerra había modificado el punto de vista de mucha gente: la sociedad comenzaba a cuestionar las decisiones de los dirigentes, a quejarse por las condiciones de inequidad y a enseñar a sus hijos que debían ser críticos y escépticos.

Las universidades locales, como Laval y la universidad de Montreal, comenzaron a instrumentar programas de estudio que se alejaban del tradicional control que la iglesia católica había ejercido sobre la educación. Aunque se trataba de instituciones relacionadas con el clero, después de la guerra algunas órdenes religiosas (como los dominicos, a cargo de sendos institutos en ambas universidades) se dieron a la tarea de introducir un pensamiento más científico y menos religioso en sus planteles.

Père Georges-Henri Lévesque (sacerdote católico) fundó la escuela de ciencias sociales de la Universidad Laval, con un acercamiento empírico al análisis que cuestionaba el carácter a priori del pensamiento social que hasta el momento se había usado en las instituciones de enseñanza en Quebec. La base pragmática que allí se aplicaba proponía entender que la provincia había adquirido un carácter urbano-industrial (Cook 124), una imagen diferente de la que sus habitantes tenían de sí mismos, como población rural y dedicada a la agricultura.

En otro aspecto de la cultura, con la caída de Francia ante Alemania en 1940 la importación de literatura sufrió una baja considerable que ayudó a que los escritores

quebequenses fueran tomados en cuenta. Las historias publicadas empezaban a hablar de la realidad de la vida rural, opuesta a su idealización como la mejor y más llena de cualidades morales. Se criticaba también el aislamiento en que se habían encerrado los quebequenses y se abordaba la opresión que muchas personas sentían con la imposición de la estricta práctica de las normas del catolicismo.

Durante la guerra, con la ausencia de Francia en el mercado, los editores locales tanto de literatura como de cultura popular ganaron posiciones. Gracias a esto, en la década de los 50 se pudo configurar una plantilla intelectual que comenzaba a discutir en público los temas locales y a descubrir una voz particular de aquellas provincias canadienses. Estos pensadores ya no pretendían parecerse a los íconos parisinos, pero tampoco se adscribían a los estándares de Estados Unidos o de la vecina provincia de Ontario, mucho más identificada con la cultura popular del país del sur.

Los escritores empezaron a publicar con regularidad, sin embargo, la industria editorial de Quebec sufrió muchos cambios en pocos años. Al final de la guerra, Francia volvió para tratar de recuperar su parte en el negocio pero, además, sus productos iban acompañados por los comics y libros de bolsillo estadounidenses. El número de editores quebequenses en la región pasó de 27 a 4 durante la década de los 50 (288). En los 60 se volvió a dar impulso importante a la industria editorial, pero ésta no alcanzó los niveles de la época del conflicto internacional.

En el ámbito político, las comunidades se dividían entre conservadores y liberales; católicos y laicos; defensores de los derechos colectivos contra partidarios del individualismo. La expansión de la industria de guerra en Montreal y de la explotación de recursos como las minas de cobre y asbesto, ayudaba a la creación de empleos, pero los

empresarios se encontraban con una nueva clase de trabajadores que buscaba informarse sobre sus derechos y organizarse en sindicatos, además de una presencia creciente de mujeres, con todos los cambios que eso provocaba dentro y fuera de las empresas.

Los medios tuvieron una participación fundamental en la propagación de la tendencia de la sociedad a defender su cultura, y al eventual reforzamiento de la misma. La inauguración de la CBC-SRC (Canadian Broadcasting Corporation-Société Radio-Canada) en 1936 ayudó a que el entretenimiento popular en francés reflejara la idiosincrasia y modo de vida particular de cada región. En 1952, con la llegada de la televisión, esta influencia se reforzó. En la homogeneización de la cultura francesa prevalecieron las características de Quebec sobre otras regiones francoparlantes gracias, en parte, a que los programas de radio y televisión se producían y transmitían desde ahí. Los valores urbanos se impusieron también y Montreal como ciudad cosmopolita, se convirtió en la capital cultural del Canadá francés.

Un personaje importante en la vida de la región comenzó a manifestarse en los medios: René Lévesque, futuro premier de Quebec, salió al aire con su programa *Point de Mire* (Punto de vista) sobre temas de política internacional. En los 70 Lévesque se convirtió en pieza clave en el desarrollo del arte de Robert Lepage y el Cirque du Soleil en su papel de premier de Quebec, otorgando becas, préstamos y actuando como promotor de la cultura quebequense en el mundo.

La reducción de la influencia clerical en la sociedad, los cambios en el ámbito laboral, así como el movimiento cultural experimentado, fueron la base para lo que se llamó la *Quiet Revolution* [la Revolución Callada o Tranquila], considerada como el movimiento que transformó radicalmente la sociedad y política quebequense.

El evento que se señala como detonador de esta fase es la victoria de los Liberales en las elecciones de 1960. Sin embargo, como enfatiza Cook, la paulatina evolución de la provincia de una sociedad rural a una urbana e industrial fue el empuje más importante para ese movimiento (123). Según ese autor, el sector más conservador del Canadá francés consideraba que tanto el capitalismo (con su materialismo práctico) como el comunismo (con su materialismo filosófico) estaban en contra del humanismo católico quebequense, y esta era una de las razones principales por las que Quebec debería considerarse una nación aparte. Quebec seguía definiéndose como rural y religiosa, sobre todo.

Sin embargo, para finales de los 50 era muy evidente que la industrialización y la vida de las ciudades se imponían en ese territorio también. La necesidad de secularizar a la sociedad y al gobierno en pro de la modernización se hizo patente y la nueva corriente intelectual planteaba la creación de nuevas instituciones acordes con las necesidades de la provincia.

El Partido Liberal se había formado en 1955 con un grupo de intelectuales que optaban por una actuación más importante de Quebec como parte de la federación. La iniciativa la lanzaron Pierre Elliot Trudeau, el sindicalista Jean Marchand y el periodista Gérard Pelletier. El líder del partido en 1960 era el economista Jean Lesage, quien creía en la importancia de dotar a Quebec con sus propias formas de producción y autonomía económica. Al ganar las elecciones, aprovechó los cambios en educación que comenzaron en la década anterior, los cuales le hicieron posible reunir un equipo de jóvenes quebequenses con estudios en Harvard y la Escuela de Economía de Londres, con quienes trazó un plan para conseguir la infraestructura que hacía falta.

Por su parte, en la Universidad de Montreal, Michel Brunet enseñaba que era necesario construir un estado provincial fuerte dentro un de un estado nacional, lo cual sería posible solamente si se favorecía el surgimiento de una clase empresarial y si el estado defendía los intereses francófonos, ideas que el partido liberal retomó. Sin embargo, no se declaraban nacionalistas.

Bajo el lema *Maîtres chez nous* (Amos de nuestra propia casa), el gobierno liberal estableció un ministerio de educación local, con lo que tomó el control del contenido educativo, antes en manos de la iglesia. En el renglón administrativo, realizaron inversiones en pensiones de retiro y una compañía de seguros para automóviles, con lo que lograron mantener circulación de capital no proveniente de los impuestos. Invirtieron en energía, transporte y manufactura. Lesage creó también oficinas de relaciones provinciales-federales, de asuntos culturales, de bienestar familiar y social y de recursos naturales.

Durante los 6 años que duró este gobierno, recibió críticas tanto de los conservadores, que cuestionaban sus estrategias económicas, como de los mismos liberales, quienes criticaban que se ocupara capital externo (tanto del Canadá Inglés como del extranjero) para realizar inversiones en infraestructura, además de que rehuían la alternativa de la independencia.

En 1966 la independentista Unión Nacional volvió al poder en Quebec, pero en 1968 el liberal Trudeau se convirtió en primer ministro de Canadá, abanderando el federalismo como la ruta más saludable para la provincia, aunque no convenció a la mayoría quebequense.

Entre los que no aceptaban la ruta federalista se encontraba René Lévesque, abogado y corresponsal de guerra, conductor del programa televisivo *Point de Mire*. En 1960 Lévesque entró a la política convencido de que el Canadá Francés poseía todas las características de una nación: sentido de unidad, recursos materiales y humanos, además de una lengua común. Sin embargo, no tenía soberanía.

Si bien Lévesque era la cara visible de la tendencia, esas ideas ya habían arraigado en la entonces floreciente clase media de Quebec. Las otras provincias francesas se sentían en desventaja cultural y política respecto a sus vecinos anglófonos, además de que consideraban que sufrían una excesiva presencia de la federación en sus asuntos locales, así que se adhirieron al discurso de Lévesque. Estas circunstancias hicieron que sus ideas se expandieran como el fuego.

En 1969 Lévesque, al frente del *Mouvement Souveraineté Association* junto con miembros del *Ralliement National* y el *Rassemblement pour la Indépendance Nationale*, formaron el *Parti Québécois*, que en las elecciones generales de abril de 1970 ganó un 23% de los votos y siete asientos en la Asamblea General de Quebec (309).

Según Dickinson y Young, el movimiento independentista tuvo como elemento principal el lenguaje, y me quiero detener en este aspecto por ser uno de los principales pivotes de la teatralidad de Robert Lepage.

A finales de los 60 se formó la *Royal Comission on Bilingualism and Biculturalism* que analizaría el factor del idioma dentro de la economía y el desarrollo de los canadienses hablantes de francés. Los resultados de la investigación arrojaron datos poco halagadores: Los hablantes de inglés ganaban un promedio anual de 6049 dólares en esa época, mientras que los bilingües (inglés como primera lengua y francés) recibían

5929 y los hablantes bilingües con francés como primera lengua e inglés como segunda, ganaban 4523. Quienes hablaban solo francés, tenían un ingreso de 3107.

Con el rápido crecimiento de la burocracia en Quebec (particularmente en Montreal y Quebec City) el gobierno dio empleo a profesionales de habla francesa, sin embargo, en la iniciativa privada no se dieron cambios evidentes. Los trabajadores y la clase política comenzaron a presionar para que se privilegiara el uso de esa lengua en el ambiente de trabajo, los sindicatos exigían contratos escritos en francés y los nacionalistas pelearon para convertir a la universidad de McGill en una institución francófona.

Pero hacia principios de los 70, la tasa de natalidad en las provincias francesas comenzó a bajar. Por otro lado, la llegada de inmigrantes de todas partes del mundo se incrementó. Para garantizar la conservación de la lengua nacional, se pretendió que los recién llegados fueran asimilados en la cultura francesa, más que en la inglesa, por lo que se generó un cambio en los planes de estudio para brindar educación completamente en francés en los primeros años de primaria, una iniciativa que muchos inmigrantes rechazaron.

Un caso icónico de la crisis del francés se observó en el suburbio de Saint-Leónard, en Montreal, entre 1967 y 1969, cuando la fuerte inmigración italiana hizo que el porcentaje de francófonos bajara de 90 a 60 en sólo siete años. Los inmigrantes preferían que se enseñara inglés en las escuelas, así que boicotearon la propuesta de la enseñanza monolingüe con un programa de clases de inglés privadas; al final, hubo brotes de violencia entre hablantes de italiano y de francés en esa zona de la ciudad, pero las

clases en inglés prevalecieron. Uno de los resultados de la crisis fue que muchas personas de origen italiano decidieron mudarse a provincias anglófonas.

El partido Union Nationale respondió al problema con la Propuesta 63, que si bien señalaba que se debía dar prioridad al francés, garantizaba el derecho de los padres a elegir en qué lengua querían que sus hijos estudiaran. El resultado fue que solamente el 13% de ellos eligió el francés como primera opción.

En 1974 el gobierno liberal lanzó la Propuesta 22, que proclamaba el francés como idioma oficial de Quebec y trataba de promoverlo en el lugar de trabajo, pero fueron sumamente criticados por los nacionalistas debido a que la misma propuesta garantizaba la libertad de elegir el idioma de su preferencia, una situación que consideraban contradictoria. En 1977 el estatus del francés era de lengua oficial del estado y “normal language of work, education, communications, and business” (310). Aunque las normas respecto al uso de esta lengua han sido apoyadas por la mayoría de los quebequenses, la minoría anglófona en la provincia las ha combatido sistemáticamente en las cortes y a través de la desobediencia civil, generando conflictos internos.

3.1.1 Octubre, 1970

A pesar de ser el aspecto más notorio de la disputa entre Quebec y el resto de Canadá, la cuestión lingüística era solo un elemento subrayado por los grupos nacionalistas que pretendían la separación de la provincia. La exigencia de formar una nación independiente era la base política del conflicto.

Las condiciones sociales y la política internacional de aquella década parecían indicar que la existencia de Quebec como país era posible y solamente habría que esperar

a que las diferencias culturales se decantaran. Sin embargo, algunos grupos radicales opinaban que esperar ese resultado era una pérdida de tiempo.

Según Dickinson y Young, las clases populares, víctimas del desempleo, del control de la economía quebequense desde la federación y de los conflictos sobre lengua y educación, buscaron respuesta en el marxismo y en los modelos de liberación nacionales, lo cual devino en la creación del Frente de Liberación de Quebec (FLQ) - independiente del *Parti Québécois*, aunque en contacto con ellos-, en 1963. El propósito era formar un estado de trabajadores en Quebec, separado de Canadá, regido por principios marxistas. Su ideario, expresado en un manifiesto, hablaba de acabar con el “catolicismo medieval y la opresión capitalista” y de destruir los símbolos e instituciones coloniales (entre las que incluían a la policía montada y las fuerzas armadas. También hablaban de acabar con los establecimientos comerciales, fábricas y plantas industriales que no usaran el francés como lengua básica (312).

Las versiones sobre las actividades de este grupo varían enormemente. Para Dickinson y Young, el FLQ fue un grupo revolucionario. William Tetley³⁵ lo caracteriza como organización terrorista, basada en una combinación de la ideología marxista del Che Guevara y los conceptos anarquistas de los revolucionarios argelinos, decidida a separar a Quebec de Canadá (Tetley 19). Estas diferentes versiones permean en la definición de los hechos que ahora se conocen como la Crisis de Octubre, punto extremo del proceso.

³⁵ Autor de *October Crisis* y profesor de leyes en la Universidad de McGill, fue ministro de economía durante el gobierno de Jean-Robert Bourassa, ministro de Quebec de 1970 (mayo) a 1976.

Los eventos que definieron esa crisis fueron el secuestro del comisionado de comercio británico, James Cross, y el del ministro de trabajo de Quebec por miembros del FLQ. El grupo pedía la liberación de 23 de sus miembros, encarcelados por cargos de terrorismo a cambio de la libertad de los secuestrados.

El entonces premier de Quebec, Robert Bourassa, y el primer ministro de Canadá, Pierre Trudeau, se negaron a las exigencias del FLQ. El 15 de octubre, según Tetley, el gobierno federal envió al ejército a Quebec a petición del gobierno local y al día siguiente, ambos niveles de gobierno decretaron el Acta de Medidas de Guerra para la provincia bajo la figura de “apprehended insurrection” [percepción de que existe o puede existir una insurrección] (xvii).

Según Dickinson y Young el gobierno de Trudeau actuó rápidamente para subordinar al gobierno de Quebec al establecer el Acta de forma unilateral, primero, y enviar al ejército sin aprobación del gobierno local, al día siguiente. Los autores aseguran que las libertades civiles fueron suspendidas y que cientos de “intellectuals, political activists, and labour leaders were imprisoned arbitrarily” (313).

El 17 de octubre, se encontró el cuerpo sin vida de Laporte. Este hecho dividió a los seguidores del FLQ que creían en las ideas expresadas en el manifiesto, pero reprobaban el asesinato. Los secuestradores de Cross lo liberaron tras 60 días de cautiverio e intensas negociaciones con la policía. Los asesinos de Laporte fueron apresados en diciembre del mismo año, y encarcelados.

Las consecuencias jurídicas y políticas de la crisis de octubre ocuparon el resto de 1970. La popularidad del LFQ descendió casi a cero, pero el *Parti Québécois* no vio disminuidas sus filas a pesar de sus relaciones con el Frente. La mayoría de los

quebequenses optó por la solución política a las diferencias con la federación y el partido de Lévesque ganó más escaños en el congreso. La etapa de la lucha violenta por la separación como primera opción llegó a un punto casi inactivo y comenzó la etapa de los referéndums y consultas sobre la independencia.

En la segunda década del siglo XXI, la idea de un Quebec independiente resulta menos urgente (e incluso posible) que en los 60, como lo explica William Tetley. “Nor can Quebec or Canada ever again be as economically sovereign as we were even in 1970 because of today’s massive world trade and foreign investment, which know no national borders...”

Y más adelante: “Will we not be the subject of irrepressible movements of humanity [inmigrantes] who, legally or otherwise, will enter our territory and irrevocably change our linguistic balance and social systems?” (xxix)

La crisis y la lucha por defender la cultura francesa tuvieron repercusiones en la producción artística de las regiones francófonas. Muchos artistas y escritores reflejaron ese ambiente político en sus trabajos; otros tomaron partido por la defensa de lo francés. Para muchos de ellos, el simple hecho de producir sus trabajos en la lengua gala era una posición política y el uso de otra lengua era una “traición” a los ideales quebequenses.

3.2 De la política a la creatividad

Los cuestionamientos sobre el lenguaje y la identidad que se pueden observar en la teatralidad de Robert Lepage provienen de este contexto social. Los años de formación del director coinciden con los de la Quiet Revolution y la Crisis de Octubre que, en el terreno artístico, resultaron en el trabajo de creadores que influyeron en él, como el

dramaturgo Michel Trembley o del director de cine Denis Arcand, entre otros, enfocados en analizar o acentuar la diferencia lingüística de su región como parte de la identidad cultural. Si bien Lepage observó de cerca esos trabajos, él decidió tomar otro camino.

Las particularidades de su familia ayudaron al teatrista a desarrollar su propia perspectiva. Sus padres son de origen quebequense, pero durante la Segunda Guerra Mundial su madre se mudó a Londres, Inglaterra, mientras el padre servía en la marina. De esa manera, ambos adquirieron completo dominio del inglés³⁶.

La pareja no había logrado tener hijos, así que al terminar el conflicto bélico regresaron a su país a vivir en la provincia anglófona de Nueva Escocia y adoptaron allí a dos niños, David y Anne. Pocos años después y ya viviendo en Quebec, concibieron a Robert y Linda, 13 meses menor que él. Como consecuencia, en la casa de los Lepage se habló siempre inglés y francés de forma más o menos equivalente. A nivel familiar esto derivaba en pequeños conflictos, como el de decidir en qué lengua se veían los mismos programas de televisión o la frecuente mezcla de palabras en una y otra lengua. En numerosas ocasiones, Lepage ha dicho que, para él, su familia y la complejidad lingüística que se vivía en casa, es una especie de metáfora de Quebec.

Sin embargo, hacia el exterior del grupo familiar, esa complejidad los colocaba en una situación delicada, pues el bilingüismo no era lo común en la región. Robert veía cómo sus hermanos mayores tenían problemas en la escuela por ser de origen anglófono y por no poder identificarse plenamente con un solo lado de la cultura canadiense.

³⁶ En otra versión de la biografía de Lepage, es la madre quien sirvió en la marina y el padre trabajaba en un barco mercante, pero la que presento en el cuerpo del texto se repite en varias fuentes.

Años después, el arte le ayudó a elaborar sobre estos problemas pues, sabiendo que la diferencia lingüística implica también una diferencia cultural, decidió transmitir al público su concepto de cómo las lenguas brindan una perspectiva distinta de los hechos, las emociones y las historias: “The whole point of art is showing things with different eyes”, como lo dijo a Linda Brown para la televisión canadiense (cbc 1996).

Esto, aunque lo dotaba de características originales y muy reconocibles, también lo colocaba en una situación incómoda de “in-betweener”, un artista considerado exitoso tanto en el alto círculo artístico del Canadá francés como del Canadá inglés, sin pertenecer del todo a ninguno de los dos. Lepage afirma que la historia de Quebec no puede ser completamente entendida desde Canadá, y mucho menos desde el mismo Quebec, sino que para comprenderla debe ser vista desde fuera del país, y esta idea no le ha generado mucha simpatía (Dundjerovic a 7).

Cuando se convirtió en el primer director canadiense invitado a dirigir una obra de William Shakespeare con la compañía inglesa Royal National Theatre en Londres –“A Midsummer Night’s Dream”-, Lepage dijo que, a pesar de la lengua, esta distinción parecía significar que Quebec tiene una forma de pensar más inglesa y norteamericana que francesa. Ese comentario tampoco fue bien recibido (Brown 1993).

Desde los años 70 y en medio del clima político heredado de la Crisis de Octubre, Lepage comenzó a trabajar con la compañía Theatre Répere y entendió que el principal problema para un artista quebequense era enfrentarse a la diferencia lingüística, ya que no podía aspirar a que el mensaje que trataba de comunicar fuera entendido aún en su propio país. Por eso comenzó a incorporar tanto el inglés como el francés en sus montajes, e incluso otras lenguas, más con la intención de crear confusión y pequeños mal

entendidos, que como herramienta de comunicación. En su vida personal ha aplicado también esta investigación al convertirse en políglota: domina el alemán e italiano así como el inglés y francés, pero también ha estudiado ruso, japonés y cantonés, incluyéndolos ocasionalmente en sus montajes, junto con otras lenguas que le son totalmente ajenas, como el serbocroata.

El propósito es utilizar las palabras como sonidos y trabajar con los artistas en escena tanto en la expresión corporal como en la vocal, pero separada de las estructuras textuales o narrativas.

Desde los primeros trabajos que le dieron reconocimiento del público y la crítica (“Circulation”, 1984; “Dragon Trilogy”, 1985), Lepage usó las palabras como una parte del montaje, sin ser la más importante. Definió “Circulation”, por ejemplo, como un trabajo trilingüe, compuesto por un tercio de inglés, un tercio de francés y un tercio de movimiento, donde la forma de narrar una historia tiene que ver con las imágenes que se presentan en escena de igual manera que los sonidos con los que se completa el cuadro.

En 1989 el director Gordon McCall, basado en Saskatoon, propuso a Lepage realizar un montaje bilingüe de “Romeo y Julieta”. Lepage y McCall realizaron un trabajo conjunto a pesar de la distancia: los actores viajaban de Saskatoon a Quebec, o Montreal, para ensayar con cada director, ellos hacían lo mismo; utilizaron también nuevas tecnologías como la video conferencia; trabajaron en la forma en que las palabras sonarían en escena y en el montaje general, además de plantear la idea básica de trasladar la acción de Verona a Canadá.

La trama se llevaba a cabo a las orillas de la carretera Trans-Canadá, donde de un lado vivían los Capuleto, de habla francesa, y del otro los Montesco, de habla inglesa. El

texto de Shakespeare fue respetado al pie de la letra, traducido a un francés antiguo que intentaba ser un reflejo del inglés de la época del autor, con lo que Lepage aseguraba estar trabajando en varios niveles de lenguaje (cbc 1989). Sin embargo, la acción se llevaba a cabo en 1989, con los personajes vistiendo jeans, subiendo y bajando de camionetas pick-up; también se incluían escenas de violencia física entre las dos familias, al tiempo que decían palabras que los otros no entendían.

Este montaje, como es usual con los trabajos de Lepage, tuvo una crítica dividida entre quienes lo consideraron genial y los que no veían ningún valor estético en él. Pero las opiniones en contra no impidieron que fuera nombrado director artístico del Teatro Francés del Centro Nacional de las Artes, en Ottawa, uno de los puestos más altos en el ambiente cultural canadiense. Tampoco fueron obstáculo para que siguiera experimentando con el bilingüismo o multilingüismo: ha montado 3 espectáculos unipersonales, con él mismo como actor, utilizando la lengua como elemento performativo más que como texto. En 1986, “Vinci”, basado en la vida de Leonardo da Vinci y la de un fotógrafo que viaja a Europa; en 1991, “Needles and Opium”, basado en las biografías de Miles Davis, Jean Cocteau y el propio Lepage; en 1996 “Elsinore”, una reinterpretación de Hamlet y en 2006 “The Andersen Project”, acerca de la vida del escritor danés Hans Christian Andersen y de un joven escritor homosexual de Quebec. En todas ellas ha trabajado como actor, director y principal realizador del texto.

Respecto al uso del lenguaje, Michel Tremblay (uno de los más importantes dramaturgos canadienses), ha expresado que, a principios de los 80, su generación usaba el francés como la principal arma creativa y de lucha nacionalista. Entonces llegó Lepage y, en lugar de palabras, comenzó a utilizar imágenes sencillas, pero muy poderosas. Dice

que todos los teatristas contemporáneos estaban asombrados de que “el niño de Quebec” hubiera llegado a transformarlo todo. (Dundjerovic 30)

3.3 Perfil del teatrista

Además del idioma, otras circunstancias de la vida de Lepage le han hecho volver recurrentemente a temas de conocimiento personal, identidad y pertenencia a un grupo, como su interés en la geografía, desarrollado desde niño gracias a las narraciones de su padre, conductor de un taxi en Quebec City y excelente narrador de historias. (Dundjerovic 39)

A su padre le gustaba llevarlo con él al trabajo, y Lepage lo escuchaba contarles a los turistas fragmentos de la historia de la ciudad de Quebec, a los que añadía sus consideraciones personales, anécdotas que había escuchado de otros colegas o pasajeros, e incluso historias de su propia familia, la descripción de lugares que había conocido durante la guerra y viajes que el niño quería realizar (ExMachina 2011).

Sin embargo, en sus primeros años de escuela fue un niño más pequeño y delgado que los demás, callado y tímido. A los 6 años fue atacado por alopecia severa, que causa la pérdida del pelo en todo el cuerpo. Esto lo volvió blanco de las burlas de algunos condiscípulos y acentuó su tendencia a la introspección. En la juventud comenzó a usar pelucas que, sin embargo, no han podido solucionar su falta de cejas, que le dan una apariencia que algunos actores consideran “hipnótica” (The guardian 2001). Sus particularidades de carácter y físicas se convirtieron en una especie de obstáculo para la socialización.

Años después, cuando estudiaba la secundaria, entró en contacto con varias formas de arte, pero el teatro acaparó su atención y decidió unirse al grupo de la escuela. Por primera vez tuvo un grupo de amigos con intereses comunes y ganó confianza en sí mismo. Paradójicamente esta nueva faceta le provocó una crisis cuando, a los 14 años, probó su primera droga: recuerda que le dijeron que era un cigarro de hashish, pero piensa que había más opio en él que otra cosa, pues el efecto fue devastador: se sintió drogado durante más de una semana, tuvo crisis de paranoia y según cuenta, casi muere.

Como resultado sufrió agorafobia y ataques de pánico por más de tres años. Incapaz de salir de su casa, también pasaba largos periodos de encierro en su cuarto. Durante las breves pausas en que podía retomar sus actividades, comenzó a ir nuevamente al grupo de teatro y fue elegido para un papel en la obra de graduación.

Mientras ensayaban, todo iba bien, pero el día del estreno la agorafobia reapareció y Robert se sintió incapaz de ir al teatro. Llevaba tres años sin salir de su casa de noche y la sola perspectiva de hacerlo le causó ansiedad extrema. Su hermana Linda tomó cartas en el asunto: lo obligó a subir al taxi que los llevaría al teatro. Su hermano lloraba y ella llevaba una dotación de calmantes por si los necesitaba para subir al escenario. Sin embargo, una vez que llegaron ahí, Lepage se recuperó y salió a escena. Se trataba de una comedia, así que cuando escuchó las risas del público pudo relajarse. "It was liberating and the audience loved it. So I became addicted to theatre. I thought that this is my way to get out of this thing", recuerda el director. (The guardian 2001)

Al terminar la escuela decidió estudiar actuación en el Conservatorio de Arte Dramático, en 1975. Dundjerovic narra que era demasiado joven aún para ingresar y no había obtenido su certificado de bachillerato, pero se las ingenió para ser aceptado y

graduarse después. En la escuela de teatro podía entrar en contacto con los demás, aunque nunca se sentía integrado del todo. Richard Fréchette, su condiscípulo y posteriormente uno de sus colaboradores más cercanos, recuerda que en la escuela Lepage era percibido como marginal. “He was popular, but there was always a side of him that was the 'outsider'.” (The guardian 2001)

En el Conservatorio logró algunos de los papeles más codiciados gracias a su inventiva y creatividad, pero tuvo problemas y malas críticas de sus profesores por la poca emotividad que imprimía en su estilo de actuación, “era demasiado tímido para compartir su vida interior”, especula Jacques Lessard, quien fue su maestro y uno de los fundadores de Théâtre Repère, la compañía a la que Robert se uniría más adelante.

Al graduarse, Lepage participó en varias emisiones de los “campeonatos” de la Liga Nacional de la Interpretación: una serie de presentaciones con formato de encuentro deportivo en la que los actores realizaban improvisaciones con temas que el público sugería. Esto requería creatividad y concentración para no caer en clichés y Lepage los tenía, así que destacaba como actor gracias a su agilidad mental, aunque en los círculos de teatro tradicional se le seguía cuestionando su falta de emotividad.

Meses después de su graduación se encontró con que era uno de los pocos egresados del conservatorio que no tenía trabajo, al igual que su amigo Fréchette. Ambos decidieron continuar sus estudios en París, donde aprendieron técnicas de biomecánica y danza para incorporar a la actuación, lo que convenció a Lepage de que había distintas formas de interpretación que no involucraban emociones.

En 1978 los jóvenes regresaron a Quebec y fundaron su propia compañía, Theatre Hummm..., con la que montaron obras de bajísimo presupuesto y cuyas tramas eran

extraídas de fuentes tan efímeras como encabezados de periódicos o conversaciones escuchadas en trenes. Lepage ganó experiencia como actor, director y autor y dos años más tarde se unió a la compañía Théâtre Repère con su ex profesor, Lassard. El grupo se encontraba cerca de la quiebra, con algunos dólares en el banco que Lepage les pidió para una producción que tenía en mente (según afirma, nunca había contado con más de 50 dólares para un montaje). De ahí surgió “En Attendant”, en 1982.

Este montaje incluía tres personajes, el mismo número de lámparas y maletas de viaje. Narraba la sencilla anécdota de unos actores que paseaban, entre un trabajo y otro; se trataba de una obra divertida y fresca. Lo básico de la historia y la puesta en escena atrajo al público y dio un respiro a la compañía en sus problemas de taquilla.

Lepage dice que para ese tiempo, era evidente para él que no podía aspirar a insertarse en el círculo del teatro comercial de Quebec: “I had no pretension, no ambition, no plan.” (2001) Tal vez esa misma actitud le confirió sinceridad a su primer montaje y provocó la aceptación del público y la crítica; el hecho es que comenzaron a llegar invitaciones para que la compañía actuara en varias provincias canadienses a pesar de la barrera lingüística.

“Circulation” fue el siguiente trabajo de Lepage con Théâtre Repère y representó su primer éxito nacional, seguida de “Dragon’s Trilogy”, la que sentó su prestigio. Ese montaje exploraba la evolución de la comunidad china en Quebec y cómo los primeros inmigrantes habían llegado desde su país de origen. Duraba 6 horas y estaba preparado con base en improvisaciones e ideas de los 6 actores involucrados. Ninguno de los participantes había estado en China, así que la aproximación partía de cosas escuchadas o

leídas, pero era un buen reflejo de la actitud occidental y la falta de conocimiento de la mayoría de las personas en los 80 sobre aquel país.

La Trilogía se estrenó en 1985 y partía de la visión de dos mujeres que visitan una parte del Chinatown de la ciudad de Quebec -donde en ese momento se construía un gran estacionamiento- y rememoran la vida anterior a la demolición de lavanderías, casas de juego y mercados que se encontraban allí. A partir de este momento Lepage comenzó a incorporar elementos que iba encontrando en las narraciones, improvisaciones y durante las funciones mismas. Se estrenó en Toronto, pero el proceso creativo no terminó allí pues se siguieron añadiendo elementos a la trama con los respectivos cambios que eso implicaba en el montaje.

Pronto, la obra comenzó a recibir invitaciones para presentarse en el extranjero, y en 1987 se presentó en Londres. El crítico de teatro Irving Wardle escribió en aquella ocasión: “When I first saw it in Toronto last year, I compared [Lepage] to the young Peter Brook. Given the show's subsequent growth I would like to amend that comparison to the mature Peter Brook”. La comparación se convirtió en un sobrenombre para el director, el “nuevo Peter Brook”, a lo que Lepage contestó no tener el genio del inglés.

En 1987, Lepage llevó a escena un hecho que lo atormentó siete años antes, cuando una actriz de su compañía Hummm..., France Lachapelle, fue violada y asesinada. Robert encontró el cuerpo y llamó a la policía, pero durante mucho tiempo fue señalado como sospechoso de esa muerte y lo obligaron a realizar una prueba de detección de mentiras. El verdadero asesino resultó ser un sicópata llamado Christian Gagnon. Solo entonces el nombre de Lepage fue borrado de la lista de posibles asesinos.

Para el montaje, Lepage aprovechó una historia paralela y verdadera: la del cineasta Yves Simoneau que comenzó a rodar una película basada en las investigaciones del asesinato. De la combinación surgió el montaje de “Polygraph”, que ayudó a Lepage a procesar su duelo, pero también le llevó a reflexionar acerca del cine, de la ética de contar historias verdaderas o ficcionales y tratar de entrar en el mundo de un cineasta.

En 1988 Lepage se dio a la tarea de crear un nuevo espectáculo inspirado en la formación de los continentes. Comenzó a ensayar con la compañía pero parecía que su técnica de improvisar y unir historias con anécdotas personales, no encontraba ruta en esa ocasión. Al parecer, no eran solamente los continentes los que se estaban separando, sino también el Théâtre Repère, pues Lassard y Lepage tenían problemas artísticos.

Por un lado, el “nuevo Peter Brook” sentía que su antiguo profesor estaba demasiado anclado en la puesta en escena de los clásicos y él quería continuar haciendo cosas originales, pero Lassard lo limitaba a través del presupuesto, pese a que sus montajes daban prestigio a la compañía. Por el otro, el maestro sentía que al alumno se le habían subido los humos con su fama repentina y estaba más interesado en que su nombre apareciera primero que los demás en los créditos, que en el trabajo en equipo. El punto culminante de la crisis llegó en 1989, cuando Lepage abandonó el grupo.

En este periodo Lepage comenzó su carrera en cine y montó un par de unipersonales con gran éxito, pero se enfrentó a uno de los primeros descalabros de su carrera: el montaje de “Sueño de una noche de verano”, con la National Royal Company de Londres. La puesta en escena incluía una alberca de lodo en la que los actores pasaban al menos la mitad de la obra. El público y la crítica trataron muy mal al montaje, pero los principales problemas se dieron con los actores, que después de los ensayos y algunas

funciones, estaban cansados de nadar en lodo cada noche. Hubo protestas, renunciaciones y en general un mal sabor de boca para toda la compañía.

Lepage trató de recuperarse artísticamente con la gira de su unipersonal "Needles and Opium", que lo llevó a Chicago en 1994, donde su vida personal dio otro giro al conocer al actor estadounidense Kevin McCoy. Se encontraron por primera vez en una función de Lepage y después, en una fiesta ofrecida por los organizadores del Festival de Teatro de Chicago. Comenzaron a salir y se dio entre ellos una relación romántica. Continuaron en el contacto hasta que, en 1997 McCoy se mudó a Quebec. Actualmente McCoy escribe y actúa en francés a la perfección, y explica: "I wanted to talk to Robert in his native language" (2001).

También en 1997, Lepage contrató a su hermana Linda para que le ayudara a organizarse, pues prácticamente vivía entre aeropuertos, sin respetar horarios de comidas ni cuidar de su salud. Tampoco tenía amigos y socializaba lo menos posible. Hasta entonces había vivido en lugares rentados, pero Linda le encontró un apartamento en Quebec City, muy cercano a La Casserne, el laboratorio de la compañía de Lepage. Robert se estableció ahí con McCoy y asegura tener ahora una vida normal. Habiendo logrado una relativa estabilidad, está completamente enfocado en la creación.

3.3.1 Desarrollo y particularidades de la teatralidad de Lepage

Como resultado de la política cultural de Quebec y de su historia personal, Lepage sacó en conclusión que como artista tenía la necesidad de crear una teatralidad diferente, que pudiera comunicar un mensaje más allá de la barrera de la lengua y salir de la ceñida red que envolvía a los artistas quebequeses, compelidos a utilizar el francés solamente.

Si quería trascender y ser escuchado en el resto del mundo, su lenguaje básico debía integrar más que palabras.

Para evitar la politización que llevaba implícito el discurso, era necesario experimentar con formas no verbales, a la manera de sus antecesores, el grupo Carbone 14 de Montreal, o sus contemporáneos del Cirque du Soleil. Sin embargo, Lepage no pretendía prescindir del todo de la palabra, sino utilizarla como recurso teatral, un objeto con el que los actores pudieran jugar, “To me and the actors I work with, the performance is what’s most important. Words are sometimes just a way of saying music.” (Citado en Dundjerovic 9).

Dos ideas fundamentales aparecen en el trabajo de Robert Lepage: Por un lado, la creación de espectáculos integrales, que contengan estímulos para todos los sentidos y que se desarrollen según el concepto de Richard Wagner de “teatro total”, que hemos explicado en el marco teórico. Como lo definió Peter Conrad en su crítica (nada favorable) a “The Rake’s progress”:

“He subscribes to Wagner's synaesthetic notion of the 'total work of art', which Lepage paraphrases as 'hyper theatre', a blend of speech, song and spectacle that bombards all our senses simultaneously and topples the restrictive walls of whatever auditorium it commandeers” (Conrad 2008).

La nota crítica hacía énfasis en que el espectador se siente “atacado” por el exceso de estímulos, pero Lepage se adhiere al concepto de espectáculo y obra de arte total, el conjunto de todas las artes destinadas a “envolver” por completo la percepción del espectador. De ahí deriva su idea de la teatralidad y del hiperteatro como componente de

las expresiones humanas y que tiene relación con todo tipo de puesta en escena, incluyendo, pero no limitándose, al teatro.

Dentro de los montajes de Lepage los elementos tecnológicos han sido parte de su teatralidad. Incorporó a la obra de arte total la investigación de formas para transformar la realidad cotidiana en un suceso extraordinario para la percepción del público. Esta búsqueda incluye sofisticados programas de computadora, escenarios en los que cada componente tiene movimiento independiente y la integración de imagen digital para que los actores interactúen con ella de diversas maneras. La investigación ha incluido técnicas novedosas y atávicas de usar elementos muy conocidos por los teatristas, como espejos y lámparas de mano, para otorgarles usos diferentes. Lepage no ha tratado solamente de integrar tecnología de punta, sino de estudiar las posibilidades desconocidas de herramientas comunes, es decir, ha inventado e innovado.

Esa aproximación del director a los objetos lo hace coincidir con la afirmación de Carvajal (2009) quien sostiene que los espectáculos escénicos están conformados tanto por teatralidad como por performatividad, ya que el uso de elementos externos al cuerpo humano y su dimensión escénica nunca están vacíos de significado en sus montajes. Más bien se utilizan para destacar alguna parte de esa dimensión e integrarla al contenido general de lo que intenta comunicar en una obra en particular. Su hiperteatro pretende ser un lenguaje nuevo, separado de la implicación política de la lengua hablada, que al impactar todos los sentidos comunique una idea en toda su complejidad.

Lepage considera que su estilo personal de manejar la semiótica en escena tiene más que ver con espectáculos de diversos tipos como conciertos, encuentros deportivos

(hockey, fútbol americano) o festividades religiosas, que con lo que es estrictamente llamado “teatro”.

Refiere que su interés estaba en la teatralidad, no en el teatro, por una simple razón: éste no era tan popular en su ciudad natal como en las grandes capitales del mundo; los espectáculos a los que él y sus contemporáneos tenían acceso eran conciertos, encuentros deportivos y festividades religiosas. De hecho, su sueño era convertirse en estrella de rock y su preferencia ya estaba marcada desde el inicio, pues le gustaban grupos con tendencia a la teatralidad, como Jethro Tull, Genesis y Gentle Giant³⁷.

Los espectáculos originales de Lepage tienen una gran variedad de temáticas que van desde la recuperación de la ciudad de Hiroshima después de la bomba nuclear, hasta un thriller policiaco en el que se investiga un asesinato. Estas tramas se desarrollan casi siempre con la inclusión de anécdotas personales, tanto del director como del resto de los colaboradores (el contenido autobiográfico en sus espectáculos unipersonales suele ser muy alto, lo que hace inevitable revisar las referencias a su perfil personal). En la creación de las historias se toman en cuenta los accidentes, errores y obstáculos aparentes, que se convierten en parte de la puesta en escena. Lepage tiende a enfatizar el papel de las coincidencias y las paradojas en el entramado de una historia, y también de la vida cotidiana.

Esta forma de trabajo, donde la improvisación e incorporación de elementos fortuitos es básica, se ha convertido en parte integral de los montajes de este director.

³⁷ Ya en el plano profesional esta fantasía se hizo realidad de alguna manera cuando diseñó el espectáculo para la gira mundial del músico Peter Gabriel, *Gabriel's Secret World*, que comenzó en 1993 y realizó 119 presentaciones en 19 países. Respecto al trabajo que realizaron, Gabriel dijo: "Robert is a real visionary, creating theatre for people who don't like theatre." Y también: "he is as much a transformational catalyst as Peter Brook."

Dundjerovic resume la teatralidad de Lepage en dos palabras: transformación y conexión, que se llevan a cabo a través de elementos clave en el proceso creativo, como la dirección, técnica de montaje, espectáculos unipersonales, creación de “partituras” de montaje, dinámicas de grupo, el papel del público en los espectáculos, y el impacto de los recursos multimedia y tecnológicos.

Esto tiene su origen en el llamado “devised theatre”, una técnica popular en los años 60 y 70, principalmente en Europa, en la que la creación se realiza en grupo. Como lo define Alison Oddey:

“It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings or movement” (Oddey 1).

Bunzli, por su parte, considera que el teatro colaborativo de Lepage tiene como marca el uso de imágenes, objetos y la yuxtaposición de elementos, un teatro que es a la vez tremendamente complicado y radicalmente sencillo ya que si bien en las historias hay muchos cambios de tiempo y espacio, estos se representan con movimientos básicos en el escenario, la escenografía o los objetos (la proyección de un video, por ejemplo, o el movimiento de algunas placas en la tarima completa de un escenario, le dan una percepción completamente distinta al conjunto que el espectador observa). Por otro lado, es un tipo de arte que siempre se está rehaciendo, como dice este autor, nunca está del todo terminado (Bunzli 81). Las obras del director comienzan su proceso como discusiones creativas a las que se les agregan ingredientes materiales (desde personajes hasta tramoya) con el paso del tiempo.

Cuando se anuncia el estreno al público de una de ellas, por lo regular se trata de trabajos en desarrollo que se ensayan frente a la audiencia y que, si alguna de esas personas volviera a verlos tiempo después, no los reconocería pues las giras, funciones y las presentaciones cotidianas transforman los montajes. Como resalta Bunzli, el proceso de creación de estas piezas dura años y, en algunos casos, sólo termina cuando la obra deja de presentarse: la última función aporta el último cambio, es entonces cuando está terminada. Este tipo de metodología privilegia el proceso sobre el producto (82).

Lepage se refiere a su metodología creativa como *dècalage*, que en un lenguaje cotidiano es similar al “jet-lag”, la incomodidad física que se experimenta después de un viaje a un lugar con un horario muy diferente al del punto de partida. Esto mezcla dos preocupaciones del director: la geografía y los viajes. Estos últimos son para él experiencias iniciáticas que implican el conocimiento de culturas nuevas, costumbres, gastronomías y una serie de experiencias que determinan la propia forma de ver el mundo. *Dècalage* se refiere a la náusea y mareo que se sienten durante el ajuste a la nueva zona horaria, pero también a una incomodidad psicológica experimentada ante lo no familiar.

En el proceso creativo estas sensaciones se logran con el uso de la improvisación, de las anécdotas personales que los colaboradores no siempre se sienten cómodos de compartir con el grupo (mucho menos de ser utilizadas frente al público) y con la participación continua de personas desconocidas que se unen al trabajo cuando este ya está avanzado, añadiendo elementos nuevos. También las ausencias, cuando alguno de los participantes abandona el proceso, son parte del *dècalage*; la falta de guión sobre el que basarse; la sensación de presentar un trabajo no terminado ante la audiencia (92). En

este caso, existe una percepción constante de riesgo, utilizada para detonar la creatividad de los colaboradores y del público.

Teatralmente, en el escenario el *décalage* se puede observar en la utilización de la simultaneidad de eventos que Lepage suele combinar (una escena en un baño, donde dos o más personajes representan hechos que sucedieron en tiempos distintos; dos escenas que ocurren al mismo tiempo en espacios diferentes). La utilización de la paradoja o la intromisión de elementos tecnológicos que rompen con las unidades de tiempo y espacio en la escena también reflejan este efecto.

Aunque creativamente esta metodología tiene resultados evidentemente ricos, no deja de ser un proceso que, en la práctica, resulta difícil de llevar a cabo. La falta de certezas en el trabajo siempre es incómoda para los participantes y dejarse llevar por la intuición puede causar confusión y ansiedad en un equipo. El resultado puede ser un caos que favorece el resultado en escena, pero en las personas produce desencuentros, pleitos o reacciones emotivas. Marie Gignac, actriz que ha trabajado por años con Lepage, lo ilustra de la siguiente manera: en el montaje de “Seven Streams of the River Ota”, dos días antes del estreno el director determinó que un personaje que había sido un pintor durante todo el proceso de ensayos, debía ser en realidad un bailarín de Butoh. El actor que había ensayado durante meses el personaje del pintor tuvo que aprender en dos días los fundamentos de la técnica Butoh. “I have literally seen people cry.” (O’Mahony 2010)

Según Dundjerovic, hay un “antes y después” en esta teatralidad. “Zulu Time”, espectáculo colectivo cuyo proceso duró de 1999 a 2002, fue el último en involucrar todos estos elementos y reflejar la preocupación estética de la primera etapa de la carrera

de Lepage. Después de este montaje, surgió un nuevo atractivo comercial en sus trabajos, además de experimentos con un lenguaje de performance multimedia en combinación con texto escrito. En este nuevo acercamiento al teatro, Lepage estaría más preocupado por espectáculos basados solamente en imágenes (como “Aurora Borealis” en los molinos del muelle de Quebec City) diseñados específicamente para grandes escenarios y público masivo y comercial.

La paradoja en esta nueva faceta de su trabajo radica en que el *dècalage* y el caos creativo le atrajeron la atención de los productores de teatro *mainstream*, quienes lo adoptaron por su prestigio y originalidad. No obstante, pronto resultó claro que su metodología no se adecua a la exactitud en las fechas de estreno, la venta de boletos o las ganancias esperadas en el mercado del espectáculo.

Para terminar con el análisis de la teatralidad de Lepage añadiré que, en su trabajo como actor-autor, construye un espacio teatral a través de la interface del cuerpo humano con el escenario y la tecnología de los medios. Es muy común que durante los ensayos (tanto de complicados montajes hipertecnológicos, como de puestas en escena unipersonales), aparezcan máquinas sofisticadas, inventadas específicamente para el espectáculo. Por las características de investigación tecnológica, globalización de su trabajo y utilización de lenguajes distintos al hablado, quiero hacer énfasis en la teatralidad *mainstream* altamente tecnificada.

3.3.2 Investigación y tecnología

Robert Lepage piensa que las nuevas tecnologías han contribuido con el arte “By making theatre a more sensuous world: it's incredibly exciting to see live performers trigger projections or sounds. People forget that theatre itself came out of an innovation:

fire. The moment we made a bonfire and sat around it telling stories, we had theatre” (O’Mahony 2010).

En este sentido, para él la creación teatral debe ser una innovación continua. En los años 80 descubrió el poder multimedia para producir un lenguaje visual, esto es, universal, con el que podría alcanzar audiencias internacionales sin recurrir al lenguaje hablado. Su metodología ha incluido desde el inicio la investigación de diferentes técnicas y con el paso de los años ha enriquecido esas mismas técnicas con periodos de aprendizaje en diversas áreas, previos al inicio de los ensayos, que le han posibilitado la materialización original de una idea que circula en su mente.

Cuando en 1993 el ayuntamiento de Quebec City le ofreció usar el edificio de la antigua estación de bomberos (abandonada desde principios de los 80), Lepage comenzó a imaginar no un pequeño teatro, que era la oferta inicial, sino un centro de creación que incluyera la investigación tecnológica necesaria para llevar a cabo proyectos de gran escala. Ese mismo año comenzó a trabajar con un equipo de arquitectos en un espacio que pudiera servir como salón de ensayos, laboratorio de creación de escenografía, estudio de filmación, foro para la presentación de espectáculos (conciertos, obras teatrales, performance) tanto de ExMachina como de otras compañías, y cualquier otra actividad necesaria que llegara a surgir de la creación.

Su objetivo ha sido, desde el inicio, introducir imagen y sonido en un espectáculo en vivo como dimensiones independientes del espacio teatral y el trabajo de los actores. Usarlos como personajes nuevos que ayuden a contar una historia. Al principio, en montajes como “Needles and opium”, un proyector de diapositivas y un par de cables de

los que pudiera colgar él mismo parecían suficientes. Pero los montajes evolucionaron y se complejizaron, lo mismo tenía que suceder con los recursos utilizados en escena.

Como subraya Dundjerovic, la teatralidad de Lepage incluye elementos cinematográficos (178). Uno de los más constantes ha sido la utilización de pantallas para proyectar imágenes con las que interactúan de forma natural los personajes interpretados por actores en vivo. El investigador nos recuerda que el camino de ida y vuelta entre el teatro y el cine ha sido recorrido por muchos directores, y en el Marco Teórico registro el caso de Sergei Eisenstein, uno de los primeros directores en abandonar el teatro seducido por la nueva herramienta del montaje de cine.

Volviendo a la teatralidad, cuando Lepage filmó su primera película, *Le Confessional* (1995), aprendió que se enfrentaba nuevamente a un conflicto de lenguajes; había que traducir las historias del lenguaje del cine al del teatro, o viceversa, y cada uno tenía sus herramientas. Como lo definió en entrevista con Dundjerovic:

“[When working with film, you are working] with another kind of poetic system, which is based on reality, and film is interesting when it is hyper realistic –when you have realism, but you have to go beyond that realism... it is about close up... Theatre is the contrary; it’s about pushing away, about showing an ensemble, because people [in the audience] are far from the object and action. It is about looking at things with a long shot. Cinema is about looking with a close up” (179).

Poco a poco, el director ha dominado ambos lenguajes y, como en su juego con el bilingüismo canadiense, comenzó a mezclar “conceptos” hasta desarrollar lo que Dundjerovic llama *techno en scène*, una teatralidad híbrida que combina actuación en vivo con imágenes proyectadas en distintos tipos de superficie, un trabajo que el desarrollo de la tecnología digital le ha facilitado.

El reto planteado por Lepage (y otros, como lo hemos apuntado en el Marco Teórico, pero que en el caso de este director ha abarcado una gama amplia de géneros) es la utilización de múltiples disciplinas artísticas en un solo trabajo, aspirando al Teatro Total o Hiperteatro del ideal Wagneriano. La *techno en scène* de Lepage pretende fusionar tecnología y medios nuevos con formas de arte ya existentes, más que a generar una nueva forma artística. Se trata de enriquecer y “agrandar” el teatro, en lugar de desaparecerlo a favor de otro género.

Esta pretensión no siempre ha sido bien recibida. En octubre de 1999 Patris Pavis, el reconocido crítico y teórico teatral francés, acudió a una función de “Zulu Times”, el primero de los espectáculos de Lepage altamente apoyados en tecnología y medios. Sus notas iniciales fueron recogidas a manera de epílogo en *Trans-global Readings* (2003) y desde el principio, Pavis advierte que fueron palabras surgidas de una primera impresión sin ningún tipo de filtro y que su intención era realizar más adelante una crítica más moderada.

Comienza diciendo que toda computadora, máquina y tecnología son “foreign body at the heart of theatrical performance” y que la puesta en escena de Lepage ha sido creada por ingenieros electrónicos solamente. El contenido erótico de la pieza, según Pavis, se pierde entre todo lo tecnológico y estima que Lepage ha terminado por sacar lo

humano de la escena, porque lo humano es ridículo, patético y tiene errores. Se queja de que no hay forma de que un cuerpo vivo pueda encontrar otro y entregarse a un juego erótico con el puro objetivo de sentir placer.

Más adelante, sin embargo, Pavis reflexiona que la estética en juego es contemporánea y representa un cambio en los paradigmas de la puesta en escena tradicional, con lo cual conlleva un riesgo. El público tiene ahora la responsabilidad de discernir si está siendo manipulado por el exceso mecánico o no, tiene que buscar el factor humano, no sólo olvidado por Lepage, sino enterrado bajo las máquinas que dominan el escenario.

Robert Lepage, por supuesto, no está de acuerdo con esas apreciaciones. En entrevista con Dundjerovic, explica que su objetivo es encontrar formas de contrastar lo humano con lo mecánico. A través de esto busca acentuar la actuación de los intérpretes en la escena, no opacarla ni reducirla a una anécdota. Para el director quebequense la tecnología es un lugar de reunión para los seres humanos, como lo fue en los inicios la hoguera después de un día de cacería. La gente se junta frente a una pantalla de cine o televisión y, de una forma más intangible, en los juegos por internet, el chat, los blogs y toda la serie de herramientas que han surgido con el advenimiento de la red de redes.

Lepage ha logrado poner en práctica la utilización de recursos de otras disciplinas que muchos teóricos proponen para estirar las fronteras del arte, modernizarlo y rescatar el interés del público en los espectáculos en vivo. Sus montajes ilustran también lo que afirman teóricos como Wu o Jenkins: que existen distintas formas de conocimiento, como el arte y la ciencia, y entre ellos hay zonas de convergencia que pueden ser muy interesantes de explorar con fines artísticos y creativos.

Coincide también con la propuesta de Stephen Wilson, quien habla de un futuro en el que los artistas estén ávidos por aprender lo que los investigadores y tecnólogos estén haciendo y pensando; donde estos últimos se interesen profundamente por la forma en que los artistas experimentan con los resultados que ellos encuentran (2002). Para Wilson el arte tiene la capacidad de orientar la investigación científica hacia terrenos que los investigadores no han explorado, ya sea porque no se encuentran entre sus prioridades o líneas de investigación, o porque los artistas han entrevisto una posibilidad enteramente diferente de la que los científicos anticiparon (Wilson 35). El arte, nos dice

“... asks questions about the possibilities and implications of technological innovation. It often explores different inquiry pathways, conceptual frameworks and cultural associations than those investigated by scientists and engineers.” (3)

Su postura es considerar al arte, la ciencia y la tecnología como fuentes de información que pueden (y tal vez, deberían) intercambiar datos de forma más libre y constante. Se trata de actos culturales cuyas fronteras se trazaron en el Renacimiento como una mera convención para facilitar su estudio, pero que se han conservado como líneas infranqueables tanto para artistas como para científicos. A pesar de esta apertura en considerar ambos territorios como básicos para la configuración del conocimiento humano, Wilson habla desde el punto de vista del científico, argumentando que los artistas pueden aprender, participar en actividades de investigación y aportar nuevas pautas para el área científica, pero nunca se refiere, al menos en su acercamiento teórico, a abrir una vía en la dirección opuesta, en la que los científicos y tecnólogos aprendan el lenguaje del arte, intenten descubrir formatos estéticos para la presentación de sus

resultados o imaginen un uso exclusivamente placentero, sin implicaciones prácticas, para sus investigaciones.

Por otro lado, por más que la metodología que describe sea similar a la que Lepage ha usado desde hace más de 20 años, que sus resultados sean vistos por millones de personas gracias a su utilización de la tecnología y de que sus investigaciones en esta materia hayan conducido a la invención de maquinaria original para algunas puestas en escena (la plataforma giratoria del espectáculo “Kà”, del Cirque du Soleil; la tecnología 3D para espectáculos en vivo, en el Ciclo del Anillo), este autor no lo cuenta entre la lista de artistas-investigadores con que Wilson ilustra sus argumentos a favor de una colaboración arte-ciencia (xviii-xvi). Menciona, sin embargo, las actividades del MIT Media Lab Aesthetics and Computation Group y de artistas de performance, cuyos resultados se presentan en festivales independientes.

Las áreas de investigación artístico-científicas entre las que Wilson encuentra a los artistas que presenta como ejemplos, van desde la bioingeniería, genética, ecología o geología hasta nanotecnología, computación en una serie muy amplia de especializaciones, sicología cognitiva y robótica. Pero al parecer prefiere las manifestaciones experimentales, realizadas para públicos pequeños, alejadas del *mainstream*. El mismo Wilson es un artista de performance con tendencia a mostrar su trabajo en galerías.

Dentro de las líneas de trabajo que presenta está el trabajo de “algorithmic Art, Art and Mathematics, and Fractals”, un camino en el que Lepage ha experimentado desde la década pasada para lograr la tecnología de proyección de imágenes digitales que se ha convertido en uno de los sellos de su trabajo. La descripción que hace Wilson de los

sujetos que ha elegido para ilustrar esta área incluye un enfoque en la producción de imágenes abstractas, más que en lograr una imagen en particular. Al parecer, lograr que una plataforma flotante sea sensible al peso de algunos acróbatas y refleje ondas de agua donde ellos pisan, como lo consiguió Lepage en “Kà”, es una forma de arte convencional.

Tampoco se le considera un “artista algorítmico” porque no es él quien desarrolla la fórmula para la creación de la imagen (313). La vieja discusión sobre quién es el responsable de la creación de una obra de arte en la que intervienen distintos talentos aún está vigente y se ha actualizado con la presencia de los científicos y tecnólogos. Desde el punto de vista tradicional de los investigadores científicos, quien realiza el algoritmo es el creador. Desde la óptica de los grupos de teatro, el director o el dramaturgo siguen siendo los causantes de que el trabajo final tenga o no coherencia, ya sea para recibir una crítica a favor o en contra. Aunque en ambos grupos se subraye la importancia del trabajo colectivo, sigue existiendo la necesidad de atribuir la chispa de la creación a un individuo particular.

Al parecer, la práctica de Lepage de llevar este tipo de investigación a foros convencionales, como teatros y salas de ópera, lo pone nuevamente en una condición de *in betweenner*, no perteneciente a los círculos de artistas investigadores ni incluido en los de artistas con aceptación de la crítica especializada. Quienes parecen querer cambiar esta situación son los investigadores del MIT, quienes en 2011 le concedieron el premio Eugene McDermott de las artes, consistente en 80 mil dólares americanos y la invitación a presentar su espectáculo Andersen Project en el campus. Los trabajos tomados en cuenta por el comité del MIT para otorgarle la distinción son sus montajes del Ciclo del Anillo, en el Met de Nueva York, los que ha realizado para el Cirque du Soleil: Kà y

Totem, además de la serie de los Molinos, es decir, aquellos cuya investigación lo ha llevado a acentuar el aspecto visual de la puesta en escena utilizando nuevas tecnologías.

Lepage envió una breve respuesta en agradecimiento por el premio:

“The survival of the art of theatre depends on its capacity to reinvent itself by embracing new tools and new languages. In a way, innovators in both arts and sciences walk on parallel paths: they have to keep their minds constantly open to new possibilities as their imagination is the best instrument to expand the limits of their fields. I am thus deeply honored to be recognized by MIT, an institution committed to facing the challenges of our era and imagining a better future.” (Comunicado 2011)

Sin embargo, este esfuerzo no ha obtenido un apoyo similar en todos los escenarios y, definitivamente, no en la arena de la crítica teatral.

3.3.3 El oro del Rin (noviembre 2010), Sigfrido (noviembre 2011)

Lepage no se ha limitado a trabajar en puestas en escena cuyos textos haya creado él mismo o en conjunto con su compañía. También lo ha hecho extensamente con obras de Shakespeare (es muy particular su relación con “Sueño de una noche de Verano”, que ha montado en dos ocasiones con resultados muy diferentes) y en ópera. Para el análisis de su teatro de recursos altamente tecnológicos, nos referiremos a sus montajes de la tetralogía El anillo del Nibelungo, particularmente a “El oro del Rin” (2010) y “Sigfrido” (2011) a las cuales tuve acceso durante las transmisiones en vivo del Met HD para cines en Norteamérica.

Presento una brevísima sinopsis de la trama de ambas obras:

El anillo

El primer segmento de la saga corresponde, en la historia ideada por Wagner, a un prólogo, añadido por el compositor cuando había terminado las obras que conformarían una trilogía. El Nibelungo Alberich renuncia a la posibilidad de amar y ser amado a cambio de robar a las sirenas todo el oro del Rin, que ellas resguardan, y convertirlo en un poderoso anillo.

Paralelamente, Wotan, el líder de los dioses, ha pedido a los Gigantes que le construyan un castillo y ha prometido pagarles con la mano de Freia, la hermana de su esposa, quien posee el secreto de la juventud de los dioses. Wotan no tiene intención de conceder a Freia, sino de ofrecer como pago a los gigantes algo que no puedan rechazar, enviando a su sirviente, Loge (semidios del fuego), a encontrar una prenda preciosa. Loge informa que no hay nada que los gigantes vayan a aceptar a cambio del amor femenino; la única opción es el anillo del Nibelungo, pues la condición para obtenerlo es precisamente, renunciar al amor.

Wotan ofrece a los gigantes el intercambio, todos discuten sobre las virtudes de este anillo y los gigantes raptan a Freia prometiendo regresarla solamente a cambio de aquél. Con la ausencia de Freia, los dioses empiezan a perder poder y a envejecer.

Mientras, Alberich ha esclavizado al resto de los Nibelungos y ha obligado a su hermano, Mime, a forjar un casco que le permite cambiar de forma corporal. Loge, que busca el anillo para entregarlo a Wotan, engaña a Alberich, incitándolo a reducir su

tamaño. Este se transforma a sí mismo en un sapo y Loge lo atrapa, ofreciendo su libertad a cambio del oro. Alberich se queda con el anillo y exige que le regresen el casco mágico, pero Loge y Wotan se niegan. Wotan pide que le entregue el anillo, y esta vez es Alberich quien dice no. Al final, son los Gigantes quienes reciben todo el oro, además del casco y el anillo, para liberar a Freia.

Sigfrido

En el segundo montaje a analizar (tercero en la saga) aparece el héroe, Sigfrido, quien ha sido adoptado por el Nibelungo Mime. Sigfrido sospecha que Mime no es su padre y lo obliga a revelarle quién lo es en realidad. Muy a su pesar, el Nibelungo le cuenta la historia de su madre, a quién conoció embarazada y ocultó en su cueva hasta que dio a luz al niño. En el parto, la madre murió. Mime evita contarle que su padre ha sido un héroe.

Sigfrido marcha al bosque a llorar la muerte de su madre; mientras, Mime se queda forjando una nueva espada para el joven, con la que espera que mate a un dragón, que en realidad es uno de los gigantes que resguarda el oro de los Nibelungos robado por Alberich. Entonces recibe la visita del dios Wotan, disfrazado como un viejo hechicero. Wotan plantea varios acertijos a Mime, y a través de ellos le revela que solamente la persona que no conozca el temor podrá forjar la espada que dará muerte al dragón. Mime se da cuenta de que esa persona es Sigfrido y a partir de entonces empieza a idear cómo obligarlo a forjar la espada sin que la use en su contra.

Mime le dice que, para ser un hombre maduro, como lo era su padre, hay que aprender a temer. Sigfrido no sabe lo que es el temor y le pide a Mime que le enseñe; este

le dice que lo llevará a enfrentarse con el dragón, donde aprenderá lo que es el miedo. Su plan es que, una vez que haya matado al dragón, le dará a beber veneno para quedarse con el oro.

Sigfrido forja la espada con el objetivo de ir a conocer el miedo, parte con Mime, quien lleva el veneno, y llegan a la guarida del dragón. El hechicero aparece frente a la guarida del dragón y le revela a Alberich que su hermano planea matar a la bestia. Wotan despierta al dragón para que Alberich negocie con él y éste le ofrece matar al joven héroe a cambio del anillo. El dragón se niega y regresa a dormir. Mime y Sigfrido llegan a la guarida.

Mime deja solo al joven, quien se entretiene con el canto de un pájaro, tratando de imitarlo con una flauta. Como no puede hacerlo, toca una melodía propia, que despierta al dragón. En una breve batalla, Sigfrido lo vence con su espada, quejándose de que aún no conoce el miedo. Con las manos llenas de sangre, se limpia la boca y prueba la sangre del dragón, lo cual le permite entender el canto del pájaro y leer las intenciones de las personas. Aconsejado por el pájaro, toma el anillo y el casco para sí mismo.

Mime aparece y el pájaro le advierte a Sigfrido sobre la bebida envenenada. Cuando Mime intenta que Sigfrido beba, éste lo mata. El pájaro le revela al héroe la existencia de una mujer que duerme dentro de un círculo de fuego y le dice que ella será la compañera que alivie su soledad. El ave lo guía hasta donde está la mujer (llamada Brunilda) dormida. Ella es la hija de Wotan y Erda, la diosa de la tierra. Wotan visita a Erda y le confiesa que ya no teme la llegada del fin para los dioses, porque está contento de que una nueva dinastía de hombres, iniciada por Sigfrido y Brunilda, gobierne la

tierra. Brunilda despierta y se enamora de Sigfrido, pero debe renunciar a su condición de diosa para poder desposarlo. Después de mucho vacilar lo hace y se va con el héroe.

Los Nibelungos de Lepage

Al dirigir ópera, Lepage parte de una idea básica: “Opera needs a major makeover; the large opera houses are too in thrall to their conservative patrons. Opera should be a place for art forms to meet. [It needs to become] big, popular gatherings to which architecture, dance and music are all invited.” (O’Mahony 2010)

De forma más clara que en sus obras multilingües, en la ópera el texto es utilizado en el mismo nivel que la música. El hecho de que el ciclo del anillo se desarrolle completamente en alemán, alejó a Lepage del conflicto de la aceptación en Norteamérica del uso casi exclusivo del inglés y el bilingüismo en Canadá.

Los montajes se presentaron en el Met de Nueva York, con un año de diferencia (en el medio se presentó el segundo episodio, “Las Valquirias”) con subtítulos en inglés, alemán y español. En ocasión del estreno de “El oro del Rin” (2.30 horas de duración) Lepage dijo haberse apegado totalmente a la narrativa de Wagner, pero que su intención era contarla de forma distinta, moderna, “We’re trying to see how in our day and age we can tell this classical story in the most complete way.” (The Met 2010)

Al no estar trabajando con ninguna de las lenguas oficiales, el director se vio libre de la politización del lenguaje con palabras y pudo entregarse a la tarea de dirigir la escena. Sin embargo, debió trabajar en conjunto con el director musical, el maestro James

Levine, quien no dudó en pedir modificaciones para que la musicalidad de las escenas o la capacidad vocal de los cantantes no fuera alterada.

El proceso de investigación para el montaje del Ciclo del Anillo en el Met de Nueva York comenzó en octubre de 2006, en la Casserne. ExMachina trabajó en el diseño del escenario y la pauta de actuación conveniente para los cantantes. Se realizaron talleres, investigación tecnológica y artística, además del desarrollo de las plataformas móviles que sirvieron como escenario para la tetralogía completa (ExMachina 2010).

El montaje costó al Met entre 20 y 40 millones de dólares estadounidenses, de los cuales 5 se dedicaron únicamente a reforzar el escenario para que pudiera soportar las 45 toneladas que pesa la estructura móvil. A pesar de que la inversión parece extremadamente alta, tiene la ventaja de que la plataforma será usada durante todo el ciclo del anillo, es decir, cuatro puestas en escena y dos años de temporada.

Se trata de un tablado compuesto por 24 piezas individuales, sostenidas por sendas columnas a cada lado del escenario, que le dan movimiento horizontal y vertical en distintos ángulos, además de poder dividirse en diferentes secciones para dar profundidad al escenario, representar escaleras, partir la escena en distintos niveles para que los cantantes se sitúen en ellos y una variedad de formas que parecen infinitas ya que cada una de las 24 piezas se mueve independientemente. Las placas sirven, además, como pantalla para proyectar imágenes digitales, lo que multiplica las posibilidades de escenografía para la historia. Hay que decir que para las proyecciones de rocas, riachuelos y otros escenarios naturales, Lepage se inspiró en los áridos paisajes de Islandia.

En “Sigfrido” (5 horas 25 minutos de duración) la escena en la que el héroe encuentra a Brunilda en el círculo de fuego se planteaba como un verdadero reto para la dirección, ya que en su momento, el mismo Wagner llevó su montaje a las últimas consecuencias. El músico pidió que hubiera fuego verdadero alrededor de la cantante que interpretaba a la hija de los dioses, lo que ponía en riesgo la seguridad del Bayreuthaus, del público y de los cantantes. Sin embargo, el efecto visual y auditivo encarnaba el concepto de Teatro Total que Wagner pretendía lograr.

En la puesta de Lepage, la estructura mecánica adquiere una forma similar al cráter de un volcán. Se proyectan sobre la plataforma imágenes de lava ardiente descendiendo por las placas y Sigfrido brinca de placa en placa mientras la música lo acompaña. Esta nueva representación del círculo de fuego envuelve los sentidos y la imaginación, como lo quería el compositor alemán, además de que añade en el público la sensación de peligro inminente para el héroe.

También en “Sigfrido”, el pájaro amarillo que advierte al héroe sobre las intenciones de Mime está realizado con animación digital que se proyecta en la plataforma, la cual se percibe en tercera dimensión en vivo, efecto que se pierde en la retransmisión en HD. La animación recorre todo el escenario para posarse a la altura de la mirada del héroe. Una de las características de la superficie sobre la que se proyecta es que es sensible al sonido. Uno de los músicos interpreta las notas que salen de la flauta de Sigfrido. La pantalla capta las notas y, al terminar, la animación del ave responde al silencio con movimientos de canto y la orquesta interpreta la música. Esto impide que existan fallas de coordinación entre la imagen y el sonido. La sincronización depende de programas de computadora.

Para completar el aparato tecnológico, Lepage necesitaba que algunos de los intérpretes realizaran sencillas acrobacias. Por ejemplo, en “El oro...”, las sirenas que vigilaban el tesoro tenían que cantar colgadas de arneses y solamente apoyarse en la escenografía. No todos los cantantes se sentían cómodos con esta exigencia y algunos de ellos tuvieron que utilizar “dobles” para las partes en que Lepage requería que los personajes hicieran movimientos “sobrenaturales”.

Las placas sensibles al sonido lograron que, en esta escena, el canto de las sirenas se hiciera “visible” ya que, cuando se sugiere que cantan debajo del agua, las notas de su voz, detectadas por los sensores en la plataforma, se reflejan como burbujas que fueran provocadas por el canto. Es uno de los muchos casos en que Lepage logra que la voz sea “vista” en estos montajes.

Sin embargo, en la última escena de “El oro...”, cuando los dioses suben al cielo escalando el arcoíris, los cantantes encontraron muy difícil subir por la plataforma (completamente lisa) en un ángulo muy inclinado. Lepage requería además que lo hicieran erguidos, en una posición de gran dignidad y representando el futuro de los dioses. Se decidió entonces que, gracias a que no tenían que cantar en ese momento y toda la parte musical recaía en la orquesta, la escena se realizaría con dobles, de espaldas al público, subiendo mientras las placas se levantaban para resaltar la sensación de que los dioses se elevaban por encima del mundo.

La solución fue criticada en medios especializados como Wagner.net y la sección musical de The Guardian, pues le restaba grandiosidad. En Wagner.net se compara el

trabajo de Lepage con el del grupo catalán La Fura dels Baus, que comentaré en otro capítulo:

“However technically advanced and acrobatic it may be, this Rheingold, at least, has a long way to go before it delivers the impact of the Valencia Ring staged by La Fura dels Baus. In the latter production, Valhalla is depicted by a group of suspended acrobats whose gyrations gradually enclose the gods. In Lepage’s production, acrobatic doubles, rather than the singers portraying the gods, pretend to walk across the steeply slanted rainbow bridge.” (Wagner.net 2010)

Otras críticas al montaje del círculo del anillo en el Met incluyeron fallas al escoger el elenco, pues las voces de los cantantes no fueron lo suficientemente “wagnerianas” (potentes e impactantes) como los críticos hubieran querido. También hubo opiniones en contra del vestuario y del costo de la escenografía. Al parecer, el público tampoco tuvo misericordia de “El oro...” pues al finalizar la puesta, se escucharon abucheos para Lepage (quien no salió al escenario) y para algunos de los cantantes. Sin embargo, la crítica que pudo haber importado más al director artístico fue expresada también en Wagner.net: “But even if the Met’s Ring isn’t as expensive as rumored, the new Rheingold falls well short of the Wagnerian gesamtkunstwerk ideal” (2010). Precisamente, uno de los objetivos de la teatralidad de Lepage, llevar a escena la obra de arte completa, quedó en duda.

Otro de los elementos del trabajo fue duramente tratado en Opera Britannia fue la realización de grabaciones HD para proyectarse en cine. De entrada, Richard Garmise

define el montaje como “high-tech and low concept” y la plataforma mecánica que sirve como escenografía como “the benches of a picnic table”. (2010) En su opinión, la decisión de hacer una versión para que fuera vista fuera del Met afectó el desempeño de los intérpretes:

“The cast, which was all star and should have provided greater things, appeared to respond in a way more calibrated for HD television and soap-opera acting than for highly characterized and nuanced singing.”
(Opera Britannia 2010).

Mientras este crítico observa que el escenario es gris y aburrido, con algunos cambios y luces que apenas lo hacen notorio y que los “trucos” de magia no alcanzan para interesar al público, John Yohalem, de Opera Today, opina que las acrobacias que realizan los cantantes (o sus dobles) son “heart-in-the-throat stuff”. El inconveniente que encuentra Yohalem a la puesta es que pasan demasiadas cosas, hay demasiado peligro implícito en el escenario y los arneses que sostienen a los cantantes, como para que la audiencia pueda concentrarse en la música, el ritmo y la calidad vocal de los intérpretes. A pesar de las fallas del elenco, algunas voces que no alcanzan la intensidad wagneriana y el uso de dobles que es demasiado evidente (cita el caso de la cantante que interpreta a Freicka, cuya doble, según él, tiene un volumen corporal de apenas un tercio del original), para Yohalem esta es la puesta en escena del Met en los últimos años, y se confiesa ávido por ver el resto del ciclo.

Siguiendo la metodología creativa de Lepage, con el estreno de “El oro...” no se dio por terminada la investigación tecnológica y científica necesaria para el ciclo. La

segunda parte, Las Valquirias, representó un ajuste en el uso de las proyecciones y la plataforma, mayor riesgo en los movimientos de los cantantes [lo que ocasionó que una de ellas resbalara por la plataforma en el estreno y que otra cayera lejos de donde debía hacerlo en una función posterior. Ya lo había anticipado Yohalem, había demasiado peligro], y una mejor utilización de la cámara HD para las transmisiones a los cines.

Durante la transmisión en tiempo real de “El oro...”, tanto la iluminación como la magnificencia del escenario, así como la dirección de cámaras, develaban secretos de la maquinaria y su uso, rompiendo la magia. Al parecer, los camarógrafos no podían decidir entre tomar las expresiones faciales de los intérpretes o el ambiente general creado por las transformaciones de la plataforma. En algunos momentos, durante los *close ups* a los cantantes, podían verse detrás de ellos el número de cada una de las placas que integran la plataforma.

El caso del semidios Loge, a cargo del tenor Richard Croft, fue emblemático de algunas malas decisiones en las tomas: el personaje sube y baja del Valhalla (“cielo”) por una rampa sobre la que se proyectan imágenes de fuego y que reacciona a los cambios de peso, haciendo que a cada paso del cantante se encendiera una imagen, como si él sacara llamas de las piedras al caminar. La rampa se mantenía con una pronunciada inclinación; la única manera de que el cantante pudiera ir y venir continuamente y sentirse seguro, era usando un arnés que soportara parte de su cuerpo. Sin embargo, el arnés parecía incomodarlo y la cámara, en un esfuerzo por mostrar la belleza del efecto de los pasos, lo tomaba continuamente ajustándose el arnés, sobre todo cuando no estaba cantando.

Floyd se queja de que los intérpretes estaban más preocupados por su imagen ante la cámara que por una buena “actuación vocal” (Wagner.net 2010). Sin embargo, a través de la proyección los personajes ofrecen un rostro más “natural”, alejado de la técnica clásica de la ópera que, al ser un espectáculo en vivo, requiere gestos grandilocuentes y profundos para impactar a toda la audiencia. La complejidad de dirigir un espectáculo orientado a la vez para una audiencia presente y para una a distancia, dejó inconformes a todos en esa ocasión.

Sin embargo, en la transmisión en vivo de “Sigfrido” el resultado se aprecia muy diferente. Luego de dos montajes, la coordinación de las imágenes digitales y la música puede considerarse perfecto, los cantantes se han apoderado de los personajes y la interpretación gestual apoya de manera eficaz la narración de la historia. La acción en esta puesta se concentra en 4 atmósferas: la cueva de Mime, el bosque donde vive el dragón, el Valhalla y el cráter del volcán donde duerme Brunilda. Es en el último donde la historia transcurre en dos ambientes, así que la dirección de cámaras se pudo concentrar en captar las expresiones de los intérpretes.

“Sigfrido”, por su parte, significó la introducción de una innovación en la historia de los espectáculos en vivo: el uso de imágenes 3D sin necesidad de lentes adaptadores para percibirla. La ya descrita escena del héroe con el ave, así como el resto de las partes que tienen lugar en el bosque (incluida la lucha con el dragón) fueron preparadas con base en programas de computadora que utilizan nuevos algoritmos para descomponer la imagen proyectada en las placas y que el cerebro humano pueda recomponerlas dando la sensación de profundidad. Los actores se mueven por este escenario como en un bosque

con diferentes profundidades, como en el cine, pero en vivo, función tras función y sin lentes.

La tecnología de 3D en escena, al menos en este caso, trabaja de forma distinta a la del cine, que utiliza imágenes filmadas desde perspectivas diferentes. El color y la forma se filtran a través de los lentes y el cerebro hace el trabajo de empatarlos en una sola imagen. La imagen en vivo, según la explican Wakin y Lohn, en *The New York Times*:

“For its visual sleight of hand, the 3-D technology being deployed at the Met will also interact with the movement of the set. The set uses a bank of projectors, motion-capture cameras and computers to fashion the images. The tilt on the stage allows for hundreds of different projections, changing in slivers of a second, at the different depths to help create, say, the color, shading and contour of a rock, or at least to convince the eye” (2011).

Los autores agregan que, para añadir verosimilitud a las imágenes, se usan fractales: las formas geométricas fracturadas continúan construyendo recursivamente copias reducidas de sí mismas, de acuerdo a fórmulas matemáticas. Cuando los fractales son programados dentro de un sistema automatizado de iluminación, el resultado es una sinfonía de detalles geométricos que brindan la ilusión tridimensional.

El equipo de la Casserne ha trabajado el *Ciclo del Anillo* con la empresa *Réalisations*, originaria de Montreal, cuyo presidente es Roger Parent, quien ha descrito la nueva tecnología al público, en representación de la compañía artística. La responsable

directa del trabajo con los fractales fue Catalin Alexandru Duru, de 26 años de edad y originaria de Montreal. Siguiendo la metodología de ExMachina, los creativos de ésta y de Réalisations hicieron modelos a escala del escenario y trabajaron en la proyección sobre ellos para, una vez obtenidos los efectos deseados, pasar a la realización en el tamaño natural.

Utilizaron la misma tecnología que el equipo manejó para el estreno de la nueva producción de los Molinos, en el muelle de Quebec City, proyectada en silos de 25 metros de altura. En ese espectáculo, inaugurado en junio de 2011, la percepción de las imágenes en 3D tampoco requirió el uso de lentes especiales, pero “Sigfrido” aportó la interacción de los efectos e intérpretes en vivo, en un escenario de tamaño natural, no monumental. Por esa razón Parent asegura que la introducción de esta tecnología representa la primera invención en materia artística que emerge en un escenario operístico, al menos en la época moderna (Parent 2011).

Hasta ahora, la utilización de la 3D en vivo se tiene planeada solamente para las escenas del bosque en “Sigfrido”. No est  contemplado usarla en el segmento final, a estrenarse en abril de 2012. Robert Lepage ha declinado dar entrevistas desde el estreno de “El oro...”, por lo que no se puede saber si ha cambiado de opinión respecto a esto, así que habrá que esperar el estreno para saber su decisión.

Después del estreno de “Las Valquirias” y “Sigfrido” llama la atención que estas no generaron la avalancha de críticas que mereció “El oro del Rin”. Podría decirse que la crítica especializada evitó retomar el tema, a pesar de que el alcance de las proyecciones en cines de Norteamérica permitió que la obra de Wagner fuera vista a nivel continental

en tiempo real. Desde las conferencias de prensa previas al estreno de “El oro...” Robert Lepage no ha vuelto a dar una entrevista para hablar de estos montajes.

3.4 Possible Worlds (2000), el poema matemático de Robert Lepage

A pesar de que este capítulo se ha centrado en la teatralidad espectacular y tecnológica de Lepage, no quisiera dejar de lado su trabajo en cine debido a que el director los considera íntimamente ligados. Para Lepage, la supervivencia de cada uno de estos medios depende de su capacidad de interactuar con el otro y utiliza recursos de cada uno para enriquecerse entre ellos. Es muy claro este manejo en sus puestas teatrales, con el uso de la proyección de imágenes digitales, pero está también presente en sus películas, donde utiliza técnicas de puesta en escena teatral cuando quiere enfatizar situaciones más que emociones.

Me ocuparé por ello de *Possible Worlds*, la película más conocida de su faceta como cineasta porque al estar filmada en inglés, se amplió de forma importante la cantidad de público que tuvo acceso a ella, al menos en Canadá.

Así como ha abundado en las características del teatro como herramienta para contar historias, Lepage ha reflexionado en la forma en que las personas recuerdan los hechos y cómo los convierten en una narración. Esto va relacionado con el tema político,

sobre lo que los quebequenses como pueblo pretenden establecer como su pasado fundacional, y con el tema de la memoria individual³⁸.

Ya he mencionado que Lepage creció escuchando las narraciones que su padre hacía a los turistas que llevaba en su taxi, pero también tuvo la influencia de su madre, contando su versión de la vida de la pareja en Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial. Los recuerdos de la mujer y la historia oficial no siempre coincidían, pero para ella las fechas como las marca el calendario de remembranzas eran otra cosa, como si hablaran de un hecho distinto al que ella vivió. Las inexactitudes en las historias que su madre contaba tenían que ver con la parte emotiva de su propia experiencia viviendo la guerra en un país lejano, sola, esperando a que su marido volviera de alguna misión. Ese ajuste de la memoria ante los hechos le pareció a Lepage la fuente de toda creación artística.

El mismo introduce en cada una de sus producciones una anécdota personal, extraída de su memoria individual, que en el proceso de desarrollo de una obra sirve a veces como detonador para crear una historia mucho más amplia, o al final se convierte en el hilo conductor para no perderse en medio de una serie de tramas. Lo que siempre le ha fascinado es como, sin que él o su equipo lo sepan, surgen temas que en el fondo siempre están relacionados en el subconsciente o en el inconsciente colectivo.

Para él existe la evidencia de que la memoria individual crea memoria colectiva, así como la memoria colectiva determina la memoria individual. Es por eso que se puede contar la historia de los viajes espaciales y, en la misma obra, hablar de la experiencia de

³⁸ Según Lepage el lema de la provincia, *Je me souviens*, “Yo recuerdo”, es una muestra de la ambigüedad de la memoria colectiva. Dice el director que no se puede saber si esa frase constituye una amenaza o una promesa, no se sabe a qué recuerdos se refiere, etc. (Dundjerovic).

convertirse en huérfano y que, en el desarrollo de la trama, ambas cosas estén profundamente relacionadas. O de cómo los continentes se separaron en una época geológica lejana y que esto sea una metáfora de un hecho social en Canadá o de la ruptura de un grupo teatral.

Este es un proceso de creación híbrido que compartimos como especie, por el que la memoria de cualquier individuo resulta de una combinación inseparable de los recuerdos personales y los sociales, que determinan la manera en que las personas y los grupos se cuentan historias. Como señala Aleksandar Dundjerovic: A través de un proceso que mezcla realidad y recuerdos, Lepage crea un trabajo híbrido que existe al margen de formas, contenidos, culturas y géneros (115).

Este proceso volvió a ponerse en marcha en la imaginación de Lepage cuando, en 1998, conoció la obra de teatro “Possible Words”. Ese año formaba parte del comité de selección del festival de Montreal que buscaba las piezas que se presentarían en ese evento al año siguiente; entre las solicitudes estaba un video con un fragmento de ese montaje. *Possible Worlds*, en su versión para teatro, se presentó como parte del Festival en la sede de ExMachina en Quebec City. Ahí mismo Lepage conoció a John Mighton y le pidió que le dejara llevar el mismo guión al cine. Mighton aceptó y realizó la adaptación cinematográfica.

Resumiendo al extremo, la pieza habla sobre un exitoso hombre de finanzas, asesinado por un científico que roba su cerebro. El criminal mantiene vivo el cerebro de George y conectado a una serie de aparatos que miden sus respuestas y simulan estímulos y necesidades “físicas” a través de impulsos eléctricos. El cerebro de George convierte estos impulsos en imágenes de diversas realidades que pudiera estar viviendo: su esposa

como una fría científica a quien conoce desde la adolescencia; ella misma como una agente financiera espontánea y extrovertida, que quiere tener una aventura con él. En cada escenario posible, los recuerdos del cerebro de George se mezclan con los impulsos que recibe por parte del científico a manera de conversación y el cerebro los transforma en tramas diferentes.

El autor de la pieza, John Mighton, matemático de formación, interesado en la filosofía, particularmente en el dilema cartesiano de la dualidad mente-cuerpo, quiso explorar a través de esta anécdota la teoría matemática de los mundos posibles, base de la afirmación de que existen mundos paralelos en los que podrían estarse viviendo, de forma simultánea, existencias totalmente distintas.

Mighton leyó un trabajo sobre experimentos realizados con cerebros en los años 50. En una investigación sicofisiológica, un grupo de científicos separó los dos hemisferios de un cerebro y observó su comportamiento. Sacaron como conclusión que ambos pedazos del órgano tenían cierta independencia y podían realizar algunas funciones por su cuenta, sin depender de la otra mitad. Las consecuencias filosóficas de este descubrimiento derivaron en el cuestionamiento de la identidad y la unicidad de la persona y Mighton llevó su supuesto al extremo de imaginar un cerebro sin cuerpo que sigue recordando pasajes de su vida e imaginando otros gracias, básicamente, a su relación con el lenguaje. Memoria y lenguaje, en este supuesto, se convierten en la capacidad de creación de mundos alternos gracias a que los personajes combinan y mezclan los recuerdos a través de la conversación.

En este sentido, Mighton llevó al texto teatral la noción de Ludwig Wittgenstein, cuya idea central

“era que a través del lenguaje concebimos no solo cómo es el mundo, sino también cómo no lo es. Es un principio básico wittgensteineano que el saber cómo es el mundo es tan importante como saber cómo no lo es. A primera vista, la adición de esta segunda cláusula parece innecesaria, ya que, cualquiera que sea la manera de ser del mundo, no es de ninguna otra. Sin embargo, esta última observación no hace desaparecer el problema, sino que hace depender la respuesta a las preguntas ‘¿cómo es el mundo?’ y ‘¿cómo no es el mundo?’ de la pregunta más básica ‘¿cómo podría ser el mundo?’ Lo que occidente aprendió de Wittgenstein es que, antes de preguntarnos cómo es o no es el mundo, es necesario preguntarse cómo podría ser.” (Barceló)

Según el filósofo Axel Barceló, lo que Wittgenstein propuso fue cambiar el concepto del mundo como un conjunto de objetos, por el del mundo como un conjunto de hechos, con un cambio de perspectiva que explicara la relación entre el lenguaje y el mundo. “Decir que el mundo podría haber sido distinto es decir que el mundo podría haber sido otro lo que implica que el mundo actual es solo uno entre muchos posibles”, explica el filósofo.

Mighton y Lepage comparten la preocupación por las implicaciones filosóficas del lenguaje, tanto de elegir determinadas palabras en lugar de otras, como un idioma por encima de otro. En el caso de *Possible Worlds*, Lepage decidió conservar el idioma de la pieza original por cuestiones prácticas, como la distribución de la película y la alternativa de alcanzar un público más amplio usando esta lengua. Pero además, para ser fiel a su

concepto de que cada lengua refleja una forma distinta de ver el mundo. Esta obra fue trabajada en su totalidad en inglés desde el principio y detrás de ese hecho está implícita la forma en que el autor tramó la historia, que en su perspectiva sólo podía ser contada en esa lengua. No se puede tomar un diccionario y tratar de traducir la historia.

En opinión de algunos críticos, el hecho de filmar en inglés provocó que Lepage abandonara otra de las características comunes a su trabajo: abordar temas quebequeses. Las mismas razones políticas por las que los artistas de Quebec prefieren utilizar el francés, les llevan a cuestionarse constantemente la existencia de una identidad, una historia y un punto común que los identifique como un pueblo distinto del resto de Canadá y enfrentado culturalmente contra la idiosincrasia estadounidense. Como hemos visto, Lepage había llevado tanto a escena como a la pantalla metáforas de este conflicto en sus trabajos anteriores, en los que utilizaba no sólo el francés, sino el chino, italiano y otras lenguas para representar que Quebec no es solamente una nación de origen francés, sino que la llegada de inmigrantes de otras naciones los ha confrontado también con otras presencias cuya integración (o la falta de ésta) agrega peculiaridades a su estructura.

Dentro de la filosofía del lenguaje que Lepage ha venido elaborando, él encuentra tres niveles de comunicación que, al desarrollarse, dotan de complejidad al discurso y entrañan también diferente profundidad en la comunicación: habla de que la voz humana, con sus variaciones, tonos y matices, representa el nivel más básico de la comunicación. Aún cuando no entendemos las palabras en una lengua que nos es ajena, podemos reconocer las inflexiones e intuir la intención que se pone en ella. Después está la palabra, con sus significados en distintas lenguas, una forma intermedia de llegar al

conocimiento de significados abstractos. Podemos ignorar los sonidos de las palabras, pero en cuanto las relacionamos con un objeto, adquieren significado y ya no lo pierden. En el nivel más alto de comunicación está el discurso, pensado y elaborado con una intención que el receptor puede ignorar, pero cuya eficacia permitirá que se logre el objetivo que implica. No solamente es necesario conocer las palabras ni percibir la modulación de la voz, el escucha tendría que estar al tanto del contexto en el que se produce este discurso para así acceder a los significados más íntimos y profundos de éste, e incluso encontrar algunos más que escapan hasta a quien lo emite. (UCBerkley)

La amplitud del título, *Possible Worlds* entra en el nivel tanto de las palabras como del discurso. Nos hace pensar en la enorme variedad de posibilidades que entraña la existencia de realidades alternas. De principio, nos abre un panorama enriquecedor, donde podríamos soñar con no haber tomado nunca decisiones equivocadas y por lo tanto, vivir las felices consecuencias. Sin embargo, se sabe que la combinación de los factores que intervienen para que un mundo sea posible, entrañan la eventualidad de que en alguno de ellos no nos vaya tan bien. En la teoría matemática de los mundos posibles se establece que, cuando se dice que “p es necesario” se debe entender que p es verdadera en todos los mundos posibles y cuando se dice que “p es posible”, entonces se debe entender que existe al menos un mundo posible en el que p es verdadera.

En la película de Lepage, el personaje principal explica a Joyce, su esposa, esta teoría: (“each of us exist in innumerable ways”) y por otro, admite que estas existencias pueden estar controladas desde fuera (“Maybe someone is making us think what they want we to think”). Las realidades a las que el personaje sin vida tiene acceso son equivalentes al tipo de carácter que tiene que representar un actor en una obra específica

(como cuando George, tranquilo, asume que en ese mundo le toca ser un criminal atrapado por la policía), pero este personaje es asignado por una especie de autor, el doctor que experimenta con su cerebro y que, a través del lenguaje, puede controlar lo que piensan o dicen los sujetos de su experimento, como los actores de una obra.

En la historia, p sería el amor que George siente por su esposa y p es necesaria, es decir, en cada uno de los escenarios donde la trama se va a desarrollar, esta condición será verdadera. Es por ello que la historia escrita por Mighton funciona también en el nivel de la teoría matemática de los mundos posibles. Cualquier otra variable, digamos, que George sea un criminal convicto, es posible y funcionará en acuerdo con la variable necesaria del amor por Joyce. A nivel de la palabra y la demostración matemática, el texto ha cumplido, sin embargo, Lepage agrega un nivel más, el del lenguaje del cine, la imagen y el sonido que no corresponde a la voz.

En sus espectáculos teatrales y películas Lepage representa procesos de develar-ocultar información con la utilización de alter egos. En *Possible Worlds*, el alter ego se convierte en las infinitas posibilidades de una vida humana, que pueden o no realizarse en ésta u otras dimensiones. Los espejos han sido utilizados por Lepage en muchos de sus espectáculos para ilustrar la existencia de los alter ego. En *Possible Worlds*, donde se trata de varias “otras realidades”, los espejos y el agua actúan como puerta de entrada a esos mundos posibles.

El cine lepagiano es también completamente teatral, se niega al uso cotidiano de la cámara para retratar “objetivamente” lo que tiene delante y la maneja para esconder y sorprender, como harían las máquinas de tramoya o las luces en el escenario: ninguna de las escenas de *Possible Worlds* nos da una pista sobre el lugar o la época en la que se

lleva a cabo la acción. Lo más común (a lo que recurren las grandes producciones hollywoodenses, por ejemplo) sería abrir la narración con una toma de los edificios icónicos de las ciudades de Quebec o Montreal, en el caso de que el director quisiera establecer la trama en su provincia de origen. O que mostrara las placas de los autos como referencia al lugar; podría utilizar también los símbolos de los coches de policía para ubicar la acción. Lepage no sólo no los enfatiza, sino que los evita a propósito y nos sumerge en un ambiente sin localización.

En cuanto al tiempo, contrariamente a lo que se hace en las producciones “mainstream”, donde la identificación de la temporalidad es básica, la decoración de los escenarios y el vestuario de los personajes de *Possible Worlds* están diseñados para disfrazar la época. La iluminación es cambiante y misteriosa (como la describe Arseli Dokumaci):

“blue spot is swept by white... A white one by blue... Although not distinct to my naked eye, it’s very probable that a red spot is wiped off by green, or pink by yellow, or brown by orange, or... Neither evening nor morning, either dusk or dawn but it’s impossible to tell apart... I can almost feel the weather... Splashes of water regress, splashes of water progress... Moments of indecision define their path. Shifting tones of blues let the tides wave along while a meditative melody repeats same two notes over and over... I could neither speak of figure nor ground, yet I cannot either keep myself from feeling the

two in an indistinct way. It is as if I am within both at the same moment, if there is any moment as such...” (Dokumaci 11-12)³⁹.

La luz nos impide fijar un punto en el tiempo. La realidad del personaje principal, George, puede ser cualquiera, en el presente, pasado o futuro, en la mañana o en la tarde, en Quebec o en México. Estos elementos, a diferencia de la forma en que lo hacen las películas de alto presupuesto, son usados para tratar de transmitir sensaciones y emociones al espectador a la manera en que lo hacen los espectáculos en vivo, según lo afirma el propio Lepage (Dundjerovic 2003, 131).

Para el director quebequense, provocar emoción es lo fundamental tanto en el cine como en el teatro. Dokumaci, investigadora canadiense de medios audiovisuales, subraya que la iluminación de *Possible Worlds* es profundamente evocadora de variables como la hora del día, el clima; pero también de reacciones emotivas, como la indecisión o la desorientación que implica no poderse ubicar en la fecha o el lugar.

El cerebro de George está condenado a vivir en tiempo pasado, reproduciendo una emoción -el amor que siente por su esposa- y reflejándola en cualquier escenario posible en el que ambos pudieran haberse conocido. La que cambia es ella: en cada mundo posible no sólo viste y se arregla de forma diferente, también actúa y piensa distinto gracias a que George, en la circunstancia de la película, no necesita experimentar sensaciones para imaginarla a ella diferente. El único estímulo que posee es el lenguaje, en la “conversación” con Kleber, su asesino, que le basta para crear esos mundos posibles.

³⁹ El sitio web del que se tomó la cita ha sido cerrado, tengo copia del artículo.

George, quien ya no es capaz de cambiar, ama a su esposa en cada posibilidad; no puede transformar su emoción o dejarla de amar porque ha sido separado de su cuerpo, el que le proveía de experiencias para que su capacidad cognitiva creara opciones para sí mismo (además de la carencia evidente de la posibilidad de llevarlas a la práctica). Ha quedado reducido a una “media consciencia” ya que “nuestras actividades mentales... están directamente relacionadas con nuestra experiencia corporal en interacción con lo que nos rodea” (Jaén 15). Sus mundos posibles tendrán que irse volviendo cada vez más escasos conforme opere la otra capacidad de la mente: el olvido.

En la teatralidad y el cine de Robert Lepage podemos encontrar una serie de espacios ambiguos que se pueden clasificar como in between: lugares habitados por los personajes que él presenta y, al mismo tiempo, imposibles de habitar de forma “real”, permanente. Aeropuertos, estacionamientos, cuartos de hotel, sitios de paso, hechos para estar en ellos un periodo corto y después dirigirse al destino principal. En el film *Possible Worlds* el director lleva la idea del espacio intersticial hasta el extremo, al mostrar el cuerpo del personaje central, George, privado de la vida pero con el cerebro preservado y estimulado a través de complicadas conexiones eléctricas y químicas. ¿Está vivo o no? Cuando una persona vive, pero su cerebro deja de funcionar, se le declara muerte cerebral. Cuando el cerebro de un individuo vive, pero el cuerpo está muerto, ¿se le puede seguir considerando vivo?

Ese espacio entre la vida y la muerte, habitado por los pensamientos de George (alimentados por su propio asesino con estímulos físicos, químicos y de manera fundamental, con la conversación) es la imagen del espacio intersticial llevada más allá

del límite. De esta manera, Lepage se apropia del texto de Mighton convirtiéndolo en su propio poema matemático.

Capítulo 4

LA FURA DELS BAUS: WEB-TECNOLOGÍA-CUERPO

El contexto histórico y político es determinante en el desarrollo de grupos de artistas escénicos como los catalanes La Fura dels Baus, Els Comedians y Els Joglars. Las particularidades de Cataluña como entidad autónoma dentro del estado español determinaron la filosofía y estructura de las compañías, así como el tipo de arte requerido por el público en la región y la forma en que los artistas respondieron a esa necesidad. Sin embargo, tratar de explicar la compleja historia de Cataluña para señalar esta influencia sería aventurado, siendo que ni el capítulo ni la tesis tienen ese objetivo. Intentaré hacer un recorrido histórico sucinto por los elementos culturales más influyentes para el arte en la localidad.

4.1 Cataluña antes y después de Franco. La post-dictadura⁴⁰

Desde la época del Imperio Romano, la diversidad de población estuvo presente en la región: en suelo catalán se sucedieron como colonizadores griegos, romanos, visigodos y musulmanes; todos dejaron huellas arquitectónicas, artísticas y de obra pública. En el año 800 el condado de Barcelona rompió su lazo con el rey de Francia y en 1137 los reinos de Aragón y Cataluña se unieron; Barcelona se constituyó desde entonces como una de las ciudades más importantes del reino.

⁴⁰ Para el siguiente apartado me he basado fuandamentalmente en los textos de Manuel Castells, John Payne y artículos históricos sobre la formación de la nación catalana.

Durante la Edad Media el reino de Aragón se convirtió en una especie de potencia cuyos reyes eran aragoneses, pero su riqueza económica provenía de Cataluña. Cuando Fernando de Aragón se casó con Isabel de Castilla, el dominio económico catalán entró en declive, aunque la ciudad de Barcelona continuó siendo tan importante como Génova y Venecia hasta entrado el siglo XV. Los ahora reyes católicos tenían intereses expansionistas más que locales y mantenían comercio con regiones más lejanas, como las Américas, de cuyo comercio dejaron a Cataluña al margen.

Después de 1492, Cataluña se convirtió en una parte aislada de España, con deseos de independencia. En un buen número de ocasiones el condado se alió con enemigos de Castilla y Aragón y fue a mediados del siglo XV cuando estableció decididamente su diferencia frente a esa coalición, pero en el XVII fueron forzados a aceptar los Decretos de Nueva Planta, que abolían las instituciones catalanas y los subordinaban a Madrid. El complejo devenir de la historia hizo que todos esos infortunios formaran suelo fértil para un auge industrial importante en la región durante el siglo XVIII, convirtiendo a Cataluña en pionera en la implantación de los procesos fabriles que se habían originado en Inglaterra, con preminencia de las industrias textil y metalúrgica. Empujados por este progreso, los catalanes sintieron que el resto de España, con su conservadurismo y apego a la tradición, se convertía en un lastre a su posible progreso y renació la veta nacionalista.

A partir de ese momento Cataluña se distinguió del resto de España por ser una región más abierta y un tanto menos tradicionalista, comprometida con el progreso económico y la superación. La burguesía catalana tenía fuerza política la cual, en el siglo XIX, resultó en las Bases de Manresa, pactadas por una facción conservadora con un

programa de autonomía política. Con ese tratado se logró el derecho para la región de administrar su economía y cuestiones sociales locales, pero dejaba la diplomacia en manos del Estado español, lo mismo que los servicios postales, aduanas, vías férreas y relaciones iglesia-estado.

No obstante, con la industrialización sobrevinieron conflictos sociales entre la nueva clase de los trabajadores de las fábricas y las alrededor de 30 familias que dominaban las industrias textil y metalúrgica, cuya riqueza se había basado en no pocas ocasiones en la explotación de cientos de trabajadores. Muchos obreros se adscribieron al comunismo y el anarquismo; de la mitad del siglo XIX en adelante, Barcelona estuvo imbuida en conflictos y estallidos de violencia.

En contraste, la ciudad vivió un cambio significativo en su fisonomía, que fue simbólico y político al mismo tiempo. La Barcelona medieval era una ciudad amurallada, y en la época moderna esos muros fueron utilizados por el estado español para acotar las actividades de los grupos separatistas catalanes. En 1854 se decidió tirarlos y emprender un proyecto de ciudad nueva y moderna. Su desarrollo estuvo a cargo del arquitecto Ildefons Cerdá, quien vio la oportunidad de trazar una urbe igualitaria, donde la clase trabajadora pudiera acceder a vivienda digna, en un ambiente limpio y lleno de áreas verdes. Sería el hogar de una nueva clase media progresista y moderna.

Sin embargo, al poco tiempo de que se hiciera el trazado ideal, los desarrolladores inmobiliarios comenzaron a autorizar reformas, como edificios más altos de lo planeado y detalles arquitectónicos que encarecían los inmuebles. La clase media no aspiraba a la igualdad, sino a distinguirse de la clase trabajadora y alcanzar el nivel de vida de la burguesía, así que la ciudad nueva comenzó a albergar edificios de lujo.

Una de las principales avenidas de Barcelona, el Passeig de Gracia, fue elegida por los recién llegados para exponer su nuevo poder económico. Esto se lograría a través de las fachadas de los edificios y la arquitectura de muchos de ellos, hasta convertirse en el ícono del *Modernisme* barcelonés, que los catalanes han utilizado para definir su identidad. Los pilares de ese movimiento en arquitectura fueron Domènech i Muntaner, Puig i Cadafalch y Antoni Gaudí, cuyas obras en el Passeig de Gracia son hoy consideradas de culto. Gaudí contó además con el mecenazgo de un rico industrial, Eusebi Güell, quien lo contrató para diseñar su residencia y el conocido Parc Güell que, junto con la Pedrera y la iglesia de la Sagrada Familia, también obras suyas, son considerados puntos representativos de la ciudad.

Para 1920, sin embargo, el esplendor del *Modernisme* y su profundo sentido político como expresión de la clase media, ya eran cosa del pasado. El gobierno militar provisional de Primo de Rivera marcó el comienzo de otra época, en la que los trabajadores izquierdistas y la burguesía catalanes le hicieron frente como enemigo común. Cuando la monarquía se mostró a favor del gobierno militar, Francesc Macià declaró la República catalana, lo que marcó el comienzo de las negociaciones para establecer la autonomía catalana.

En 1931, después de la salida de España del rey Alfonso XII, se estableció la República española, convocando a elecciones ganadas por la izquierda. No obstante, dos años después tuvieron lugar elecciones anticipadas que ganó la derecha y la población percibió un retroceso en la política. Lluís Companys, el siguiente presidente de la Generalitat (gobierno de la autonomía catalana), declaró el Estado Catalán de la

República Federal Española en 1934, año en que se desarrolló la huelga general en todo el país, lo cual detonó la declaración del estado de guerra y la intervención del ejército.

La Generalitat fue suspendida y Lluís Companys y sus ministros, encarcelados. En 1936 fue elegido el Frente Popular para el gobierno y la Generalitat fue reinstalada no sin reacción de la derecha, que contrató reforzada por el partido fascista, La Falange. El levantamiento militar de Julio de 1936 dejó a España dividida (tanto al interior del país como a nivel internacional) entre quienes estaban a favor de la derecha y quienes a favor de la República. Los estados fascistas italiano y alemán apoyaron a los falangistas, mientras que la URSS y México, entre otros, estuvieron del lado de la República, conformando bloques de países en ambos lados del espectro político⁴¹.

El momento en que Cataluña estuvo políticamente más cerca de la República fue durante 1937. Hasta 1938 la guerra civil había sido un evento que les afectaba pero que no se vivía tan intensamente como en Madrid o las regiones aledañas, que fueron cayendo en manos de los fascistas paulatinamente. En ese año, durante la batalla del Ebro, los ejércitos republicanos fueron derrotados y los militares procedieron a la ocupación de Cataluña; la gente empezó a morir de hambre y a consecuencia de los

⁴¹ En esa época, el conflicto civil despertó la respuesta de muchos personajes extranjeros que tomaron partido por uno u otro bando. El escritor británico George Orwell estuvo en España durante la Guerra Civil. Fue identificado como trotskista, y estuvo en peligro de muerte, al igual que su esposa. Era anticomunista y antianarquista, pero apoyaba a la República, por lo que también era enemigo de los fascistas. Sus críticas a los variados bandos le ganaron muchos enemigos pero le dieron también autoridad para hablar como un rebelde que no traicionaba sus principios para adecuarse a un partido o grupo social. La Fura del Baus adoptó la figura de Orwell como guía para su desarrollo artístico y en los orígenes de la compañía, según Ollé (29), se preguntaban “¿qué hubiera dicho Orwell?” antes de tomar una decisión.

bombardeos de la fuerza aérea italiana, aliada de los rebeldes militares⁴². Italianos y alemanes habían tomado España y su conflicto como campo de pruebas de la *blitzkrieg* o guerra relámpago, con miras al conflicto armado que estallaría en Europa meses más tarde. Esas demostraciones de poder militar definieron el conflicto a favor de la derecha.

Al ganar la Guerra en 1939 la Falange subió al poder y comenzó a llamar a cuentas a los territorios que habían estado de lado de la República, como fue el caso de Cataluña. Con el resto de Europa envuelta en la II Guerra Mundial, nadie cuestionó durante mucho tiempo las acciones de represión de Franco, que incluyeron alrededor de 200 mil ejecuciones de sus opositores.

Cuando los nazis ocuparon Francia en 1940, muchos de los republicanos que se habían refugiado en aquel país fueron entregados a Franco para que enfrentaran juicios sumarios y fueran ejecutados. Otros más fueron enviados a campos de concentración y los más afortunados, condenados a trabajos forzados durante la ocupación. Entre los que fueron devueltos estaba Lluís Companys, presidente de la Generalitat en el exilio, que fue ejecutado tras un juicio a modo para la Falange.

Para Franco, a pesar de que los judíos habían sido expulsados siglos atrás, los catalanes eran judíos. Al final de la Guerra Civil llamaba a los habitantes “judíos catalanes” con la intención de ofenderlos. Sin embargo, durante la Segunda Guerra Mundial, al tiempo que se separaba políticamente de Hitler, Franco decidió dar visas de paso y algunas permanentes a los judíos que huían desde los Balcanes. Muchos de ellos se quedaron y se convirtieron en residentes permanentes.

⁴² Ya en 1937 los otros aliados, los alemanes, habían bombardeado el pueblo vasco de Guernica y para muchos, la destrucción de Barcelona entre enero y marzo de 1938 fue equivalente, si no peor, a la que inmortalizó Picasso en el cuadro que lleva el nombre de aquel pueblo.

Desde poco antes de la muerte de Franco en 1975 (que acaeció en su propia casa, de forma pacífica y conectado a una máquina de soporte vital) había ya comenzado un Periodo de Transición que Javier Cercas definió como “una pacto entre vencedores y vencidos de no mirar atrás, pero construir una democracia”, que tuvo ventajas y desventajas, entre las últimas, el olvido y la imposibilidad de hablar de temas vitales para la población.

Se calcula que, solamente en Cataluña, hubo 110 mil veredictos injustos de parte de los tribunales militares franquistas y hay alrededor de 179 fosas comunes donde yacen los ejecutados por los militares en 36 años de dictadura. En 2007 se aprobó la llamada Ley de Memoria Histórica que puso las bases para que se identificaran los cuerpos de quienes se encontraban enterrados allí y para abrir un tribunal de apelaciones sobre las condenas por traición a la patria que dictaron los militares.

Con la muerte de Francisco Franco la dictadura terminó de facto, sin embargo, ya desde años atrás se venía gestando el cambio político y social que cristalizaría entonces. Para 1978 hubo una nueva constitución que afirmaba la unidad de la nación española pero al mismo tiempo la dividía en 17 comunidades autónomas con identidades culturales y lingüísticas diferentes y con niveles distintos de autogobierno, una de ellas, Cataluña.

4.2 Dime qué lengua hablas...

“The identification of one state with one national language is rather like monogamy – much praised as an ideal but as often ignored in practice” (Payne).

La diversidad lingüística de cierta región dentro de un país suele determinar la forma en que los artistas se plantean el problema de comunicarse con un público. Cataluña no fue la excepción y sus políticas respecto a la lengua se han reflejado de varias maneras en el trabajo de La Fura dels Baus y otros grupos a lo largo del tiempo.

Desde la épica americana de Isabel la Católica y Fernando de Aragón, el catalán era la lengua de traducción en la región. Tanto los judíos como los musulmanes la usaron para transcribir su conocimiento en medicina y otras ciencias. Sin embargo, el pueblo en general lo hablaba poco y raramente lo escribía. No obstante, ya para 1832, en Londres, Inglaterra, se imprimió el primer Nuevo Testamento en catalán, lo que fue resultado de su uso continuo y la intensa campaña de la clase media para retomarlo como lengua nacional. Entre la década de los 30 y la de los 60 del siglo XIX se desarrolló el movimiento *Renaixença*, orientado a recuperar la lengua catalana. *Renaixença* tuvo una gran acogida, pero el uso del catalán sufrió un terrible revés cuando Franco lo prohibió durante la dictadura.

Actualmente, en la mayor parte de Cataluña, los niños de primaria estudian en catalán y el castellano es introducido como segunda lengua, aunque sea la primera que aprenden en el hogar. Ya para los años 90 del siglo pasado había en la autonomía catalana periódicos, revistas, radio y televisión en esa lengua, además de una de las más pujantes industrias editoriales tanto en catalán como en español. En esa misma década se levantó un censo que mostró que de los 6 millones de habitantes, 5 entendían el catalán y dos millones lo escribían, cifra que se ha duplicado desde que los adolescentes han terminado la enseñanza básica con un buen conocimiento de la lengua (Payne 270).

Para los adultos que crecieron durante la dictadura y poco después, la experiencia de una prensa monolingüe en castellano y la falta de práctica han hecho más difícil una funcionalidad completa en catalán, pero las campañas de “catalanización” han revertido la tendencia.

Como nos recuerda Payne: “Language is about power, and power is about politics. Catalan is now the high language. The language of power within Catalonia” (271). Pero no siempre fue así. En el siglo XIX el catalán era la lengua baja de los campesinos. Fue la industrialización la que le dio a la burguesía de Cataluña la identidad frente a los españoles, incluyendo el uso de su lengua. El evento clave en la vida del catalán en la época moderna es la Ley de Normalización Lingüística de 1983 que reconoce que tanto el catalán como el español son lenguas oficiales de Cataluña, aunque establece el catalán como lengua propia de la región, que todos sus habitantes tienen el derecho de aprenderlo, tanto en forma hablada como escrita, y usarlo, tanto en forma privada como pública, para tratar asuntos de gobierno, negocios y trabajo (Payne 272)⁴³.

Para que la Ley pudiera ser efectiva, fue necesario un programa intensivo de capacitación de profesores para que pudieran dar clases en catalán, señalar los caminos y carreteras con anuncios solamente en esa lengua, y capacitar editores y traductores para los medios impresos.

Los cambios fueron introducidos con relativa facilidad en la zona, y es que, como señala Payne, para muchos catalanes el castellano no era solamente la lengua de su “friendly neighbor”, sino el idioma del estado español que, particularmente en la época

⁴³ El autor señala también que esta misma ley brinda a los habitantes del Vall D’Aran, en los Pirineos, el derecho de expresarse en aranés, una lengua similar al catalán.

de la dictadura, subordinó a Cataluña. La gran mayoría de los padres apoyaba la enseñanza en catalán en las primarias, aún cuando su primera lengua fuera castellano. La explicación radica en que el catalán se convirtió no sólo en el idioma de la identidad, sino el del poder y el prestigio. Para apoyar este concepto, Payne cita a Kathryn Woolard: “it is the greater economic power of Catalans that is the basis for the assignment of linguistic prestige; it is who speaks a language rather than where it is spoken that gives it its force” (274).

Entre las décadas de los 70 y 80 la elección entre usar catalán y castellano influyó en las artes. La literatura, obviamente más sensible a la cuestión, tuvo el apoyo de la Generalitat para que se publicara en la lengua local, lanzando apoyos y reglamentaciones para favorecer la cantidad de libros en catalán. Muchos escritores apoyaron la norma, pero Kathryn Crameri señala que, en una situación de diversidad lingüística, la elección entre usar determinada lengua y apoyar políticamente el nacionalismo, entran en conflicto. No todos los escritores se expresan con la misma comodidad en la lengua “políticamente correcta”. O como lo expresó Javier Cercas en entrevista con Payne “tú no eliges la lengua, la lengua te elige a ti” (280).

4.3 Del dicho al hecho

Barcelona ha sido parte de la escena cultural internacional desde la Edad Media, pero finales del siglo XIX se destacó entre el resto de España por su tendencia a la versatilidad. En la década de 1890 los pintores y dramaturgos Santiago Rusiñol y Adrià Gual comenzaron a traducir al catalán las obras de escritores europeos que se distinguían por su originalidad, como Ibsen y Maeterlinck. Desde entonces Barcelona se convirtió en

la puerta de entrada (y salida) de las influencias vanguardistas para España. En la época de la posguerra civil, la traducción de estos textos al catalán ayudó a que esa lengua prevaleciera en la región como lenguaje de cultura, no solamente como una curiosidad folklórica.

Durante la dictadura, la traducción al catalán también sirvió para que Cataluña se conservara al tanto de las tendencias vanguardistas europeas y continuara inmersa en ella. Fue fundamental el trabajo de la Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955) y la Escola d'art Dramàtic Adrià Gual (1960) tanto en el ámbito del texto como en la puesta en escena. Durante este periodo el uso del catalán en el escenario se convirtió en un elemento crucial de identidad y signo de resistencia a la opresión, además de rechazo al uso del español como lengua central, con todas las implicaciones políticas y culturales que esto entrañaba. La prohibición de usar esa lengua tanto en asuntos privados como públicos, añadía un aspecto de riesgo para dramaturgos y teatristas.

Entre los años de 1979 y 82, cuando el nuevo sistema se fortalecía, algunos miembros de la izquierda, abiertamente antifranquistas, se sentían desilusionados por la democracia, que al parecer solo había llevado a España desempleo, gastos frívolos por parte del gobierno, acumulación de deuda del estado, corrupción y escándalos por parte de la clase política. De forma paradójica, este periodo de desencanto coincidió con uno de intensa creatividad y originalidad artística. Los artistas nacidos entre los 50 y 60 del siglo XX se convertían en la juventud democrática que tomaba por asalto la escena principal de España. Sus valores eran contrarios a los de la España de la dictadura, ultra católica y autoritaria. Ellos se inscribían en la vanguardia con libertad cultural y política. Este momento de ebullición cultural es lo que se ha conocido como “La movida”.

Como dice Sharon Feldman: “La Fura dels Baus emerged as a collective in 1979, during the period of political paradox, cultural renaissance, and frenetic activity that characterized Spain’s post Franco democratic transition” (76).

En las artes plásticas, los artistas de la época y por consiguiente quienes integrarían la Fura, fueron profundamente afectados por los trabajos del pintor catalán Antoni Tàpies, quien en sus reflexiones sobre su propia obra hablaba de su esfuerzo por integrar un “aire de primitivismo” a sus pinturas y por utilizar materiales como papel, carbón, madera quemada, que el artista consideraba como íntimamente relacionados con sus orígenes naturales. También hablaba de la emoción y sensaciones que proyectan los dibujos prehistóricos o de culturas precolombinas y africanas, que en su opinión logran este efecto por estar más cerca de los impulsos primordiales del ser humano. Como veremos más adelante, esta estética de lo primitivo impactaría en el trabajo de la Fura y evolucionaría hacia una fusión con lo tecnológico.

En el campo de las artes escénicas, durante las décadas de los 60 y 70 España vivía una etapa de politización de la relación texto-escena. La Agrupació Dramàtica de Barcelona tomó la iniciativa de promover y publicar obras de varios autores catalanes que no eran tomados en cuenta en el círculo “*mainstream*”. Uno de ellos fue Joan Brossa, dramaturgo, artista visual, poeta, quien tuvo influencia decisiva en el ámbito cultural catalán de la segunda mitad del siglo XX.

Brossa es el más notable precursor de la Fura tanto en Cataluña como en el resto de España y es considerado como vínculo entre el arte local y las más avanzadas expresiones artísticas (y los personajes) del resto de Europa durante los años de silencio que implicó la dictadura.

El teatro de Brossa estaba ampliamente influido por las artes plásticas, el Dada y el surrealismo. Sus espectáculos estaban constituidos por un cruce de géneros, desde circo hasta vodevil, pasando por teatro musical o carnaval; en sus montajes se evitaba el lenguaje hablado al máximo y muchos de ellos eran enteramente visuales. Brossa llamaba a sus performances *accions*, o acciones, y las había de tipo espectacular y musicales. También los calificaba como “post teatro” o “poesía visual”. Durante los años de la dictadura, presentaba su trabajo de forma clandestina en sitios que no habían sido nunca utilizados con objetivos artísticos, una práctica retomada por la Fura. Su trabajo influyó en compañías como El Tricicle, Vol Ras, Zotal, La Cubana y Sèmola.

Las particularidades de las artes escénicas barcelonesas, atrajeron la atención de grandes creadores del mundo. En 1983, el director y productor británico Peter Brook viajó de París a Barcelona buscando un espacio vacío donde representar su versión de La Tragédie de Carmen, la ópera de Georges Bizet. Brook se apropió del Mercat de les Flors, una estructura que sobrevivió de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929 y con esta medida logró que las autoridades le brindaran atención al espacio. El Mercat de les Flors fue inaugurado oficialmente en 1985 con el estreno del Mahabharata de Brook y actualmente es uno de los más importantes componentes de la vida cultural y teatral de la ciudad. Robert Lepage se encuentra entre los creadores que han dado funciones allí, así como Tadeusz Kantor, Lindsay Kemp, Pina Baush y Vittorio Gassman.

Ya en la época democrática la definición del catalán como lengua base siguió teniendo un sentido político en la escena teatral. Sin embargo, los procesos de organización internacional provocaron la entrada de los estados nación en un proceso de cambio, en el que la integración universal es una pretensión de la globalización, así como

lo es la homogeneización y la pérdida de particularidades culturales. En este contexto, el uso del catalán en el escenario y fuera de él se ha fundido con la expresión de una necesidad de trascender la escena local para lograr dejar huella como cultura en el resto del mundo.

El momento del surgimiento de la Fura es completamente congruente con el contexto histórico. En 1977 tuvo lugar en Barcelona un Congreso de Cultura Catalana, donde se llegó a la conclusión de que el teatro debía ser de interés público y por lo tanto, protegido por las instituciones culturales. Muchos de los delegados que participaron en ese Congreso provenían del teatro callejero, teniendo como antecedente el trabajo de Els Joglars en la década de los 60 y Els Comediants en los 70. Estos últimos realizaban presentaciones en las plazas públicas, lo cual estaba prohibido durante el franquismo. El estilo de las funciones era dionisiaco, placentero. Muchas compañías actuales, como la Fura, se forjaron siguiendo el ejemplo de Els Comediants, construyendo su estética en las funciones callejeras.

Sin embargo, aún después de la dictadura, el teatro que no estaba basado en un texto previamente escrito seguía siendo visto como de segunda, y recibía un tratamiento condescendiente de las autoridades que lo equiparaban con las expresiones folklóricas. El teatro de dramaturgo era visto como una poderosa herramienta política, con la lengua catalana como principal objetivo de valoración.

4.4 La Fura dels Baus, origen y características formales

La Fura dels Baus (en castellano, el Hurón del Barranco) grupo originario de la población de Moiá, comenzó a trabajar en 1979. En sus inicios se presentaba como un “grupo de animación de calle”, con lo que evitaban encajonarse en definiciones como performance, teatro o circo, pero su trabajo tenía que ver con todos estos géneros además de incluir la música en vivo. Eran una compañía itinerante que llevaba consigo un carro tirado por un burro, en la tradición de los artistas viajeros, con un espectáculo festivo, con participación del público, pero subversivo.

El nombre de la organización cultural surgió, según narran los integrantes, como una “ocurrencia”: “Teníamos que actuar junto al Mercat de les Flors y no teníamos ningún nombre para el grupo. Quico Palomar dijo ‘¡La Fura!’, y no recuerdo si fue Marcel.lí o Carlos quien añadió: ‘¡Dels Baus!’ Para no discutir si debía ser uno o el otro, se quedó así, La Fura dels Baus.” (Ollé 18)⁴⁴.

⁴⁴ Los miembros actuales de la Fura son: Miki Espuma (Miquel Badosa), nacido en Barcelona en 1959. Músico, cantante y compositor, emergió del así llamado “movimiento de rock catalán” de finales de los 70. Espuma por lo regular se encarga de la parte musical del grupo. Pep Gatell, nacido también en Barcelona en 1959, proviene del teatro callejero y del ámbito musical (toca el saxofón). Se unió al grupo en 1981. Jurgen Müller, alemán proveniente de Weiterdingen, nacido en 1955. Ha tenido un extenso entrenamiento en teatro del cuerpo: estudió mímica y pantomima en el Instituto de Teatro de Barcelona. El lleva la responsabilidad de la parte física de los montajes. Alex Ollé, de Barcelona y nacido en 1960; estudió marionetas y teatro de objetos en el Instituto de Teatro de Barcelona. Fue parte de varios colectivos de teatro de objetos antes de unirse a La Fura en 1981. Desde 1992, Junto con Carlos Padrissa, se ha hecho cargo de la parte monumental de los montajes y en las producciones de ópera. Carlos Padrissa, por su parte, nació en Moiá, en 1958, y estudió saxofón, piano y armonía en el Conservatorio del Liceo en Barcelona. Pera Tantiña, otro de los fundadores, es también originario de Moiá y estudió diseño gráfico y trombón. Entre los fureros originales que a la fecha se han separado de la agrupación están Marcel.li Antúnez, músico especializado en trompeta además de artista plástico, que dejó el grupo en 1990 y se unió posteriormente al colectivo de performance Los Rinos, para luego desarrollar una carrera personal como artista de instalaciones y como artista tecnológico. Jordi Arús, originario de Sabadell y nacido en 1960, mecánico de profesión; estudió pantomima y mímica años después; se separó de la Fura en 1992 para

Sin embargo, para Sharon Feldman el nombre lleva más que la simple ocurrencia de un miembro del grupo. En una entrevista con Albert de la Torre, Ollé sugirió que para “los conocedores” la referencia podía sonar cercana a Bauhaus o Pina Baush. Feldman sostiene que a los fureros les interesaba ligarse de alguna manera a las vanguardias europeas, principalmente al teatro futurista de la escuela de diseño de Bauhaus cuyos miembros, Oskar Schlemmer, Walter Gropius y László Moholy-Nagy interpretaban “espectáculos globales” que pretendían fusionar color, luz, espacio, superficie, movimiento, sonido y cuerpo, para retratar la transformación alucinatoria de la experiencia humana que ocurría en el contexto de un paisaje posmoderno, mecanizado y urbano (Feldman 85). La elección del nombre La Fura del Baus estaría dictada entonces, tanto por razones lúdicas, de jugar con palabras sin sentido que suenan bien juntas y tienen una poética propia, pero también por su capacidad de referir a un movimiento estético cerca del cual deseaban inscribir sus propios objetivos artísticos.

La primera obra que representaron fue escrita en conjunto por todo el grupo: “Vida i miracles del pagés Tarino i la seva dona la Teresina” (Vida y milagros del granjero Tarino y su esposa Teresina). Esta pieza se representaba teniendo como escenario el carruaje, que servía para transportar la escasa escenografía y el vestuario, pero además se desmontaba y convertía en tarima. Con ese carro y esa obra recorrieron Cataluña en una gira de 68 días.

dirigir el Pabellón del Descubrimiento en la Expo Sevilla '92. Ahora trabaja como director técnico free lance en el ensamblaje de diversos eventos. 'Hansel' Francisco Cereza, nacido en Barcelona en 1962, era estudiante de medicina cuando decidió unirse a la Fura, en 1981. Dejó la compañía en 2004 para dirigir, junto con el escenógrafo Alfons Flores, la ceremonia de apertura del Foro Barcelona 2004. Actualmente es parte del equipo artístico del Cirque du Soleil en Las Vegas.

Al terminar de girar se dieron cuenta de que, si bien el ambiente artístico y cultural de España estaba cambiando después de la dictadura, aún había un largo camino que recorrer: de vuelta en Moirá, la Fura anunció una fiesta para celebrar el éxito y el retorno de la compañía. Imprimieron volantes y carteles convocando a la gente a las calles, pero el alcalde prohibió su realización por considerar que “el supuesto aire jipioso y trotamundos del joven grupo teatral contrasta demasiado con la imagen turística que pretende dar del pueblo” (Ollé 20).

Los fureros utilizaron la pequeña nota periodística con que se dio a conocer la prohibición, confeccionaron un afiche con ella y lo distribuyeron por el pueblo para que la gente estuviera al tanto. Fue una de las primeras muestras de inconformidad del grupo ante el limitado concepto que se tenía tanto de los grupos, como de los habitantes, de quienes se pensaba que no estaban preparados para otra teatralidad que no fuera la tradicional (edificios cerrados, obras previamente escritas, estilo de actuación clásico).

Las autoridades formales pensaban también que era momento de construir una teatralidad basada en el catalán para reafirmar la autonomía, por lo que el trabajo de la Fura no entraba en la política cultural “deseable”. La explicación era simple: el teatro callejero y otras expresiones similares eran considerados una especie de puente entre el viejo régimen y sus prohibiciones y el renacimiento del nuevo teatro catalán basado en textos en esa lengua. Por lo tanto las compañías que continuaban “apegadas” al tipo de arte popular y festivo, eran marginadas frecuentemente.

En su primera etapa La Fura dels Baus se especializaba en fiestas, carnavales y pasacalles⁴⁵. Tenían una furgoneta en la que apilaban los instrumentos musicales y poco a poco fueron incorporando actos de tipo circense, como los comedores de fuego o números de payasos. Pep Gatell, uno de los miembros fundadores, asegura que, aunque en ese momento la Fura no se distinguía mucho de otros grupos, ya tenía una tendencia a la experimentación constante y a la impredecibilidad, tanto en la duración de los espectáculos como en su desarrollo. Alex Ollé opina que “la escuela de La Fura fue la calle y la intuición, contaminada con todo aquello que le estaba sucediendo a nuestra generación” y Jürgen afirma que habían tomado la calle como “laboratorio” (21 y 23).

Padrissa dice que el primer rasgo de profesionalización fue la compra de una furgoneta. Ese vehículo amarillo les permitía trasladarse y llegar a los lugares donde darían función con una “relativa garantía de puntualidad”. Además, determinó el número de integrantes de la compañía: “cabían nueve personas porque tenía nueve asientos... [En ese momento] La Fura dels Baus no podía tener más que nueve miembros,... [los que] adquirieron un compromiso en la compra de aquella furgoneta” (18).

El vestuario que ostentaban, lo mismo que el vehículo, representaba una protesta contra las ideas tradicionales del teatro: eran amarillos con negro y usar amarillo en un espectáculo, dentro de la cultura teatral llena de supersticiones, significa llamar a la mala suerte.

⁴⁵ Esta forma de teatralidad es un desfile con música en vivo en el que los intérpretes, además de tocar un instrumento, realizan piruetas, llevando vestuario vistoso, caminan en zancos, animan a la gente a seguirlos por las calles de una población y llegó a su máxima sofisticación en el Barroco. En España, pasacalles es también un género musical bailable.

La política cultural y la economía española en la primera década de la post dictadura atravesaban por problemas de ajuste y tensiones entre facciones. En los 70, el teatro de calle y la euforia por el fin de la dictadura eran parte fundamental del ambiente cultural. El descontento de los jóvenes hacia el doble discurso de las autoridades ante la cultura, comenzaba a asomar en las presentaciones. Cuando realizaban un pasacalles, perseguían al público, gritaban, intentaban crear caos, pero siempre con la perspectiva de que se trataba de un juego y de que querían integrar a su audiencia en la diversión. Por otro lado, cambiaban la estructura de los pasacalles haciéndolos durar más de dos horas, a veces un día entero, llenándolos de improvisación (23).

Ya para los 80, la euforia se había convertido en decepción, y es cuando los espectáculos de la Fura empiezan a parodiar el espíritu juguetón e inocente de compañías como Odin Teatret o Els Comediants con sus presentaciones que se llenaban de violencia.

En 1983, la Fura tenía listo un montaje denominado “Accions”, con el cual pretendía presentarse en el festival de la ciudad de Sitges. Los fureros se acercaron al director del festival, Ricard Salvat, para darle una muestra del trabajo. El funcionario apreció su originalidad y vocación disruptiva y decidió darles una oportunidad de última hora, pues la fecha para recibir propuestas se había vencido ya.

En un paso a desnivel de la ciudad de Sitges la Fura presentó el primer espectáculo de los que definirían su estética actual. Retrabajado y afinado, se ofreció la primavera siguiente en Barcelona, durante el Cicle de Teatre Obert. No se trataba de una obra de teatro en el sentido tradicional, porque carecía de texto y estructura. Eran más bien una serie de 7 acciones (de ahí el nombre, además de la clara referencia a Tàpies) combinando música y performance.

El espectáculo comenzaba como un concierto musical, en el que los fureros tocaban el saxofón, la guitarra eléctrica y percutían elementos industriales como tambos de lata y planchas de hierro. Una de sus escenas emblemáticas presentaba a un grupo de hombres vestidos en traje de negocios que destrozaban en escena una pared de ladrillos y un automóvil, a escasos metros del público, el cual no tenía un lugar fijo sino, de pie, los iba siguiendo por el área donde se representaba. Al terminar la acción, explotaba una serie de fuegos artificiales que sorprendían a la audiencia y los hombres de negocios bañaban a otros actores con pintura para luego perseguirlos entre el público lanzándoles semillas.

Para la siguiente acción, ocho de los intérpretes estaban cubiertos por barro marrón. En cierto momento aparecía otro de ellos cubierto con lodo blanco que atravesaba la escena usando unos coturnos de 40 centímetros de alto. Desde el techo, dos actores más se descolgaban llevando bolsas de pintura y agua adheridas al cuerpo. Se lanzaban contra una gran lona blanca y al llegar, se estrellaban contra la lona pintándola de rojo.

Según Marcel.lí Antúnez, este espectáculo estaba integrado en el espíritu que gobernaba la primera parte de la década de los 80, cuando las nuevas vanguardias poblaban los escenarios mundiales: la música industrial, el punk, los Nuevos Salvajes en la pintura alemana, la escultura inglesa. “(... a nosotros se nos definía como ‘teatro punk’)”, aportando “... una dramaturgia esencial que buscaba detonar sensaciones en el público, por encima de cualquier otra intención o mensaje” (34).

El público no sabía bien cómo reaccionar. Por un lado, los cuerpos desnudos o semidesnudos cubiertos de tierra, el uso de agua o yemas de huevo para crear texturas (en

algún momento alguien se metía un huevo a la boca y rompía el cascarón, dejando resbalar la clara por su boca) producían repulsión en la gente, así como los gritos y persecuciones los llenaban de miedo. Pero por otro, había una gran fascinación por esa presentación de la violencia sin disfraz y por esas acciones representadas en espacios que no tenían nada qué ver con lo cotidiano. La estructura sin escenario y la actuación entre la audiencia se prestaba para que algún “espontáneo” decidiera mezclarse con los intérpretes e interactuar con “el lenguaje que les proponíamos”, según dice Gatell, pero esto no se dio entonces, y se ha dado en contadas ocasiones en los espectáculos siguientes. Sin embargo, siempre lo tienen en mente y funciona como una especie de “riesgo calculado”.

La propuesta estética de “Accions” fue la que evolucionó hasta convertirse en el “lenguaje furero”, que, como lo explica Aarón Rodríguez, “está posicionado en esa escuela de creación simbólica donde la carne, lo robótico y lo sadiano [referente a Sade] se mezclan en la representación” (64). Este autor los hace coincidir en este lenguaje con David Cronenberg y David Lynch en el cine, o con Heinrich Müller en teatro.

Antes del estreno oficial de “Accions” en 1984, la cadena TV3 decidió realizar un programa especial sobre este trabajo. El periódico El País les dedicó también una amplia nota en su sección dominical. Esta atención de los medios creó una expectación tal que la asistencia fue masiva, lo que de alguna manera marcó la relación del público con la agrupación de ahí en adelante.

En Sitges se habían presentado en un paso a desnivel; en Barcelona lo hicieron en un edificio abandonado y posteriormente tuvieron que adecuar cada función a los 118 diferentes lugares en que se representó “Accions”. Esto los obligaba a llevar un proceso

de creación continua, que refrescaba el espectáculo cada vez. De esta puesta en escena resultaron algunos principios básicos del trabajo de la Fura: Se definieron como “ejecutores” en contraposición a “actores”; las obras nacerían del trabajo colectivo, basado en la improvisación y no tendrían un director o líder. También generó la redacción del Manifiesto Canalla (Apéndice 1), en el que se definía el carácter subversivo del arte de la Fura dado que sus experiencias representaban “un ejercicio práctico, un performance agresivo contra la pasividad del espectador...”, con un teatro producido “a través de la interferencia constante entre intuición y experimentación”. Andreu Morte, autor del documento, reivindicó en éste el lenguaje furero como la “sensualización del medio escénico”, además de defender el teatro físico.

El crítico teatral Mercé Saumell está de acuerdo en que la Fura utiliza un lenguaje teatral específico (el llamado lenguaje furero), en el que convergen elementos de la tradición no aristotélica (el teatro de calle, las grandes maquinarias y el guiñol, populares en el siglo XIX junto con los dioramas y los teatros de sombras). Saumell nos recuerda que en su momento se clasificó como teatro urbano o teatro salvaje ya que trabajan en espacios abiertos y utilizaban maquinaria complicada y tecnología de punta. Algunas de sus características en ese primer momento eran un ethos masculino en su mayor parte; la ejecución de la violencia como espectáculo en sí; fascinación con la tecnología y la capacidad ingenieril para ocupar objetos nuevos en cada función (dado que la mayoría se destruía en escena). Para Saumell, “Accions” no solamente cambiaba el concepto que hasta entonces se tenía de actores y espacio teatral, sino que además transformaba la idea misma de creación realizando sobre el escenario una acción de destrucción y deconstrucción (Saumell 337).

Tantiña observa que el espectáculo no solo era una reacción contra lo clásico, o una propuesta nueva, sino una respuesta a un público que reclamaba una oferta teatral distinta (Ollé 32). En retrospectiva, Miki Espuma asegura que “Accions” era la consecuencia lógica de todo lo que habían vivido y aprendido hasta entonces. También dice que es posible que, sin este trabajo, el grupo se hubiera disuelto, pero la búsqueda de una estética propia encontró su camino y les permitió continuar (38).

Después de “Accions” la Fura llevó a cabo dos espectáculos más: “Suz/O/Suz”, un performance abstracto que pretendía expresar la visión que los integrantes del grupo tenían sobre la vida. El origen estuvo en un espectáculo más corto, llamado “Dale un hueso al Nuba”, llevado a cabo en una sala cerrada en Barcelona. El título hacía referencia a la región de las montañas de Nuba, en Sudán, donde supuestamente se había gestado el espectáculo. El dato de que la Fura había viajado a Sudán a convivir con tribus y desarrollar la idea, se publicó en varios medios y esto dio la imagen de que “Suz/O/Suz” estaba basado en rituales africanos. Los ejecutantes no lo negaron ni lo afirmaron en su momento, aunque después aceptaron que se trataba de una estrategia para crear expectativa.

El montaje se estrenó el 30 de agosto de 1985, en el edificio abandonado de lo que había sido la Funeraria Galileo, en Madrid⁴⁶. Los fureros reflexionan que se trataba de un espectáculo vital, una celebración del éxito obtenido con “Accions”. Partía del mismo concepto de adaptar el performance al espacio escénico en que se realizara, utilizando carros, plataformas móviles, grúas y piscinas o bañeras. Ocuparon una pecera

⁴⁶ A partir de entonces la Fura dels Baus ha trabajado en todo tipo de espacios, desde un matadero hasta una iglesia derruida, pasando por un teatro cerrado. Según dicen, el desconcierto del espectáculo se ve aumentado por el que provoca asistir a un escenario inusual para una presentación artística.

enorme dentro de la que uno de los actores realizaba su trabajo casi un tercio de la obra. Además de los fureros, participaron en la puesta 13 actores más, todos hombres, cubiertos solamente con un taparrabo la mayor parte del tiempo y, debido a la utilización de pigmentos como parte de las escenas, al final sus cuerpos terminaban como maniqués pintados de colores extraños.

La música en vivo fue parte fundamental de la celebración, y para llevarla a cabo diseñaron cuatro “artefectos sonoros”, armados con instrumentos musicales convencionales (guitarras, panderetas, banjos) y ruedas de bicicleta, tambos de hierro, poleas o tanques de gas. El espectáculo iniciaba con algunos actores descolgándose de las alturas mientras otros irrumpían entre el público realizando diferentes movimientos y ruidos que obligaban a la audiencia a cambiar de lugar o moverse como el grupo lo propusiera.

Mientras Accions proponía una serie de momentos en los que ocurría “algo”, en “Suz/O/Suz”, aunque no hubiera texto, sí existía un argumento global: la batalla entre dos tribus en la que todos los integrantes eran héroes. Por el lado de la música Miki Espuma dice que el espectáculo era “multirreferencial. Fusionamos lo étnico con lo industrial y el rock”, tratando de que la música por sí misma pudiera ser escuchada fuera del contexto del show.

Si en el caso de “Accions” había violencia producida por el descontento, en “Suz/O/Suz” había lo que Arús define como violencia lúdica, “la que exhiben los adolescentes”. Reflejaba todo el aprendizaje que el grupo había realizado en casi una década de trabajo y el placer que les representaba estar descubriendo que podían generar

un lenguaje y estilo propios. También les permitió, según Padriisa, encontrar cuatro actitudes fundamentales en las personas que asistían a sus obras:

“1. Los que se van porque el espectáculo les parece una agresión insoportable. 2. Los que se quedan bloqueados y sin respuesta, que son los más peligrosos porque no participan y confunden. 3. Los listos, que buscan un lugar privilegiado cerca de la pared y disfrutan. 4. Los que siguen la acción y se implican absolutamente en el espectáculo, muy frecuentes en el sur de España y, curiosamente, en Japón” (59).

Con este montaje La Fura realizó la gira más larga de su historia, dando 290 funciones.

El tercer espectáculo fue “Tier Mon”, estrenado en junio de 1988 con la participación de todos los fureros y 16 ejecutantes más. Según Hanzel Cereza, este fue un espectáculo triste y gris, que transmite frío y desolación. “...pasado el sueño de “Suz/O/Suz” nos despertamos convertidos en adultos. Esta transformación queda patente en todos los elementos que configuran el espectáculo, desde su dramaturgia hasta su escenografía” (76).

La línea argumental del performance hablaba de las relaciones de poder: por un lado estaban los sometidos, representados por la parte oscura de los “momentos”, como dieron en llamar a las escenas que se llevaban a cabo. Por otro, los poderosos, que se simbolizaban en las partes brillantes del mismo. Pep Gatell relaciona este discurso con el ambiente que se vivía entonces al interior del grupo, donde algunos integrantes sentían que las decisiones se estaban tomando de forma unilateral.

La dramaturgia planteaba el enfrentamiento entre dos grupos, liderados por El Enano y El Inútil. Si la filosofía de La Fura hasta este momento había sido el trabajo común, sin directores ni jerarquías, “Tier Mon” mostraba la búsqueda del poder como algo inevitable. El dolor se simboliza de muchas maneras en el montaje, pero de forma muy directa con el personaje del enano: un hombre con las piernas amputadas a la altura de la rodilla. La misma caracterización del ejecutante (una prótesis que lo obligaba a actuar hincado durante toda la obra) era una visualización de ese dolor, así como muchos otros movimientos realizados por los ejecutantes, que transmitían esas sensaciones al público. El “momento” titulado Las Pértigas se realizaba en tres patíbulos, de donde colgaban seis actores sostenidos por arneses. El peligro y la fragilidad de la persona también eran muy patentes: en otra escena, un auto pasaba a toda velocidad entre la audiencia y los actores, obligando a todos a moverse para evitar ser arrollados; en una más, uno de los actores salía blandiendo una motosierra.

Según Miki Espuma, este montaje exigía a los participantes poner atención en la preparación física y también sacó a la luz las fricciones propias de la creación entre todos los miembros de la Fura (80). El grupo se había profesionalizado y la intuición que caracterizó los primeros espectáculos había cedido a una organización mucho más meditada; sin embargo la improvisación seguía siendo parte integral del proceso de creación.

Este espectáculo tuvo 141 funciones.

Con “Tier Mon” se cierra la etapa de gestación de La Fura del Baus. Durante esta trilogía se desarrolló el lenguaje escénico, la música y la relación de los ejecutantes con las máquinas, que fueron creciendo en sofisticación y pasaron de la mera recolección de

objetos a la creación de artefactos escénicos con tendencia a la monumentalidad, que se convertirían en el sello del grupo. La estética que se estaba construyendo tenía un lenguaje teatral que emergía de los ensayos basados en improvisación, estaba íntimamente ligada a la especificidad del espacio, preferentemente abierto, y enfocada al cuerpo del actor como principal herramienta de comunicación con el público. La clave de su estilo estaba en la mímica, la música en vivo, técnica de clown, marionetas y objetos, con una teatralidad muy atractiva, mezcla de varias disciplinas, en un ambiente lúdico y provocativo. Por ello contrastaba fuertemente con el realismo del teatro institucional y con las obras comerciales.

4.5 Madurez y definición

“Al principio era la idea, pero su elaboración no seguía un método racional, sino un sistema de asociaciones, de experiencias, de observaciones.”
Santi Fontdevilla, periodista catalán

En 1990, con el estreno de “Noun”, la Fura mostró un cambio muy evidente en su forma de trabajo y el concepto mismo de la compañía. Para empezar, interactuaron con actrices, rompiendo la estética meramente masculina. Comenzaron a colaborar también con otros grupos y creadores, con lo que abrieron un intercambio de experiencias que los enriqueció tanto en temas como en estilo y a partir de ese momento se entregaron por completo a la colaboración con artistas de todos los géneros.

Por otro lado, los espectáculos anteriores les habían enseñado que, si bien la creación colectiva y la intuición seguían en la base del trabajo de la compañía, se había

generado cierta especialización que permitía que los integrantes se convirtieran en directores de actores con una visión completa del espectáculo que querían presentar.

“Noun” abordó el tema de la relación del ser humano con la máquina: planteó un escenario apocalíptico en el que los impulsos más básicos, como alimentarse y tener relaciones sexuales, se realizan a través de las máquinas y cómo, al final, las personas se liberan de ellas para reconectarse con sus instintos y con otros humanos. La última parte plantea que el hombre y la máquina forman una unidad y que han forjado una relación nueva que lleva a ambas partes a un tipo de evolución. La idea misma del espectáculo exigía una tecnificación tal que obligó al grupo a considerar elementos más sofisticados, como estructuras mecánicas móviles o instalaciones de video, una línea que la compañía sigue explorando. La música como elemento central se escribió buscando la perfección, y el resultado fue de tal calidad que se produjo un disco con el material original.

El siguiente punto de quiebre en la historia del grupo fue el macroespectáculo realizado con motivo de la inauguración de los Juegos Olímpicos en Barcelona (1992). Los creativos de la Fura trabajaron con más de quinientos voluntarios que representaron el mar Mediterráneo en el Estadio Olímpico, construyeron estructuras monumentales y organizaron el primero de los espectáculos de apertura de una olimpiada que no se restringía a los desfiles de los deportistas. Para el grupo, este trabajo significó pasar del espacio íntimo de una función común y corriente a la difusión global de su trabajo, visto por más de tres mil millones de personas en una sola noche.

Con esa producción la Fura salió de la clasificación de “grupo de culto” para saltar a la de fenómeno internacional, por lo que su siguiente espectáculo, “MTM”, generó mucha expectativa. Esta fue una experiencia con una línea argumental clara (la

forma en que los medios de comunicación son usados desde las instancias de poder para manipular la realidad; como en otros trabajos, el tema recurrente era la decadencia de la sociedad de consumo contemporánea, su excesivo materialismo y la comodización de la vida humana). Se usó video, con mensajes textuales y una escenografía basada en cajas de cartón que se ordenaban en el espacio según las necesidades. Para los actores, el uso de prótesis y artefactos de comunicación, transformaba sus rostros hasta volverlos irreconocibles. Dice Feldman: a manos de la Fura, el sujeto humano, el cuerpo, es convertido en una pieza de escultura viva, deshumanizado a veces, y aún así bordeando lo sublime de la belleza (91).

Entre los aspectos más novedosos de este montaje estuvo la aparición de una publicación que simulaba ser un periódico, donde aparecían textos escritos tanto por los actores como por un biólogo, un profesor de física cuántica, críticos de teatro y un sicólogo, que hablaban sobre la manipulación en distintos aspectos. Este pasquín criticaba a los medios de comunicación, hablaba del espectáculo e intentaba complementarlo al mismo tiempo. Durante todo el show los espectadores sentían en carne propia los intentos del grupo por confundirlos y darles información falsa, intentos que los ejecutores mismos descubrían para que la audiencia se diera cuenta del engaño. En algún punto, el público no estaba seguro de que lo que mostraban las pantallas era, o no, lo que sucedía detrás de la gran pared formada por las cajas de cartón, pero se reconocían como los actores de esas escenas, sólo que su imagen había sido manipulada.

Para este momento estaba ya establecido que La Fura dels Baus poseía un lenguaje propio, que podía ser considerado entre los más novedosos y efectivos de la generación a la que pertenecían, pero que también se distinguía de aquéllos:

“Un lenguaje que, como bien conocen todos los espectadores de sus obras, utiliza el cuerpo (y sus prótesis metálicas) como su herramienta básica para pronunciar su discurso. Es lo que diferencia su teatro de otras propuestas contemporáneas como la de Tomaz Pandur (en el que palabra y cuerpo son indivisibles, por muy leve que sea la estructura narrativa de alguna de sus obras) o la de Álex Rigola (en el que el cuerpo se convierte en una precisa pieza de construcción simbólica en el interior de escenarios pop-art). Frente a esto, La fura dels Baus crean su código cuerpo/máquina de representación con el que, obra tras obra, perfilan una gama de posibilidades estéticas inquietantes” (Rodríguez 70).

Mientras “Noun” apelaba a una relación simbólica entre hombre, mujer y tecnología, el “MTM” expresaba la falta de credibilidad de todas las formas mediáticas y mediatizadas de comunicación, expresaba que lo real es imposible. “MTM” no tiene un guión en el sentido convencional, los actores son conducidos por una especie *de story board* que plantea una serie de situaciones y la forma en que serán presentadas en tiempo y espacio.

Para Feldman, este espectáculo se parece al auto sacramental “El gran teatro del mundo” en el uso de alegorías:

“In the performance of “MTM”, La Fura dels Baus creates an aestheticized version of reality by appropriating the baroque conception of *teatrum mundi*, such as that which Calderón created in his above cited auto sacramental. The allegorical entities that correspond to Calderón’s auto... and those of “MTM”... appear to emerge out of the

space occupied by the audience, from the undifferentiated primordial ‘mass of humanity’ or ‘effervescent humus’” (99).

El espacio-tiempo teatral tradicional que por lo general está establecido entre actor, espectador y evento teatral, fue borrado también. Los cuerpos de los espectadores constituyen el evento teatral, pero más adelante el espectáculo mismo deja claro que esto también es apariencia y que los espectadores han sido manipulados y no son sino peones de quien ha diseñado el show (97). De esta manera, el grupo representó la existencia humana como un tipo de espectáculo, transformando la relación entre realidad e ilusión.

En un sentido paralelo, los medios electrónicos que se encuentran en “MTM” proponen un nuevo tipo de audiencia sin rostro tangible, cuya existencia es solamente virtual en tiempo y espacio, neutralizada y descontextualizada. En el espectáculo esta presencia está solamente insinuada por la tecnología; hay un exceso de imágenes descontextualizadas, cuyo efecto es un colapso de significado en lugar de un facilitador de comunicación. “In ‘MTM’, the relationship between what is live and what reproduced is completely jeopardized, and La Fura dels Baus’s ‘great theatre of the world’ is revealed to be not an allegorical space of essential archetypes; but rather, a place that can only create a hallucination of the truth” (97).

Al final, aunque los grupos como la Fura dels Baus inicien su trayectoria con la aspiración a la autenticidad, aversión a lo “representacional” y pretensión de verdad, Feldman nos recuerda en su artículo que la única verdad en un espectáculo escénico es la forma en que se quiere representar esa verdad.

Para continuar con la experimentación, la Fura se lanzó a la producción de su primera acción con fines publicitarios: “Pepsíclope”, para la firma Pepsi Co., fue un

macroespectáculo en el que se presentaba una marioneta gigante de metal accionada por seis actores. En ese montaje se presentó por primera vez una red humana, con 60 actores colgando de diferentes estructuras para contrastar el tamaño de la Dama (Pepsícole) con el de la figura humana. Según los miembros de la compañía, la espectacularidad de este tipo de acciones y el formato monumental tenían mucho que ver con la fiesta popular en cuanto a la generación de emociones y sensaciones a través de la inmediatez y el manejo de un lenguaje apto para todos los públicos, lo cual cazaba muy bien con el objetivo de la publicidad. En adelante la Fura utilizaría acciones para promover muchos otros productos y, al tiempo que se capitalizaban, las usaban como laboratorios de experimentación con miras a nuevas puestas en escena.

De los pasacalles a las olimpiadas y de ahí al teatro de escenario, parecía que el grupo lo había probado todo, pero aún quedaban líneas por explorar, entre ellas, la ópera. La primera que el grupo montó fue “La condenación de Fausto”, en 1999⁴⁷, y con ésta inició una serie de montajes operísticos en los que la Fura, al igual que Robert Lepage, ha experimentado con el anhelo de lograr un espectáculo que se equipare con el ideal Wagneriano de la obra de arte total.

Años después, en 2004, el proyecto de espectáculo total se abrió al reto de convertirse en una forma de vida para el grupo, que inició un viaje por todo el Mediterráneo tocando 20 puertos, desde Gibraltar hasta Turquía, a bordo del carguero *Naumon*. Durante todo ese año, los fureros viajaron y presentaron 3 espectáculos, uno

⁴⁷ En 1996 habían llevado a cabo el montaje de *La Atlántida*, con música de Manuel de Falla, en la explanada de la catedral de Granada, pero esta puesta en escena tenía una estructura más parecida a un macroespectáculo que a una ópera, principalmente por haberse montado en exteriores. Al año siguiente estrenaron *El martirio de San Sebastián*, que tampoco era una ópera en el sentido estricto, sino una cantata escénica.

sobre la cubierta, teniendo ésta y el mar como escenografía; otro que se llevaba a cabo en las calles de los lugares a los que arribaban y uno más donde el público era recibido en el interior del barco. El *Naumon* viajó durante todo el 2004 para reanudar el recorrido en el 2007 y recibir el 2008 en Taiwán. *Naumon* es tal vez la iniciativa más extrema del uso de los intermedia, en la que siempre ha estado envuelta la compañía catalana, pues exige que los ejecutores abandonen por completo su realidad cotidiana y, literalmente, se embarquen en la experiencia artística.

Abordar todos los espectáculos que La Fura dels Baus ha realizado en su historia es una tarea que excede con mucho el objetivo de este capítulo. Por eso, al final incluyo una cronología de los subsecuentes trabajos, con algunas especificaciones importantes. Para entrar en el análisis de sus aportaciones más importantes, revisaré el uso de la web en los espectáculos de la Fura con el caso de “XXX”, así como la inclusión de la tecnología en los montajes de ópera y la incursión de la compañía en el lenguaje cinematográfico.

4.6 Tres puntos culminantes: el mito de Fausto, XXX y La trilogía del anillo

4.6.1 El mito fáustico

La Fura dels Baus ha abordado el mito de Fausto en tres trabajos, cada uno de ellos llevado al límite de las capacidades de representación de la compañía en el momento que han sido realizadas. El primero fue “F@ust 3.0”, espectáculo de escenario, estrenado en 1998 en el Teatre Nacional de Catalunya, basado en las dos partes del Fausto de Wolfgang Goethe, de las que realizaron una versión libre que actualizaba el texto.

Una parte fundamental de la adaptación fue hacer desaparecer la figura del diablo, para representar a Mefisto como el álgter ego de Fausto, quien vive continuamente insatisfecho y decide suicidarse. Margarita es la víctima de la violencia de Mefisto, el otro yo de Fausto.

En ese montaje, la Fura decidió retomar los contenidos que Goethe manejó en la segunda versión de su obra y convertirlos en su línea de investigación (como la llaman ellos mismos en Ollé 197), la cual continuó con la ópera “La condenación de Fausto” (estrenada en 1998, pero encargada por el director del Festival de Salzburgo en 1994) y la película *Fausto 5.0*.

Después de 20 años de trabajo, en “F@ust 3.0” el grupo acometió por primera vez un espectáculo basado en un texto. Decidieron colaborar con la dramaturga Magda Puyo quien realizó la versión libre tomando en cuenta las discusiones de la compañía en torno a la obra y las imágenes que ésta les inspiraba. Se trató de un trabajo paralelo de montaje y escritura que en su momento fue criticado por ininteligible, pero de donde surgen, según Puyo “imágenes de La Fura [que] pertenecen al acervo universal, por encima de culturas y modelos... sus propuestas están definidas por una inocencia cultural... absolutamente refrescante en estos tiempos tan sectarios” (202).

El grupo se basó en video digital paralelo a la actuación en vivo, jugando con las perspectivas (una proyección de formato cinematográfico se hacía coincidir con actores y tanto lo proyectado como lo presencial reaccionaban a la presencia del otro) y con discursos paralelos (el escenario dividido en cuatro espacios en forma vertical, con la representación de una escena en cada uno, al mismo tiempo que la proyección digital aportaba otra situación dando la sensación de omnipresencia).

Cuando “F@ust 3.0” se presentó en el Festival de Teatro de Nueva York, el crítico Peter Marks la calificó como un “razzle-dazzle”, una exhibición de tecnología para impresionar, que banalizaba la historia mostrando actos obscenos solamente por el gusto de ver hasta dónde se puede llegar y en el cual se notaba, para mal, el elemento de ser el primer espectáculo con texto que la Fura realizaba. Sin embargo, ya por curiosidad o por que el prestigio del grupo los presidía, las funciones de este montaje tuvieron lleno total en el Festival.

El siguiente acercamiento al mito Fáustico fue “La condenación de Fausto”, de Berlioz, considerada, desde su estreno en 1846, una ópera sinfónica en la que privaba la música sobre el argumento. El compositor construyó la ópera musicalizando ocho escenas de la historia de Goethe que no seguían un hilo argumental, por lo que no hay una estructura textual en el trabajo. La Fura y el dramaturgo Jaime Plensa, responsables de la puesta en escena, decidieron darle esa estructura a partir de la idea de que los tres personajes principales, Fausto, Mefisto y Margarita, se funden en uno solo.

Por otro lado, la Fura retomó una de sus cualidades emblemáticas, adaptó el espectáculo y la escenografía a las condiciones del espacio en que se realizaría el montaje: la Felsenreitschule de Salzburgo, un teatro excavado en la roca con un escenario de 40 metros de largo. Plensa integró las galerías originales del recinto a la acción y planeó una escenografía en la que lo ultramoderno y lo intemporal cohabitan sin que ninguno pierda su esencia. El elemento escenográfico central es un crisol en el que se introducirán Fausto, Mefisto y Margarita, para dar como resultado un personaje nuevo. En la caracterización del grupo, Fausto representa la razón, Mefisto los sentidos, la sique,

el poder, y Margarita, la pureza, la fragilidad, que al unirse en un solo ser darían como resultado la perfección.

Un cilindro transparente, como una enorme cápsula vertical que se dividía en varios niveles, llevaba el centro de la acción. Su uso era muy variado, pues se transformaba en una pantalla para proyectar video sobre él, también podía tener acción dentro, en los 4 niveles donde se colocaban los actores; o podía volverse opaco, con una sola apertura al exterior, exhibiendo a un actor o cantante. A través de la iluminación, se podía cambiar la forma del cilindro y convertirlo en un cáliz o cerrarse por completo para interpretar la máquina, el crisol, donde se da la fusión de los caracteres.

En palabras de Alex Ollé:

“‘La condenación de Fausto’ nos llevó a trazar las grandes líneas de lo que denominamos ‘principios de la ópera digital’: la música es protagonista por sí sola y como hilo conductor; buscamos la máxima definición, equilibrio e interacción entre las diferentes disciplinas que participan en la puesta en escena; todos los elementos están en movimiento continuo; el intérprete no actúa, es él mismo; el intérprete se funde con su virtualidad” (233).

Además, él mismo apunta que a los cantantes, incluso los que participaban en el coro, se les exigía una participación más teatral de lo que se veía en las óperas tradicionales.

El tiempo fue un factor que ayudó a la compañía a desarrollar un concepto sobre su trabajo operístico y homogeneizar el montaje en una dirección teatral. La Fura tuvo 4 años desde que les fue encargado el proyecto hasta el estreno, con la realización de

“F@ust 3.0” en el medio, provocando un proceso creativo cómodo y satisfactorio para la compañía.

Al éxito de taquilla que representó este montaje no le siguió la aprobación de la crítica de ópera. Mark Berry de UK Opera escribió que, en el montaje de la Fura, Berlioz nunca había tenido oportunidad de darse a notar pues “Berlioz’s score was apparently reduced to the status of a film track to an entirely different drama, such as it was” (Opera UK). Nuevamente, sin embargo, el público se entregó a la propuesta de los catalanes.

Un espectáculo teatral y una ópera tan visuales llevaron a la Fura, casi por obligación, a explorar el mito Faústico en el cine. Alex Ollé y Carlos Padriisa se unieron en la dirección a Isidro Ortiz para llevar a la pantalla una historia original de Fernando León de Aranda. Partía de la idea de un doctor (Fausto, por supuesto) especialista en medicina terminal, cuyo único contacto con el mundo es su asistente, Julia (una Margarita posmoderna, solitaria y afectada por el estrés). Al acudir a un congreso en una ciudad cosmopolita, Fausto conocerá a Santos Vella (el Mefisto contemporáneo), quien afirma ser un ex paciente y que se empeña en presentarle al doctor los aspectos más oscuros de su personalidad. Santos le ofrece cumplir cualquiera de sus deseos, demostrándole que convertir los sueños en realidad no siempre es lo mejor.

Para Padriisa, la versión cinematográfica les dio la posibilidad de recrear el mito de una forma más cotidiana y doméstica, próxima al público y más comprensible (277). El lenguaje del cine les ofreció también una alternativa al espectáculo total al ofrecer una perspectiva única -en este caso la del que observa la historia- lo cual da objetividad al trabajo y lo deja menos sujeto a las interpretaciones del público. Se trataba de un

arquetipo reconocible, que sintetizaba los acercamientos anteriores que la compañía había realizado a este mito.

Ollé enfatiza que el lenguaje del cine les ofreció una serie de posibilidades que el teatro y la ópera no les daban y, por otro lado, les exigió un trabajo previo mucho más detallado y preciso que, al final se tradujo en el tipo de creación colectiva al que la Fura había apostado desde sus inicios. La película se aleja de la confrontación del bien contra el mal que priva en los dos primeros trabajos, enfrentando más bien al instinto y la razón como la dualidad a la que se enfrenta Fausto.

Paul Higson escribió que, a pesar de que la mayoría de las reseñas de la película realizadas por anglófonos la ubicaba en el rango de lo ininteligible, se trataba de entretenimiento inteligente y accesible (The Zone), llevado por iniciativa del British Council a las salas comerciales, librándola así de su etiqueta de “cine culto” en lengua extranjera. Mientras que Jonhatan McCalmont de VideoVista opinó que la película fallaba en comunicar los puntos fundamentales de la historia de Fausto, pero “However, for all the weakness of the plot, it is difficult to dislike a film with such undeniable visual panache” (VideoVista).

La forma y los medios en que la Fura abordó el mito fáustico arrojaron como resultado dos hechos prácticos: la utilización de un texto preestablecido con el fin de convertirlo en espectáculo visual y la renuncia al espectáculo presencial para entrar de lleno en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, lo que el grupo no dejó de lado fue su perspectiva sobre “el enfrentamiento entre lo corporal y las leyes de un lenguaje que intenta aprehenderlo” (Rodríguez 74), sea este lenguaje el del cine, la ópera o el teatro de escenario. Al investigar diversos vehículos para contar una misma historia, la compañía

reafirmó las características de su lenguaje furero y profundizó en la búsqueda de elementos de unidad que trasciendan la lengua, la imagen o cualquier elemento individual de una puesta en escena, para buscar la convergencia de elementos tecnológicos, humanos y artísticos. Una nueva búsqueda de la obra de teatro total, en la que se explora los nuevos medios.

4.6.2 Nada más corporal que el sexo: XXX

La compañía ha definido su trabajo como teatro corporal y digital, y de esta forma dejó claro que sus montajes intentaban reflejar la fusión de lo físico con lo virtual y sus consecuencias en cualquier sociedad. De ahí que en el siguiente espectáculo, “XXX. Manual de ocio y libertinaje”, el cuerpo y la web se entrelazan.

La descripción de este espectáculo incluía la clasificación de “solo para adultos”; estaba basado en “La filosofía en el tocador” del Marqués de Sade y fue el primer espectáculo de lenguaje furero en el que el acercamiento multidisciplinar no sólo incluía teatro, literatura, música y video, sino que se agregaba la estética de Internet y, para completar la experiencia, se creó una página web, www.lafuraxxx.com, a la que los espectadores podían ingresar y obtener material exclusivo (es decir, que no fuera solamente información sobre el montaje): juegos de computadora con temática sexual; un chat para contacto entre usuarios; búsqueda de los textos del Marqués de Sade, además de su biografía y artículos académicos sobre el tema.

La creadora de la página, Cristina Casanova, se preguntaba cuáles son las fronteras entre una web erótica y una pornográfica y se dedicó a tratar de responderlo a través de su diseño y la respuesta de los visitantes. Con ese objetivo integró una serie de herramientas de interacción y añadió una forma de contacto entre los usuarios de

lafuraxxx y del sitio de citas Match.com, con el fin de que los “divertimentos on-line puedan acabar en irrefrenables divertimentos offline” (lafuraxxx).

Si bien la Fura había incursionado en la creación de páginas web desde 1994, en colaboración con instituciones como la Universidad Ramón Llull o Ibérica de Bits, en XXX el sitio no se refiere solamente al espectáculo, o la creación en torno a este, como sucedió con el creado para “F@ust 3.0”⁴⁸, sino que la página se deja en manos de los internautas para que estos creen redes y contactos en torno al tema tabú del sexo.

En la parte escénica, el contenido del montaje de “XXX” se basó en la intención de transmitir la incomodidad y el desasosiego que causa en el espectador el hecho de enfrentarse al tema del sexo de forma pública. Con esta idea los fureros decidieron trabajar alrededor del texto del autor del siglo XVIII, pero adaptado visualmente para audiencias del siglo XXI, para quienes el consumo de la pornografía se ha masificado y que la obtienen mayoritariamente por medio de Internet. La combinación de actuación con video en formato monumental (pantallas de más de 20 metros de alto), donde se proyectaban acercamientos de las escenas que se estaban observando sobre el escenario, contribuía a amplificar los momentos claves y reforzar las sensaciones de la audiencia.

La obra trata de una joven, Eugenie, quien es iniciada sexualmente por iniciativa de la Madame, una estrella porno, su hermano (con quien tiene relaciones incestuosas) y Dolmance, un hombre bisexual capaz de imaginar las prácticas sexuales más humillantes y dolorosas. Al final de la obra, Eugenie declara que el modo de vida de quienes la han

⁴⁸ La música para la obra F@ust 3.0 se creó a partir de una convocatoria de la Fura a los músicos internautas que quisieran trabajar de forma colaborativa en el website, componiendo en tiempo real, alterando, modificando o construyendo una pieza sobre las composiciones de los demás autores. Se seleccionó el material entre 1,200 piezas que resultaron de la colaboración y todos los coautores recibieron regalías durante la temporada.

tenido cautiva hasta el momento es no sólo el adecuado, sino el único modo decente de hacerlo.

El montaje correspondía con la noción de “teatro digital”, definido como “una organización de experiencias interactivas y, a menudo, interculturales” (lafuraxxx). El grupo venía trabajando este concepto desde sus puestas en escena operísticas, particularmente el experimento creativo de “F@ust 3.0”, pero que en “XXX” encontró líneas específicas de trabajo: “En el Teatro Digital conviven la abstracción absoluta con el retorno al cuerpo, que puede adquirir una dimensión sado-masoquista, sensual, angélica, orgiástica, o quizá una mezcla de todas ellas. Un cibercuerpo que también comporta una cibersexualidad” (lafuraxxx). Se plantean la existencia de un lenguaje binario, no sólo compuesto por 1 y 0 en la programación de computadoras, sino por las dicotomías realidad-virtualidad, actor-ciberactor, espectador-internauta.

De todas formas, esta visión carnal se ha alternado y complementado por la presencia de la máquina. Encontramos otra vez la combinación explosiva de lo atávico y lo tecnológico. La máquina aparece en el grupo como un objeto que interactúa con el humano, que responde, ejecuta y satisface sus deseos a través de órdenes humanas. Don Idhe llamó a ésta la “tecno fantasía” (xii), que se basa a sí misma en la intersección entre tecnología y deseo humano, tanto en un sentido social como corporal. Esto explicaría que la aparición de las tecnologías digitales ha dado paso a nuevos hábitos, basados en prácticas voyeristas. También ha sido llamada “post pornografía”, porque explota el voyerismo al hacer el placer visual sofisticado y más diversificado. Las escenas eróticas proyectadas en pantallas en “XXX”, algunas de naturaleza documental y otras más estilizadas, fueron acompañadas por enormes cantidades de prótesis teatrales y artefactos

en escena. Si en el posmodernismo el cuerpo se transformó en un territorio controvertido y conflictivo además de consumista, es porque frecuentemente se cree que el exterior, la apariencia, es el ser como tal.

Para este momento del desarrollo de la Fura, los elementos de sus primeros trabajos son perfectamente reconocibles, pero se han sofisticado. Para Feldman, la primera etapa del grupo constituye un “echo of Antonin Artaud’s influential struggle against logocentrism, textual authority, and the notions of repetition and representation that are embodied in this struggle” (77). Enfatiza que la ausencia de vestuario o maquillaje, la presentación de los cuerpos desnudos, es para ella la expresión más vívida de la búsqueda de autenticidad. Los ejecutantes regresaban a un espacio pre-discursivo, donde todo estaba expuesto y esto correspondía con el concepto de obscenidad que define Baudrillard: “Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica” (Baudrillard 35).

Por otro lado, la misma investigadora resalta que, sin lugar a dudas, una de las claves de la relevancia de la Fura ha sido su carnalidad, su escenificación de cuerpos no platónicos. Contrastado con los cuerpos “civilizados” de nuestra sociedad sobresaturada de información y tecnología, el grupo ha optado por ofrecer saliva, piel y sangre humanas. La suya ha sido la estética de la abyección ya definida por Julia Kristeva, quien dice que “En la modernidad occidental, y en razón de la crisis del cristianismo, la abyección encuentra resonancias más arcaicas, culturalmente anteriores al pecado, para alcanzar su estatuto bíblico e incluso el de la impureza de las sociedades primitivas” (Kristeva 27). A pesar de que Feldman se apoya en las definiciones de Baudrillard y

Kristeva para explicar la estética inicial de la compañía catalana, “XXX” es tal vez el espectáculo que corresponde mejor a esos puntos de vista.

Para continuar trazando el círculo que cierra esta puesta en escena, recurrimos de nuevo a Saumell, quien reflexiona que el “teatro del cuerpo” de los principios de la Fura se basaba en una fisicalidad agresiva y arrogante, una estética brutal y caótica, que reflejaba energía y juventud igual que en la época del nacimiento del rock (Saumell 336). De la misma manera “XXX” corresponde bien a esa descripción, sin embargo la actitud de la compañía se puede adivinar más organización en oposición al caos de los inicios, así como la ya descrita especialización de los integrantes y una orientación a unir los elementos máquina-cuerpo. Después de “XXX” la fusión del teatro corporal y el teatro digital sería una de las principales preocupaciones de la Fura dels Baus. La premisa básica es que la experiencia presencial no puede ser sustituida por la navegación en Internet, ya que la participación humana que se busca al entrar en contacto con otra persona, tanto en el contacto físico como intelectual, sólo se logra cuando los protagonistas están presentes.

Por otro lado, dentro de la convención teatral se incluye la participación colectiva en un espectáculo incluso desde el papel del observador (Schechner 25). Esta colaboración está basada en la intención de formar parte de un ritual que, en el concepto de los fureros, es posible todavía porque el límite de la realidad se ha traspasado con la ayuda de los elementos digitales. Se trata de la nueva cultura de la complejidad, que trasciende los ámbitos “de la biología, de la informática y de la ecología” (lafuraxxx), a la que tendrán que adaptarse las artes escénicas si quieren sobrevivir a esta nueva fase de la evolución. En un aspecto la especie humana ha roto la barrera de la presencia física, pero

en otros, como el sexual, sus integrantes siguen buscando el contacto físico. La introducción del enlace hacia el sitio de citas dentro website así lo indica.

4.6.3 Totalmente wagneriano

Hay que recordar, como lo señalamos en el primer capítulo y como se retoma al hablar de Robert Lepage, que Wagner había propugnado la teoría del Gesamtkunstwerk (arte total) y toda Alemania se imbuyó de su esencia. La unión de todas las artes, la acumulación de su conjunto guiadas por la música, constituía esa obra suprema a la que el compositor aspiraba y que no pudo llegar a realizar. El ideal wagneriano se convirtió en una utopía cuya influencia ha sido decisiva en determinados movimientos artísticos y en la ópera, que se ha proclamado a sí misma como territorio del arte total, pero igualmente en un tipo de teatro reivindicado precisamente por grupos como la Fura. “La Fura dels Baus ha transformado ese deseo totalizador decimonónico en un teatro digital, creando híbridos, uniendo las distintas artes en la escena y rompiendo las fronteras entre ellas” (Jiménez).

De este modo, sus escenarios se llenan de proyecciones de video, de avatares que interpelan a los actores físicos, en una concepción del arte muy cercana tanto al pensamiento de Wagner como al de los filósofos del romanticismo, como Schelling (19). Así, la música ocupa un lugar predominante en la trayectoria del grupo en la que llega a constituir un verdadero vehículo interactivo (Jiménez 20).

Un paso casi lógico era acometer un montaje wagneriano. La tetralogía del anillo de Wagner fue representada por La Fura dels Baus en Valencia, España, durante 2007. Para el cierre del montaje, en 2009, el ciclo completo fue presentado durante una semana y repetido a la siguiente. Esta fue la primera vez en que las cuatro óperas tuvieron lugar

en una misma ciudad española de forma continua, con lo que además de la originalidad del montaje se cumplió el objetivo del autor de contar una historia completa “de un tirón”. El espectáculo se presentó como coproducción del Palau de les Arts de Valencia y el Maggio Musicale Fiorentino, con Zubin Mehta como director musical.

La idea principal de La Fura en esta puesta en escena fue mostrar el conflicto en que entran las ambiciones de los dioses, los gigantes y los nibelungos, el mismo que trastorna el equilibrio natural entre los mundos míticos donde viven las deidades y el de los hombres y que los guía de manera natural a su autodestrucción⁴⁹. El punto común de los montajes de las cuatro piezas es la ausencia de una escenografía como tal (solamente se usa ésta en el primer montaje, Das Rheingold, cuando se usa una plataforma metálica con tres “peceras” de vidrio transparente en las que nadan las Sirenas). Para el resto del montaje se usan doce pantallas gigantes sobre las que se proyectaban imágenes no descriptivas, pero que ilustraban la idea de los directores: una imagen monumental de un feto dorado simboliza el oro de los Nibelungos; una estructura metálica imposible de descifrar; un mar de fuego de más de 20 metros de alto para la escena en que Sigfrido encuentra a Brunilda.

En este último caso, el teatro del cuerpo se funde con la proyección digital cuando una red humana, clásica de las representaciones de la Fura, se desprende de lo alto del teatro para irse posicionando en el sitio donde se encuentra la Valquiria. Lo mismo sucede en la ascensión de los dioses al Valhalla, donde la red humana baja hasta ellos, los rodea y se convierte en el vehículo que los elevará a su reino. En otro episodio,

⁴⁹ Un resumen sumario de la trama según Wagner se incluye en el capítulo sobre Robert Lepage.

un péndulo formado por los cuerpos de una veintena de actrices simboliza a los héroes que han muerto para que el orden sea restaurado. En estos montajes el espectáculo presencial está basado en la acrobacia y el virtuosismo físico de los ejecutantes y separado de las proyecciones de video. Sin embargo, hay momentos en los que la tecnología y el cuerpo se funden, como en las enormes prótesis sobre las que actúan los gigantes, que los hacen parecer más máquinas que humanos, como en las representaciones de robots que son controlados por un humano que habita en su cabeza en películas como *Real Steel* (Jackman 2010).

4.7 La Fura=Máquina, Web e Intuición

Es importante señalar, como lo hace Feldman, que la Fura es actualmente, si no la compañía más internacional de España, sí una de la principales. Al día de hoy tiene colaboradores (tanto en el nivel actoral como técnico y de otras artes) de lugares como Francia, Bélgica, Alemania, Marruecos, Italia y Portugal y está constituida por una serie de grupos que van de gira, presentando espectáculos en varios lugares paralelamente, además de integrar actuaciones a distancia gracias a Internet.

La estética de lo abyecto y de lo obscuro que se apreció en “XXX” se ha complementado en toda la producción furera con la fascinación por la máquina, la tecnología y la capacidad de ubicuidad que brinda la web. Convertida en postura artística, convierte a la Fura dels Baus en una de las compañías que mejor se mueven en el ámbito del siglo XXI. José Antonio Sánchez encuentra que esta forma de representación entraña también una postura filosófica que explica de la siguiente manera:

“Esta superposición de lo maquinal y lo primitivo conecta elementos que en el modernismo eran antagónicos: la máquina ya no es meramente un enemigo del ser humano, este ya no reacciona angustiado ante la deshumanización provocada por el progreso industrial, sino que asume las consecuencias de la interpenetración de lo industrial y lo natural. Las máquinas aparecen entonces como víctimas del mismo sistema que las ha generado, exactamente igual que los seres humanos: de ambos se descubren formas mutantes, resultantes de la combinación de lo mecánico, lo animal y lo humano. Y ello da lugar a una extraña complicidad entre el actor y la máquina” (Sánchez).

La Fura, al igual que otros grupos contemporáneos que menciona este autor, se inscriben dentro de lo que él llama “estética de la catástrofe”, un término que parafrasea a la teoría matemática de la catástrofe que, explicada en términos muy simples, intenta adelantarse a las consecuencias de los cambios, aunque sea pequeños, que se dan en estructuras aparentemente inmutables y que pueden resultar en la destrucción de ese sistema o en la emergencia de uno completamente nuevo.

Podría parecer que la forma de hacer teatro de esta compañía estaría un tanto “retrasada” en el tiempo, al menos con respecto a sus pares europeos que realizaban este tipo de trabajos ya en la década de los 60 y 70. Los discursos de los años 60 que abrevaban en conceptos como placer, erotismo y disfrute, estaban más arraigados en lo popular (la fiesta, la procesión, el pasacalles como formas de teatralidad) que en lo académico. Desde las propuestas de Antonin Artaud en los 20 se venía planteando la necesidad de liberar al teatro del texto, pero no se había logrado del todo. Pero hacia finales de siglo y principios del XXI, la fascinación con las imágenes digitales, la revaloración de la tradición oral dentro del desarrollo de las culturas y el advenimiento de

las telecomunicaciones siguieron haciendo evidente que la expresión intentaba liberarse del dominio de la palabra escrita.

El proceso de retomar la aspiración teatral de Artaud, en el caso de este grupo, se nutre ahora con el desencanto, la ausencia de sorpresa de un público que cree haberlo visto todo, y lejos de estar anclada en el discurso de los 60 se revela como el lenguaje neobarroco de la contemporaneidad donde la violencia es un factor que no puede dejarse de lado.

Si bien los fureros retoman conceptos básicos de los grupos de la segunda mitad del siglo XX, (el teatro como juego, la vitalidad y la motivación para la imaginación), se toparon con que el cuestionamiento que aquéllos hacían sobre la individualidad de la creación artística también se había modificado. En los 60 la creatividad era asumida como un proceso ligado a la colectividad. Al interior de la Fura la noción de “grupo” como un conjunto colaborativo en el que la creación se realiza entre todos los integrantes ha prevalecido, aunque “a mediados de los 80 ha pasado de ser un colectivo teatral a una empresa de entretenimiento, para evolucionar de allí a un tipo de teatro con un vuelco más intelectual desde los 90, explorando el territorio de la ópera” (Saumell 338). Para lograr esta derivación han tenido que echar mano de la especialización que los ayuda a dirigir actores que no tienen la misma formación que ellos, a abordar lenguajes que no les eran “naturales”, como el del cine, y a jugar con la tecnología que les permite estar presentes en varios lugares al mismo tiempo.

Para Saumell, el teatro de La Fura dels Baus está escrito a través de cuerpos más que de palabras. La primera etapa del desarrollo del grupo estaba marcada por la ausencia de barreras entre los intérpretes y el público creando intensas experiencias escénicas con

fuego, peleas, gritos y texturas físicas. El texto era sustituido por música en vivo, que se tocaba lo mismo con instrumentos formales (saxofón, trompeta, teclados) como por elementos cotidianos que producían sonidos armónicos (tanques de gas, láminas de aluminio, barriles). La experimentación con tecnología acústica y de iluminación ya estaba presente en esa época.

Actores y público formaban conjuntos de cuerpos que entraban en una intersección en el espacio, de donde se habían removido las fronteras establecidas en el teatro tradicional. Antes de comenzar el espectáculo, había un lugar que aparentemente pertenecía a los actuantes y otro que el espectador consideraba propio. Sin embargo, durante el desarrollo del montaje, los actuantes invadían el espacio del espectador y de pronto se mezclaban de una forma sorpresiva para el público. Era una estética más cercana a la cultura popular de las fiestas y en la proximidad del contacto físico de los cuerpos humanos, donde todos los participantes son al mismo tiempo protagonistas y audiencia.

En los 90 cuando la experimentación tecnológica cobró mayor importancia con la inclusión de imágenes generadas con cámaras web, proyecciones en pantallas gigantes y espacios multimedia, se incrementó el uso de texto para que el elemento ficcional ganara más terreno; los cuerpos de actores y público se distanciaron en lo físico pero se acercaron aún más en la dimensión virtual. Las imágenes de cuerpos en escala monumental dieron a la audiencia la sensación de estar más cerca que nunca de los ejecutores, mientras se mezclan con la dimensión humana, los ejecutantes de tamaño real.

Esta dualidad se corresponde con el concepto de intersubjetividad, central para La Fura. No se trata simplemente de responder a un estímulo estético del performance,

sino una apertura del cuerpo a la energía de un colectivo. Aún cuando la barrera física parezca haberse restablecido, los proyectos escénicos del grupo aún toman mucho en cuenta al espectador, convirtiéndolo en participante. Las producciones festivas, neo ritualistas, estaban basadas en darle al espectador el rol de un conspirador lúdico, alerta y de pie, moviéndose a través de las posiciones que se le proponían. En la actualidad, si bien los espectadores están sentados cómodamente, su participación aún es promovida pues se les pide que manden mensajes de texto con sus teléfonos y con otros juegos tecnológicos. Estas interacciones y herramientas enriquecen o distorsionan el discurso, y tanto ejecutantes como público tienen que adaptarse a la forma como se transforma el espectáculo.

La imagen física de los actores de la Fura se diversificó después de “Noun” (1991), con la introducción de mujeres, una iconografía explícitamente erótica e invenciones tecnológicas que se cruzaban con el cuerpo humano. En “Noun”, el grupo propuso una actitud más voyerista para el espectador que le permitía, por turnos, ver cómo los actores trabajaban con varias prótesis. Lo humano chocaba contra lo tecnológico.

La actitud del observador ha remplazado a la del actuante, el placer de mirar el goce o sufrimiento de otros seres humanos pareciera disputar la importancia que en su momento tuvo la consecución de ese goce o evitar el dolor, documentados en la literatura y los espectáculos de siglos pasados. Para la Fura, la fantasía de este nuevo ente fascinado con la imagen se alimenta más del cine de ciencia ficción, o del mundo cibernético, que de tradiciones teatrales pasadas, y presupone la elevación a lo teatral de un híbrido entre el humano y la máquina. La figura del cyber, un ser mitad humano y

mitad máquina, se volvió popular en los 90 a través del ilustrador suizo H.R. Giger o de intérpretes como Sterlac o Marcel.li Antúnez, ex integrante de la Fura. Debemos recordar que la idea del cuerpo metamorfoseado, frecuentemente convertido en monstruo, es central para la cyber cultura urbana, existiendo entre lo tecnófilo y lo tecnófobo (como lo divide Kevin Kelly). Por eso no resulta sorprendente que uno entre los espectáculos de la Fura se encuentre una representación de la “Metamorfosis” (2005).

4.7.1 Dramaturgia interactiva

La Fura ejemplifica la transición de la idea de improvisación (como metodología de trabajo), tan estrechamente asociada a los años 70, al concepto de interactividad que se estableció en los 90 y sigue siendo clave en la creación de algunos grupos contemporáneos.

En sus primeros años, los integrantes de la Fura trabajaban en la recolección de materiales alrededor de los cuales improvisarían escenas de acuerdo con un método de aceptación o rechazo alternado. Era un método democrático que involucraba la opinión de todos los integrantes de la compañía y experimentaba con las ideas de todos, pero que requería de mucho tiempo para cada producción. Los integrantes del grupo se cambiaban los roles de actores y espectadores en el proceso para encontrar el tono de los espectáculos, exactamente como lo proponía el Odín Teatret de Dinamarca. Esto podía durar hasta varias funciones después de estrenado el espectáculo, cuando se ajustaba el mismo según las respuestas del público real. En este periodo es cuando se genera el lenguaje furero. Después de eso, los integrantes de la Fura se han especializado al extremo, aunque mantienen el trabajo de equipo como uno de los principios del grupo.

Aunque la improvisación como tal ha desaparecido casi por completo, la interactividad se ha convertido en la base de su trabajo, y quedó especificada en su Manifiesto del Teatro Digital (lafuraxxx), como señal de la evolución de y complementando al lenguaje furero. El teatro digital es, para la Fura, una ecuación flexible entre actores y las realidades virtuales de las tecnologías facilitadas por la Internet. Por otro lado, la Fura llevó a cabo un experimento interactivo con “WIP2”, hacia finales de 1997: se representaron una serie de acciones simultáneamente en cuatro ciudades europeas (Bruselas, Friburgo, Girona y Tárrega) a través de videoconferencias. En este experimento, se buscaban cuatro posibles tipos de espectador: el que seguía el espectáculo activamente desde su propia ciudad enviando mensajes de texto, tweets o correos electrónicos, o realizando otro tipo de acción que la compañía propusiera; el que acompañaba al grupo en el lugar de la función; el probable espectador virtual presente en la videoconferencia y el navegante de la red que accedía al proyecto en una página interactiva. Estos cuatro tipos de audiencia generaban respuestas distintas que transformaban el espectáculo a su manera y le daba diferente dirección, respetada por el grupo de forma equivalente. Ningún tipo de audiencia tenía más importancia que otro. La influencia de los cibernautas y público en vivo en la forma que tomaba el espectáculo es lo que la Fura dio en llamar a partir de ese momento “dramaturgia interactiva”, que en cierta forma se había gestado con el concurso online para generar la música de “F@ust 3.0”. La Fura convirtió Internet en un espacio teatral virtual, sin fronteras, que según Feldman es, al mismo tiempo, interactivo e intercultural (24). O, como lo expresa Saumell:

“Los ordenadores son un teatro. La tecnología interactiva, igual que el drama, nos proporciona una plataforma en la que podemos representar realidades coherentes [. . .] Hemos dedicado doscientos años de teoría y práctica teatral a fines muy parecidos a los de esa reciente disciplina del diseño de la interacción entre hombre y ordenador. Esa finalidad es la de la creación de realidades artificiales en las que el potencial de acción está cognitiva, emocional y estéticamente resaltado” (341).

Mucho más allá del temor de Guy Debord acerca de la sociedad del espectáculo, la Fura dels Baus plantea que la realidad no solo es concebida como espectáculo, sino que es desplazada a favor de la ilusión. Por lo tanto, nuestra relación física, emocional y perceptual con el mundo, la historia y otros seres humanos se ha alterado significativamente y en algunos casos, se ha nulificado. La propuesta de los fureros es aplicar el proceso a la inversa: echar mano de la virtualidad y la forma tan efectiva en que capta la atención de los seres humanos para llevarlos de vuelta al terreno del contacto físico y la percepción del otro como elemento indispensable de la capacidad de disfrute y sufrimiento. Dentro de la metodología de la compañía catalana esto se logra solamente partiendo de reconocer la importancia de la cultura propia, de los hallazgos realizados durante los años de trabajo en equipo y sin renunciar a escuchar lo que dicta la intuición: “Esto ya lo decía Miró y también Raimon, que quien pierde los orígenes pierde la identidad. Y de hecho, para alcanzar un lenguaje universal, es importante partir de tus propias raíces”, (Feldman 91).

En otro aspecto, si recordamos las consideraciones sobre el cuerpo que se popularizaron a principios del siglo XX, de la mano con experiencias nacionalistas que pronto se traducirían en regímenes fascistas, encontramos que La Fura dels Baus lanza un reto tanto a la sociedad como a las políticas restrictivas heredadas del franquismo, o aquellas que son simplemente inherentes a las llamadas “buenas costumbres”.

El teatro del cuerpo de la Fura ataca directamente a las puestas en escena tradicionales rompiendo definitivamente la “cuarta pared” al ubicar a los actores en medio del público y hacerlos interactuar con ellos. La sorpresa y el temor que se derivan de estas acciones obligan a los espectadores a cambiar de posición en el espacio y, de esta manera, rediseñar la puesta en escena, pues los ejecutantes tendrán que modificar la acción cada vez. En los espectáculos de escenario, al hacer que la imagen de cuerpos desnudos y prácticas sexuales invadan la sala, la Fura rompe con la norma tradicional de ocultar las acciones físicas para atenerse a la moralidad de la sociedad.

En este caso la Fura no propone una nueva pauta, o la moralidad que habrá de ser respetada en el siglo XXI, simplemente refleja lo que la sociedad contemporánea piensa acerca del sexo y el contacto físico, lo traduce a un formato monumental y lo presenta sin censura. La descripción del espectáculo incluye la idea de “incomodidad” de los espectadores al enfrentarse a esta realidad magnificada, entre un público del que forman parte, lo cual destruye la anonimidad y privacidad que acompaña a las prácticas sexuales en vivo y en la red (la forma “correcta” de abordar estos temas, según vimos en el marco teórico). Aun cuando hay una sensación de liberación en este proceso, la Fura representa también la forma como esto se recibe: se trata de un acto que no está bien, no debería representarse de esa manera y una persona “de bien” no tendría que estar en esa función.

Conclusiones

El siglo XX con sus cambios sociales y progreso tecnológico fue la plataforma para un arte pensado para las masas, pues se comenzó a reconocer el poder económico de millones de personas en el mundo que podían detonar el éxito de una obra de cualquier género, o bloquearlo en absoluto. El enfoque se deslindó por completo de la tendencia anterior, que consideraba al arte como materia de las élites educadas, con gusto refinado, que eran las únicas autorizadas para decidir lo que debía ser considerado artístico. En este sentido, la centuria pasada promovió un arte democrático a través de la tendencia a destacar la imagen: no era necesario un conocimiento previo, como la capacidad de leer, entender una lengua extranjera, o reconocer los movimientos de una sinfonía, para disfrutar y valorar una obra que descansaba en lo visual.

En los artistas se generó la preocupación de producir solamente entretenimiento simple, agradable para la mayoría, que carecía sin embargo de contenido y significado, por lo que algunos de ellos se dieron a la tarea de educar a las masas, pues reconocían que cualquier individuo es capaz de desarrollar una sensibilidad ante lo bello cuando cuenta con información suficiente. Además, se dieron cuenta de que podían llevar sus obras a la multitud sin sacrificar el significado y de que no estaban condenados a realizar trabajos banales. Entre los creativos hubo quienes aceptaron que tenían mucho que

aprender de las expresiones populares y de manifestaciones culturales a las cuales se les había negado valor estético, como las fiestas, los rituales religiosos, eventos deportivos, etcétera. Personajes como Antonin Artaud, Vsevolod Meryerhold, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba y Peter Brook revolucionaron la teatralidad occidental integrando elementos de otras tradiciones y con ello abrieron el camino de ésta hacia la globalidad.

Una manifestación cultural puede considerarse global cuando inicia un intercambio de información entre grupos diversos que desconocían lo que los otros producían. Las investigaciones de aquellos innovadores revelaron que el reconocimiento de que culturas distintas tienen puntos en común, puede frenar la desconfianza entre éstas y favorecer el gusto por su estética. Por ejemplo, acercar las danzas balinesas a un público occidental, como pretendía Artaud, podía llevar a la apreciación de la cultura que generó esa compleja manifestación artística, curiosidad por su historia e ideología y valoración de sus costumbres. Asia, África y América Latina se convirtieron en territorio creativo inexplorado para artistas básicamente europeos en principio, y norteamericanos después.

Contra lo que aquellos artistas esperaban, su trabajo era considerado aún elitista y sofisticado. Con el tiempo, el intercambio de información entre culturas generó un flujo creciente de invenciones e innovaciones en el campo de las tecnologías de la mente. Se generó una creciente aceleración debida a que cada uno de esos cambios lleva intrínseca la posibilidad de generar múltiples otros, con lo que la velocidad de transformación de la teatralidad de la segunda mitad del siglo XX creció de forma exponencial.

La década de los 70 probó ser uno de los momentos históricos más interesantes en la evolución de la teatralidad. Los movimientos culturales confluyeron en sociedades

capaces de aceptarlos y negociar su existencia para empezar a revalorar prácticas que habían sido consideradas “menores” (como el circo) y transformar otras que se creían intocables (como la ópera). El Cirque du Soleil y la Fura dels Baus surgen en esta década y unos años después Robert Lepage comienza su trabajo individual. A diferencia de cirqueros y fureros, la base del director está en su educación formal en el Conservatorio de las Artes de Quebec y como aprendiz dentro del grupo *Theatre Rèpere*, durante los setenta, lo que encaja perfectamente como periodo de formación al igual que el de los grupos citados.

Además de compartir el mismo momento histórico, los tres tienen en común haber surgido en lugares geográficos en conflicto, cuya lengua de uso se había convertido en arma de lucha. Tanto Quebec como Cataluña defendían su identidad a través del uso de un idioma lingüístico propio, y buscaban independizarse de un territorio que consideraban hostil ante su diversidad cultural. El apego al francés tuvo un efecto distinto al del catalán, pues en Canadá el fenómeno de la inmigración dificultó la estandarización de la lengua, cuando los recién llegados se inclinaron por el uso del inglés, mientras el catalán se ha convertido, con los siglos, en sinónimo de alta cultura y poder económico.

Pero durante los 70 la negociación lingüística tuvo un efecto inesperado: en lugar de ser una tendencia vanguardista comenzaba a aislar a esas regiones no sólo del mundo, sino de sus propios compatriotas. Mientras algunos artistas defendían la identidad nacional al escribir, actuar y hacer cine solo en su lengua, los de los casos que estudiamos se desviaron hacia el poco o nulo uso de los textos dramáticos en sus creaciones. Los tres convirtieron el cuerpo en su principal herramienta de comunicación, cada uno con enfoques totalmente distintos. Lepage no renunció por completo al uso de palabras, pero

decidió introducirlas como si se tratara de notas musicales que expresan emoción, para reforzar acciones y hasta para generar confusión, más que para explicar acciones o ideas. La Fura dels Baus sólo recurrió a los textos cuando hubo generado un lenguaje visual suficientemente rico e identificable como para que las palabras no fueran el foco de atención, mientras el circo, por el acento de su disciplina en el movimiento, nunca las necesitó.

Es interesante que cuando la Fura comenzó a realizar espectáculos con texto optó por el español sobre el catalán, con el fin de ganar más audiencia dentro de su propio país, pero en lugar de reforzar su tendencia a la globalización, esta opción los limitó a los países de habla hispana, cuando en sus inicios atraían espectadores de todo el mundo con su teatro del cuerpo. Durante la gira de “Fausto 3.0” a Nueva York, los críticos se enteraron del mensaje textual por un sistema de subtítulos, e hicieron énfasis en que la historia planteada por Goethe se había diluido y quedaba apenas reconocible. El humor con que la compañía logró dotar al espectáculo se basaba en juegos de palabras, que resultaron intraducibles y le restaron un elemento de gran importancia.

Algo similar ha sucedido con los montajes operísticos de Robert Lepage, a quien se le reclama la falta de respeto al mensaje cantado (que sigue siendo el texto propuesto por el libretista) y al musical. Si hiciéramos caso a lo que el director dice, tendríamos que creer que su intención es colocar los tres lenguajes en la misma jerarquía. Habría que preguntarse si la percepción del público sea la que esté colocando el despliegue visual antes que el musical por ser la parte inesperada del espectáculo total: el libreto y la música se han conservado como tales, la traducción a imágenes ha cambiado y ha incluido, en el caso de Lepage, un acento importante en el movimiento, lo cual es

particularmente notorio en un arte en el que los cantantes debían permanecer concentrados en proyectar sus voces y no en actuar.

Sin embargo, la base de la espectacularidad está en esas acciones, pequeñas o grandes, que captan nuestra atención, aquello que cambia de lugar, adopta posturas increíbles o se traslada con velocidad. Según un estudio reciente del departamento de Cognición Visual de la Universidad de Harvard, el ser humano prefiere las caras en movimiento a las detenidas, lo que explicaría que el cine hubiera sido un entretenimiento tan fácilmente aceptado hacia principios del siglo XX (vacognition.wjh.harvard.edu). La razón por la que a las personas les disgusta verse en una fotografía es porque el rostro inmóvil parece encontrarse siempre entre dos acciones incompletas, una que no acaba de terminar y otra que no empezó del todo, y esto produce rechazo. Así como estamos programados para que nos gusten los objetos vivos (biofilia) lo estamos para preferir lo que se mueve.

El estudio me interesa porque siempre he pensado que la unidad mínima de la teatralidad es el movimiento, antes incluso que la acción dramática, en la que tiene que suceder “algo” en escena. Es un ejercicio cotidiano tratar de definir cuál es el elemento básico del teatro: el actor, el texto o el director y existen respuestas diferentes. Pero incluso quienes opinan que se puede hacer teatro sin actores necesitan un elemento móvil en el escenario para captar la atención del público. Así lo demuestra el montaje de los molinos de Lepage, la “Aurora Borealis”, en el que no participa un solo ser humano, pero los colores proyectados sobre los molinos cambian constantemente gracias a una compleja serie de imágenes controladas por computadora, dotándolo con elementos de teatralidad.

A mayor movimiento, más interés. Cuando lo que se mueve posee un tamaño monumental, puede ser visto por más personas y el formato que excede la dimensión humana se convierte en otro factor para llamar la atención. Es lo que Lepage pretende con el hiperteatro, expandir la dimensión escénica y con ella la humana, dotarla de estímulos para todos los sentidos y provocar emoción. Esto para conseguir la obra de arte total, un objetivo compartido por La Fura dels Baus, pero en función de la espectacularidad del siglo XXI, que se nutre de esta preferencia.

La Fura ha elegido representar la figura humana en estructuras monumentales, como la famosa Pepsícole, la mujer de metal de 25 metros de alto que utilizaron por primera vez como campaña publicitaria para la empresa PepsiCo. No podía imaginarse una anécdota más sencilla para contar: Pepsícole ve una lata de refresco, que se mueve, por supuesto, llama su atención y va hacia ella. La Dama, como la llamaron también, no hubiera pasado de una instalación de arte plástica si no se le hubiera dotado de movimiento y, a su alrededor, se hubiera generado una fiesta similar a los pasacalles que los fureros realizaban al inicio de su carrera. Sin embargo, para que esa estructura pudiera llegar a la lata tuvo que darse un despliegue tecnológico impresionante, apoyado por una logística de las mismas dimensiones.

Es de esta manera como lo espectacular, la tecnología y la teatralidad se unen para contar las historias atávicas y tratar de responder las preguntas ontológicas del ser humano de todas las épocas. En el siglo XXI los artistas escénicos tienen que buscar formas de agrandar el escenario a través de maquinaria que no existe o no ha sido pensada para ser usada con fines artísticos. Creadores como Robert Lepage son capaces de imaginar escenarios constituidos por plataformas que pueden usarse de forma vertical

u horizontal, como la que encargó para el montaje de “Kà”. La teatralidad genera herramientas propias de acuerdo con sus necesidades evolutivas.

Pero también transforma la tecnología existente en pieza de arte, como en el caso de la Web y la Fura. No es solamente que la puesta en escena incluya imágenes que nos hagan pensar en un sitio de Internet, sino que el espectador tenga la posibilidad de intervenir en tiempo real en la creación de la pieza de arte o extender la temática y la pieza misma a su ámbito cotidiano.

En los tres casos que analizamos se puede observar constantemente la interacción de la imagen digital y actores (personas), lo que ha venido a transformar el concepto de teatralidad de suceso en vivo a híbrido, donde coexisten diferentes tipos de presencia tanto de quienes desarrollan el espectáculo como del público. No es necesario que ninguno esté presente, sin embargo para que la teatralidad se desarrolle, se requiere que interactúen y esto solamente es posible mediante las aplicaciones digitales.

La teatralidad subsiste porque evoluciona y se apropia de los medios que tiene disponibles, no será “sustituida” por el cine, la televisión o internet porque estos tres son ejemplos de los medios de la teatralidad. Cuando Kevin Kelly nos dice que las tecnologías en general evolucionan en diferentes medios podemos extender la idea a las tecnologías de la mente. Como en el caso de la escritura, desde las tabletas sobre las que se escribía con gis (tiza) hasta las que se conectan a Internet, tenemos el caso de una misma tecnología (escritura) y diferentes medios (dos tipos de tableta).

Ahora bien, para que la teatralidad siga siendo interesante para las nuevas audiencias, que han crecido observando la evolución de la tercera dimensión en el cine y juegos de video, mientras interactúan con sus amigos en la red, ésta tendrá que conjuntar

las herramientas más interesantes y llamativas. Coincido con Robert Lepage cuando dice que la supervivencia del cine y la del teatro están en la fusión de ambos artes, pero añadiría la dimensión de una “teatralidad 2.0” al estilo de la Fura, en la que las computadoras se transforman en escenarios en los que el espectador puede elegir el nivel de participación que desea tener.

En las muestras de críticas periodísticas que he consignado tanto en el caso de Lepage como de la Fura, se pude observar que la hibridización de estas disciplinas ha causado malestar en quienes se consideran expertos. Esta es una reacción común y corriente cuando una tecnología particularmente exitosa cambia a un estado distinto. En principio, porque ninguna transición (o mutación, si preferimos continuar con el lenguaje de la evolución) es inmediatamente perfecta. Muchos recordamos que las primeras películas en tercera dimensión eran proyectadas solamente en Estados Unidos porque en otros países no se contaba con la tecnología para hacerlo. En mi caso, no fue sino hasta los años 80 cuando pude ver *Captain EO*, con Michael Jackson, dirigida por Francis Ford Coppola y que actualmente parece un experimento fallido de dar profundidad a la imagen pues los colores resultaban sumamente alterados. Para ver la cinta era necesario viajar a Disneyland, pues su exhibición estaba limitada a los parques de diversiones que contaban con la infraestructura para proyectarla. Las críticas de los expertos hacían énfasis, entonces, en los altos costos de la tecnología de tercera dimensión, la incomodidad de los lentes y que la mayoría de las personas sufría dolor de cabeza después de la función. Pero las herramientas se perfeccionan con el tiempo, la gente se acostumbra a ellas y hoy nadie parece sentirse demasiado incómodo con las gafas; lo que se subraya en los medios es la perfección de los efectos.

Las expresiones culturales más conservadoras, como la ópera, no aceptan con facilidad los cambios. Cuando la Fura o Lepage han realizado montajes operísticos, la insatisfacción más recurrente es que el canto ha pasado a un segundo plano para dejar que el “razzle-dazzle”, el brillo sin sentido, sea el protagonista, haciendo casi imposible concentrarse en lo que es realmente importante: la música. Regresando al ideal de Wagner, la obra de teatro total debería ser equilibrada y ni la música ni la imagen deberían tener más peso. La aparición de las nuevas tecnologías sobre el escenario operístico es aún cuestionada, pero dentro de algunos años habrán encontrado su lugar de forma natural y es probable que se critique la falta de éstas o, como sucede con muchas tecnologías que en su momento causaron furor, su uso se dé por hecho.

Sin embargo hay sociedades fuertemente conservadoras que dificultan el desarrollo de las tecnologías culturales. Por lo regular cuentan con una tradición fuerte y valiosa, considerada una herencia imposible de arriesgar con la llegada de herramientas llamativas pero que carecen del prestigio que brinda el pasado. Estos grupos sociales apoyarán económicamente los montajes que reafirmen la importancia de ese legado y tratarán de desacreditar la nueva producción. Es significativo que las capitales literarias del mundo, como Londres o Madrid, no sean las generadoras de los espectáculos teatrales de vanguardia, sino los depositarios de la tradición del texto de Shakespeare y Calderón, por ejemplo, destinando la mayor parte de sus recursos económicos y artísticos a los montajes clásicos. Compañías como la Royal Shakespeare (RSC) limitan sus representaciones a los teatros icónicos del canon shakespereano y, al hablar de apoyar el nuevo teatro, lo hacen desde la perspectiva del texto, animando a los dramaturgos a que les envíen su material más reciente.

Esta es una de las características de una sociedad neobarroca: se debate entre la tradición y el progreso; maravillada por las posibilidades que se presentan frente a ella gracias a la tecnología y la llegada de ideas procedentes de lugares antes desconocidos, se mortifica sin embargo por la transformación de sus propios valores. La sensación de descubrimiento y asombro no alcanza a cubrir la nostalgia de los “tiempos mejores”.

Sin embargo, como muestran los espectáculos de la Fura, el ser humano ya no pone en la tecnología la malignidad de los primeros acercamientos, no son las máquinas las que atacan al hombre y lo ponen bajo su dominio; es el híbrido máquina-humano el que predomina. El monstruo neobarroco es el cyborg, que inspira más melancolía que miedo.

¿Y qué pasa entonces con el circo? Como medio de la teatralidad ha ganado un lugar privilegiado en el gusto del público. De los tres casos analizados, el Cirque du Soleil es el que mayor éxito ha tenido en el aspecto de la globalidad al ser capaz de representar 20 espectáculos diferentes de forma paralela en cuatro continentes. El problema del lenguaje hablado se superó completamente dentro de sus producciones y en las pocas ocasiones que llegan a introducir palabras, se trata de vocablos nuevos o combinaciones de lenguas existentes, que son reconocibles como tales pero en las que no descansa el mensaje de la obra.

Es el único de los tres casos que se considera una marca y en términos mercadológicos, cuando el nombre de un producto, persona o incluso el de una calle resultan tan conocidos que no hay necesidad de explicar qué son, significa que han conseguido insertarse en la imaginación de una gran cantidad de consumidores. Cirque du Soleil es sin duda el más global, aunque ha sido el menos ambicioso en experimentar

con otros tipos de teatralidad. Es posible que en ello descansa su éxito pues han tardado 30 años en fijar el concepto de circo sin animales, internacional y con atletas de alto nivel en el contexto de una sociedad preocupada por obtener entretenimiento pero también por no causar daño a la naturaleza. Se han encargado de que su carpa azul y amarillo aparezca en posters, revistas, camisetas, llaveros y todo tipo de mercancía de recuerdo, con lo que la han ligado completamente a la marca. Son un circo con carpa, viajero y compuesto por familias, como lo dicta la tradición, pero también con payasos que son virtuosos de la guitarra eléctrica, o cantantes de ópera, y con bailarines de hip-hop que pueden realizar acrobacia.

El concepto de circo continúa totalmente acotado, al menos en la imagen exterior. Algunos de los cambios introducidos son visibles y publicitados, como la falta de animales. Otros son solamente un soporte básico para la evolución del espectáculo, como la alta tecnología desplegada en el teatro del MGM para “Kà”: aún cuando se trata de uno de los teatros más desarrollados de la época contemporánea, el público asiste a admirar a los aerialistas y retiene la respiración ante la posibilidad de que uno de ellos caiga de las alturas. En un espectáculo neobarroco, el uso de la tecnología enmarca y subraya las capacidades del artista, pero también lo acerca al espectador hasta un punto en el que el mínimo error es notorio. Acudimos al espectáculo a admirar al actuante, pero también a detectar sus fallas.

Otros circos, directores o compañías teatrales, países enteros con una política cultural determinada, deciden cultivar las expresiones tradicionales. En casos como los de los grupos de teatro clásico, el objetivo es similar al de un museo, preservar esa expresión cultural en su forma más “pura”. Sin embargo, yo estoy del lado de Lepage: para

mantener su relevancia, el cine, el teatro y la web deben combinar cada vez mejor sus lenguajes y romper barreras impuestas por la tradición, para mantener no sólo el interés, sino el asombro del público del siglo XXI.

Y es que todo el trabajo, la teoría y la tecnología puesta en juego por los artistas analizados (y por todos los demás) tienen como objetivo llamar la atención de esta masa consumidora de arte y espectáculo. La sociedad a la que se dirigen se encuentra en un momento histórico en que su entorno ha sido completamente subvertido, tanto por las tecnologías de la mente como por las del cuerpo, haciendo posible lo que antes se consideraba imposible, pero también generando riesgos y peligros que hace unas décadas eran impensables. Este momento es un periodo neobarroco, en el que las certidumbres de los grupos humanos han sido borradas, las sociedades cuestionan la realidad tanto como la verdad, los valores, la estética y la forma en que deben relacionarse.

No hay puntos reconocibles ni comparables en los medios, la vida diaria y los acontecimientos, y por ello se declaran en la cúspide de la historia. Lo mismo que las sociedades del siglo XIX y antes las del periodo barroco histórico. El barroco y el neobarroco se revelan como puntos clave en que las tecnologías alcanzan picos altísimos de innovación y esto se infiltra en la vida cotidiana. Las artes responden a ello y tratan de abarcar todas las técnicas utilizables y los recursos a mano. Muchos de los proyectos artísticos se pierden en un bosque de alternativas y otros son más hábiles para reflejar el momento delicado que se vive. Elegí estos casos como los que me parecen más exitosos en este rubro. Los que considero por tanto, más neobarrocos.

Obras Citadas

- Albrecht, Ernest. *The new American Circus*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1995.
- Babinski, Tony. *Cirque du Soleil. 20 Years Under the Sun*. New York: Harry N. Adams, 2004.
- Barceló Aispetia, Axel. "Mundos posibles." *Paréntesis* (Mayo 2002): Sección Tipos Móviles.
- Barnett, Laura. "Portrait of the artist: Robert Lepage, director." *The Guardian* 6 Diciembre 2010: s/p.
- Beeman, William O. "The Anthropology of Theater and Spectacle." *Annual Review of Anthropology* 22 (1993): 369-393.
- Bethune, Brian. "Sex, drugs & acrobats." *Macleans.ca* 11 Junio 2009: n/a.
- Boyd, Brian. "Jane, meet Charles: Literature, Evolution and Human Nature." *Philosophy and Literature* (1998): 1-30.
- . *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. . Massachusetts: Harvard University Press, 2009.
- Brown, Linda. *Robert Lepage: Canada's Renaissance Man*. Quebec City, 10 Enero 1996.
- Bunge, Mario. "System." Bunge, Mario. *Treatise on Basic Philosophy*. Dordrecht: Reidel Publishing, 1979. 1-45.
- Bunzli, James. "The geography of creation." *The drama review* 43 (Primavera 1999): 79-103.
- Burgess, Hovey. "The Classification of Circus Techniques." *The Drama Review: TDR* (1974): 65-70.

- Carmeli, Yoram S. "Why Does the "Jimmy Brown's Circus Travel? A Semiotic Approach to the Analysis of Circus Ecology." *Poetics today* (1987): 219-244.
- Carmeli, Yoram. "Text, traces, and the Reification of Totality: The Case of Popular Circus Literature." *New Literary History* (1994): 175-205.
- Carvajal, Fernanda. "Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina." Julio 2009. *Aisthesis*. 16 Noviembre 2011. <http://www.scielo.cl.proxy2.lib.uwo.ca:2048/scielo.php?pid=S0718-71812009000100005&script=sci_arttext&tIng=pt>.
- Cavalli Sforza, Luca. *La evolución de la cultura*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Clown Ministry*. n.d. 25 10 2010. <<http://www.clown-ministry.com/History/Fratellini-Annie.html>>.
- Conrad, Peter. "The Rake goes to Hollywood." *The Guardian* 13 Julio 2008: Suplemento.
- Cook, Ramsay. *Canada, Québec and the uses of Nationalism*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1995.
- Corporation, Canadian Broadcasting. *The CBC Digital Archives Website*. 6 Julio 1989. 4 Noviembre 2011. <http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/theatre/topics/1410-9035/>.
- De Toro, Fernando. "El Odin Teatret y Latinoamérica." *Latin American Theatre Review* (Otoño 1988): 91-97.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote, 1977.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Dickinson, John; Brian Young. *A short History of Quebec*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2000.

- Dokumasi, Arseli. "All academics." Noviembre 2009. Junio 2010.
<www.allacademic.com>.
- Dundjerovic, Aleksandar Sasa. *The theatricallity of Robert Lepage*. Montreal-Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.
- Dundjerovic, Aleksandar. *The cinema of Robert Lepage. The poetics of memory*. London: Wallflower, 2003.
- Floyd, Jerry. *Wagner Opera*. 9 Octubre 2010. 1 12 2011.
<<http://www.wagneropera.net/Articles/Metropolitan-Opera-Rheingold.htm>>.
- Friedman, Ken. *The Fluxus Reader*. Toronto: Academy Editions, 1998.
- Fundació Antoni Tapiés*. 28 Abril 2012. 7 Mayo 2012. <<http://www.fundaciotapies.org>>.
- Garmise, Richard. *Opera Britannia*. 29 Septiembre 2010. 2 diciembre 2011.
<http://www.opera-britannia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=372:das-rheingold-the-metropolitan-opera-new-york-27th-september-2010&catid=8&Itemid=16>.
- Giannetti, Claudia. "Introducción." Gianetti, Claudia. *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: ACC L' Angelot, 2002. 6-13.
- Higson, Paul. "Fausto 5.0." *Th zone* August 2003: s/p.
- Innes, Christopher. "Puppets and Machines of the Mind: Robert Lepage and the Modernist Heritage." *Theatre Research International Volume 30* (2005): 124-138.
- Jiménez Morales, Rosario. "El arquetipo de Fausto en la Fura dels Baus." *Enlaces CES Felipe Segundo* (2008): s/p.
- Joan Brossa Poeta*. octubre 2001. 5 Mayo 2012. <<http://www.joanbrossa.org>>.

- Kwint, Marius. "The Legitimization of the Circus in Late Georgian England." *Past and present* (2002): 72-115.
- Lavrijsen, Ria. *Global encounters in the world of arts: collisions of tradition and modernity*. Amsterdam: Royal Tropical Insitute, 1998.
- Loring, Phillip A. "The most resilient show on earth: the Circus as a Model for Viewing Idfentity, Change and Chaos." *Ecology and Society* (2007): n/a.
- Marks, Peter. "Festival Review. Goethe's Password? A Classic Tale Retold." *The New York Times* 24 July 1998: Theater.
- McCalmont, Jonathan. "Fausto 5.0." *ViideoVista* August 2006: s/p.
- Miller, Matthew. "The Acrobat." *Forbes.com* 15 Marzo 2004: n/a.
- MIT. "Comunicado de Prensa." *Multidisciplinary Performance and Media Artist Robert Lepage 2012 Recipient of the Eugene McDermott Award in the Arts at MIT*. Cambridge: MIT , 27 Octubre 2011.
- Morgan, Kaya. "GUY LALIBERTE — Billionaire Head of the World's Fastest Growing Circus." *Billionaire* March 2004: n/a.
- Mosse, George L. *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Oddey, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Nueva York: Routledge, 1996.
- O'Mahony, John. "Aerial views." *The guardian* 23 Junio 2001: The Guardian Profile.
- Pavis, Patrice. "Afterword: contemporary dramatic writings and the new technologies." Svich, Caridad. *Trans-global readings: crossing theatrical boundaries*. Manchester: Manchester University Press, 2003. 187-202.
- Possible Worlds*. Dir. Robert Lepage. Perf. Tom McCamus and Tilda Swinton. 2000.

Ritter, Naomi. *Art as spectacle: images of the entertainer since romanticism*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

Robertson, Roland y Richard Giulianotti . "Fútbol, Globalización y Glocalización." *Revista internacional de sociología* (2006): 9-35.

Rodríguez Serrano, Aarón. "Cuerpo y palabra: el mito de Fausto según la Fura dels Baus." *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos* (2009): 63-74.

Rosseti Ricapito, Laura. "Audiovisualización del arte: desde la síntesis de las artes al movimiento Fluxus." *Anuario de investigación 2008*. Mexico D.F. : UAM-X, 2009. 752-779.

Saint-Croix, Guy. *Cirque Du Soleil (20 Years Under The Sun)* bbc documentals. 31 Oct 2006.

San Francisco Circus Center. n.d. 25 10 2010.
<http://www.circuscenter.org/about/about_oview.html>.

Sony insider. 2010. 26 04 2011. <<http://www.sonyinsider.com/2009/07/13/1960s-black-and-white-video-the-sony-cv-series-videocorder/>>.

Stoddart, Helen. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2000.

Tetley, William. *The October Crisis: an insider's view*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.

The Metropolitan Opera. 2010. 1 Diciembre 2011.
<<http://metoperafamily.org/metopera/season/production.aspx?id=11052>>.

UCBerkley. *YouTube*. 14 Noviembre 2007. 2 Octubre 2009.
<<http://www.youtube.com/watch?v=sqhUSm451gI&feature=related>>.

Wakin, Daniel y Steve Lohr. "3-D Comes to Met Opera, but Without Those Undignified Glasses." *The New York Times* 15 Febrero 2011: Sección Música.

West, Mark Irvin. "A Spectrum of Spectators: Circus Audiences in Nineteenth-Century America." *Journal of Social History* (1981): 256-270.

Wilson, Stephen. *Information arts: intersections of art, science and technology*.
Cambridge: MIT Press, 2002.

Yohalem, John. *Opera Today*. 9 Octubre 2010. 12 Diciembre 2011.
<http://www.operatoday.com/content/2010/10/das_rheingold_m.php>.

Yúdice, George. (2003). *The expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*.
Durham: Duke University Press.

Apéndice 1

Cronología del trabajo de Lepage

En 1984, su puesta en escena *Circulations* hizo una gira por todo Canadá y recibió el premio a la mejor producción canadiense en el Festival Internacional de teatro de Quebec. Al año siguiente consiguió la internacionalización con *The Dragons' Trilogy* y continuó dando giras alrededor del mundo con *Vinci* (1986), *Polygraph* (1987) y *Tectonic Plates* (1988). Ya para 1988 tenía su propia compañía de producción, Robert Lepage Inc. (RLI).

En 1989 (con sólo 32 años de edad), fue nombrado director artístico del Teatro Francés en el Centro Nacional de las Artes en Ottawa, cargo que desempeñó hasta 1993 sin dejar de realizar su propio trabajo creativo. En ese periodo dirigió *Needles and Opium* (1991), *Coriolanus*, *Macbeth*, y *La Tempestad* (1992). También en '92 se convirtió en el primer norteamericano que dirigiera una obra de Shakespeare en el Teatro Real Nacional (Royal National Theatre) en Londres, con su producción de *Sueño de una noche de verano*.

Poco tiempo después, en 1994, fundó su compañía multidisciplinaria de producción, ExMachina. Con él como director artístico, el nuevo equipo se lanzó a la puesta en escena de una de las obras más importantes de Lepage, *The Seven Streams of the River Ota* (1994), un nuevo montaje de *Sueño de una noche de verano* (1995) y su espectáculo unipersonal *Elsinore* (1995).

Su trabajo cinematográfico corresponde a esta época: en 1994, escribió y dirigió *Le Confessional*, que se estrenó al año siguiente en la Noche de Directores del Festival de Cannes. Continuó con la dirección de *Polygraph* en 1996, *Nô* en 1997, *Possible Worlds* en 2000 (su primera película en inglés), y finalmente, la adaptación al cine de su obra *The Far Side of the Moon*, en 2003.

La Casserne, el centro multidisciplinario de producción de ExMachina, abrió en 1997 con Robert Lepage como director artístico. Aquí se han producido *Geometry of Miracles* (1998), *Zulu Time* (1999), *The Far Side of The Moon* (2000), *La Casa Azul* (título

original en español, 2001), una nueva versión de *The Dragons' Trilogy*, con diferente elenco, (2003) y *The Busker's Opera* (2004). En años más recientes, *The Andersen Project* (2005), *Lipsynch* (2007), *The Blue Dragon* (2008) y *Eonnagata* (2009). Para la construcción de este espacio de investigación, colaboraron el gobierno nacional, provincial y el de la ciudad de Quebec; ambos aportaron en total más de 5 millones de dólares canadienses.

Robert Lepage no se ha limitado a los escenarios de teatro. En 1993, dirigió el espectáculo para la gira de Peter Gabriel, *Secret World*. En el año 2000 se involucró en el montaje de *Métissages*, exposición en el Musée de la civilisation en Quebec City. Volvió a trabajar con Gabriel en el 2002, dirigiendo su espectáculo *Growing Up Tour*. Se diversificó hacia los shows sin palabras cuando se unió al Cirque du Soleil dirigiendo *Kà* en 2005, y *Totem* en 2010, creado para representarse bajo la carpa y dar gira por todo el mundo. En 2008, para conmemorar el 400 Aniversario de Quebec City, Lepage y ExMachina crearon la proyección arquitectónica más grande hasta ese momento: *The Image Mills*, a la que siguió *Aurora Borealis*, en 2009, una instalación luminosa permanente inspirada en los colores de las luces del norte. La última tecnología en esta materia fue develada en junio de 2011 cuando se inauguró la segunda parte de *The Image Mill*, con imágenes en 3D.

Robert Lepage hizo su entrada en la ópera con un programa doble: *Bluebeard's Castle* y *Erwartung* (1993). A esta siguió *La Damnation de Faust*, presentada por primera vez en el festival Saito Kinen, en Japón (1999), y después en la Opera National de Paris y el Metropolitan Opera House de New York. Otras óperas que ha dirigido: *1984* basada en la novela de George Orwell, con el Maestro Lorin Maazel en la dirección musical (2005), *The Rake's Progress* (2007) y *The Nightingale and Other short Fables* estrenada en el teatro de la Canadian Opera Company, en Toronto, (2009), y presentada en el Festival d'Aix-en-Provence y el teatro de la Opéra de Lyon en 2010. *Das Rheingold*, el preludio al ciclo del Anillo de Wagner, se estrenó en septiembre de 2010 en el Metropolitan Opera House, y el ciclo completo se ha presentado en las temporadas 2010-11 y 2011-12.

Algunos reconocimientos

Entre los premios más importantes que ha recibido está la medalla de oficial de la *Ordre National du Quebec*, en 1999. En septiembre de 2000, le otorgaron el Premio SORIQ (La *Société des relations internationales de Québec*) por el impacto de su trabajo fuera de Quebec. En 2002, Francia lo recibió en la *Légion d'honneur*, la *Cámara de Comercio de Quebec* lo nombró “Grand Québécois”, y ganó el *Herbert Whittaker Drama Bench Award* por su contribución al teatro canadiense. Al año siguiente ganó el premio *Denise Pelletier*, la distinción más alta que otorga el gobierno de Quebec en el campo de las artes escénicas. Otro premio más, el *Hans Christian Andersen*, se le otorgó por su contribución artística al homenaje de este escritor danés en todo el mundo. En 2005 recibió el premio *Samuel de Champlain* del *Institut France-Canada* por su contribución a la cultura francesa, y el *Premio Stanislavski* por su contribución al teatro mundial y por la amplia difusión de sus montajes *The Dragons' Trilogy*, *The Seven Streams of the River Ota* y *The Busker's Opera*. En 2007, el *Festival de l'Union des Théâtres de l'Europe* le concedió el *Prix Europe*. La producción de *The Far Side of the Moon* recibió el premio a la mejor producción extranjera en *The Golden Mask Festival of Russian Performing Arts*, 2007. En 2009, se le otorgó el premio del *Governor General* a las artes escénicas por su contribución a la vida cultural de Canadá.

Apéndice 2

MANIFIESTO CANALLA

FdB no es un fenómeno social, no es un grupo, no es un colectivo político, no es un círculo de amistades afines, no es una asociación pro-alguna causa.

FdB es una asociación delictiva dentro del panorama actual del arte.

FdB es el resultado de una simbiosis de diez elementos bien diferenciados y peculiares que se favorecen mutuamente en su desarrollo.

FdB se aproxima más a la autodefinition de fauna que al modelo del ciudadano.

FdB es una simbiosis de conductas sin reglas y sin trayectorias preconcebidas. Funciona como un engranaje mecánico y genera actividad por pura necesidad y empatía.

FdB no pretende nada del pasado, no aprende de las fuentes tradicionales y no le gusta el folclore prefabricado y moderno.

FdB produce espectáculos mediante constantes interferencias entre sí de intuición más investigación.

FdB experimenta en vivo. Cada acción representa un ejercicio práctico, una actuación agresiva contra la pasividad del espectador, una intervención de impacto para alterar la relación entre éste y el espectáculo.

Apéndice 3

CRONOLOGIA DE LOS TRABAJOS DE LA FURA DELS BAUS *

El grupo clasifica su propio trabajo según las siguientes categorías:

Acción, similar a un performance o situación sin trama, pero con un tema.

Macroespectáculo, de formato monumental, con uso de tecnología en varios medios.

Espectáculo de lenguaje furero, que tiene características del macroespectáculo pero es más extenso y aborda todos los temas y particularidades de la estética de la Fura, como la violencia.

Opera, por lo regular de autores clásicos, orientadas a lograr la obra de arte completa en el sentido wagneriano.

Espectáculo de escenario, llevado a cabo en un teatro cerrado, con una trama y algunas veces basado en un texto preexistente.

Instalación.

Trabajo musical, concierto y/o disco.

1979-1983

Pasacalles, teatro callejero, giras en un carromato y una furgoneta.

1983

Estreno de *Accions* en Sitges.

1984

Stock de Pop. Programa especial de TV3 sobre La Fura.

Gira con *Accions*.

1985

Continúan las presentaciones de *Accions*.

Presentación de *Dale un hueso al Nuba*.

Estreno de *Suz/O/Suz*.

1986

Presentaciones de *Accions* y *Suz/O/Suz*.

Presentación de un disco con dos temas musicales de *Suz/O/Suz*.

1987

Continúan las presentaciones de ambos espectáculos.

Acción *Bajada de humos* en México D.F. y otros lugares.

Instalación *La mole*. Presentación del disco *Suz*.

1988

Instalación *Automàtics*.

Presentaciones de *Accions* y *Suz/O/Suz*.

Preestreno de *Tier Mon* bajo el título de *Boza*.

Estreno de *Tier Mon* en Barcelona.

Se presentan en Barcelona los tres espectáculos como trilogía.

1989

Programa especial de la televisión Suiza sobre la Fura.

Presentaciones de *Suz/O/Suz* y *Tier Mon*.

Presentación de *ERG*, nuevo disco con música del grupo.

Brindan un curso en Tecla Sala de L'Hospitalet del Llobregat, Barcelona

*No se considera exhaustiva debido a la capacidad de producción y representación del grupo y la heterogeneidad de los géneros que ataca

1990

Preestreno de *Noun*, en Barcelona, bajo el título de *Mugra*.

Presentaciones de *Suz/O/Suz* y *Tier Mon*.

NYM 334. Preestreno oficial de *Noun*.

Estreno de *Noun*.

Presentación del disco *Noun*.

1991

Presentaciones de *Suz/O/Suz* y *Noun*.

Concierto del grupo Front Sonor, formado por los músicos que participaron en *Noun* y miembros de la Fura.

1992

Presentaciones de *Noun*.

Macroespectáculo Mediterráneo, mar olímpico para la Inauguración de los Juegos Olímpicos Barcelona 1992.

El batec de la bèstia (El latido de la bestia). Concierto para la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos.

Foc forn, espectáculo musical infantil en L'Hospitalet del Llobregat, Barcelona.

1993

Presentaciones de *Suz/O/Suz* y *Noun*.

Macroespectáculo *L'Enderroc* (El derribo), con motivo de la demolición de una antigua fábrica en Barcelona.

Acción *Psico Studio*, en la discoteca Studio 54 de Barcelona.

Imparten curso en Madrid.

1994

Estreno de *MTM* en Lisboa y gira por 23 locaciones más.

El caganer, instalación con video y elementos mecánicos.

Gira del grupo Krab (originado con elementos de la Fura) y grabación del disco *Big Bull Female*.

Un Sonho Bom (Un buen sueño), macroespectáculo en el estadio Maracanã de Río de Janeiro.

Fiestas rave: *BOM* (Baila o muere) al final de las representaciones de *MTM* en Lisboa, Sevilla, Berlín, Barcelona, Madrid.

Una presentación de *Suz/O/Suz*.

1995

Presentaciones de *Suz/O/Suz* y *MTM*.

Cursos en Sietges, Lleida, Lisboa y São Paulo.

Estreno de *Work in Progress I*, en colaboración con Brith Gof (que se define a sí misma como "compañía de performance").

1996

Una presentación de *Suz/O/Suz*.

Presentaciones de *MTM*.

Pepsíclope, macroespectáculo

Estreno de *Manes* en Almería y presentaciones en diversas plazas.

Presentación del disco *Manes*.

Estreno de la ópera *La Atlántida*, en Granada.

Cursos en México, D.F., Amberes, Buenos Aires, Berlín, Gerona, Roma y Granada.
El molde, acción en Venecia con motivo de la presentación de un nuevo modelo de auto de la marca Volkswagen.

Presentación del espectáculo *Cabinas* en Sarajevo y Barcelona.

1997

Presentaciones de *Manes*.

MU, instalación para el stand de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores de España) en Cannes.

La corrida, acción para presentar la empresa de internet y diseño Teknoland (adquirida en 1999 por Telefónica y liquidada en breve).

Dadle café, acción para anunciar el estreno de la película Muerte en Granada, dirigida por Marcos Zurnaga.

Okupas. Fiesta rave en Barcelona.

Estreno de la ópera *El martirio de San Sebastián*, estreno en Roma y presentaciones.

Macroespectáculo *Simbiosis*, para la presentación de un nuevo modelo de auto Mercedes Benz. Estreno y presentaciones.

Presentación del disco *Simbiosis*.

Curso en Helsinki.

Presentación de *Work in Progress 2* en Freiburg, Lleida, Gerona y Bruselas.

Presentación de la acción *Human Percussion* durante la inauguración de la sede de la SGAE en Barcelona.

1998

Estreno de la ópera *F@ust 3.0* (considerada por el grupo “espectáculo de escenario” por realizarse en un teatro cerrado) en el Teatre Nacional de Cataluña, Barcelona.

Presentación del disco *Accions*.

Estreno de *Ombra*, en Granada (de escenario).

Estreno de *Poeta* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (de escenario).

1999

Acción para anunciar los relojes de la firma Swatch, en Sierra Nevada, Granada.

Macroespectáculo *206 Un auto brillante* para presentar un modelo de auto de la firma Peugeot, en Buenos Aires.

Estreno de *Furamóvil*, máquina espectáculo, en Valladolid.

Suni, acción de la Fura y Java, Palacio de Congresos de Madrid.

Presentación de la página web *Faust Shadow* en la sede de la Fura.

Faust Shadow, espectáculo durante un eclipse. Videoconferencia entre Salzburgo y Munich. Seguimiento del eclipse desde Barcelona.

Estreno de la ópera *La condenación de Fausto*, de Héctor Berlioz, en Salzburgo.

Performance (acción) para la marca de moda Fornarina en Milán.

Transmisión biomecánica (acción), presentación de un modelo de automóvil de la marca Volkswagen en San Sebastián.

L'home del mil.lenni, fiesta de fin de milenio en la plaza de Cataluña de Barcelona, macroespectáculo para Airtel-Vodafone.

2000

Virgilio. Acción en Bolonia, Italia.

Preestreno de *OBS* bajo el título de *Tengrit*, en Barcelona.

Macroespectáculo para la inauguración del puente Puerta de Europa, Barcelona.

Inana & Sons, máquina espectáculo en la expo 2000 de Hannover.
 Acción *La tormenta imperfecta II* para la presentación de la película *La tormenta perfecta*, dirigida por Wolfgang Petersen. Barcelona.
 Estreno de *OBS* en Bruselas.
 Estreno de la ópera *DQ. Don Quijote en Barcelona* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.
 Acción *White Foam*, en la Wagner Biro Halle IX, Austria.
 Acción *Las Rozas*, Madrid.
 Acción *Red* (Rojo) para la ceremonia de entrega de los premios al Mecenazgo Empresarial.
 Presentación del disco *OBS*. Videoconferencia entre el Mercat de les Flors, Barcelona y la FNAC de Madrid.

2001

Instalación para Made in Italy en la Feria del Mueble de Milán
 Macroespectáculo *La navaja en el ojo* para la inauguración de la 1ª- Biental de Valencia.
 Acción *Vaya huevos*, para la empresa Linde Carretillas e Hidráulicas.
 Macroespectáculo *INANA* para la inauguración del Parc dels Clolrs, Barcelona.
 Macroespectáculo *+XT* para Telecom Italia, gira por varias ciudades.
 Película *Fausto 5.0*. Presentación en la Biennale di Venezia.
 Estreno del espectáculo de escenario *Las Troyanas* de Eurípides en Valencia.
 Acción *Absolut Fura*, para Absolut Vodka en Madrid.
 Acción *EvoLUZcion* para Red British Telecom en Madrid.
 Reposición de la ópera *El martirio de san Sebastián* en Nápoles.

2002

OBS en el Sydney Festival.
 Dos representaciones de la ópera *El martirio de san Sebastián* en Madrid.
 Acción *Telejordi*, para Telecom Italia en Barcelona.
 Estreno de la ópera *Sobre los acantilados de mármol* en Manheim.
 Estreno del espectáculo de escenario *XXX* en el teatro Guerra de Murcia. Gira mundial.
 Acción *Topetopos* para la empresa Private en Cannes.
 Macroespectáculo *La divina comedia* en Florencia.
 Estreno de *La sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz, en Palermo. Funciones en Rouen y Rímimi.
 Acción *Las musas* para la convención de Microsoft en Barcelona.
 Acción *ATA 25* espectáculo conmemorativo del 25 aniversario del descubrimiento de los yacimientos prehistóricos en Atapuerca, Burgos.
 Macroespectáculo *Madona Sicarda* para celebrar el Milenario de la ciudad de Gerona.
 Acción en el restaurante Semproniana de Barcelona con motivo del lanzamiento del menú especial Pornoculinaria, que reúne gastronomía y pornografía.

2003

Gira europea de *XXX* (148 presentaciones).
 Acción *Fulgor*, para La Fete de la Lumière del Montreal High Lights Festival. (En colaboración con la Coopérative de Spectacle Zakouski).
 Macroespectáculo *Espirelia*.
 Macroespectáculo *Ecos*, con motivo del 703 aniversario de Bilbao.
 Opera *La flauta mágica*, estreno en Bochum, Alemania.

Espectáculo de escenario y curso *Las Bacantes*, en Bolzano, Italia.
 Acción para presentar el proyecto *Naumon*, en Barcelona.
Naumon, botadura del barco en el Port Vell de Barcelona. Inicia el viaje de la nave *Naumon* por el Mediterráneo hacia Génova.

2004

Macroespectáculo *On Naumon- Il Viaggio*, Génova.
 Viaje en la nave *Naumon*

2005

Macroespectáculo *Al-mariyat Bayyana*.
 Espectáculo de escenario *Metamorfosis*, estreno en Nagoya. Funciones en Madrid.
 Espectáculo de escenario *Boris Gudonov*

2007

Macroespectáculo Inauguración del mundial de ciclismo en pista cubierta.
 Macroespectáculo para Cutty Sark, Cutty Sark Shanghai-London.
 Espectáculo de lenguaje furero *Imperium*.
 Opera *El oro del Rhin*.
 Curso en Odsherred, Dinamarca.

2008

Opera *Sífrid*.
 Opera *La Valquiria*.
 Instalación *Adéu a la tele*.
 Espectáculo de escenario *Boris Gudonov*.

2009

Opera *El gran macabre*, Barcelona.
 Opera *L'ocàs dels déus*.

2010

Macroespectáculo para la apertura del Harare International Festival of the Arts.
 Macroespectáculo *The Experience*.
 Espectáculo de lenguaje furero *Degustación de Titus Andronicus*, San Sebastián.
 Espectáculo de lenguaje furero *Origens*.
 Opera *Rise and fall of the city of Mahagonny*, Madrid.
 Opera *Tanhäuser*.
 Opera *Carmina Burana*.
 Espectáculo de escenario *Window of the City*.

2011

Macroespectáculo *Up- Flors Còsmiques*.
 Opera *Sonntag aus Licht*.
 Opera *Quartett*.
 Opera *Oresteia*.
 Opera *Turandot*, Munich.
 Opera *Edipo*, Bruselas.
 Opera *Orfeo ed Euridice*, estreno en Munich, funciones en Montevideo, Uruguay.
 Espectáculo de escenario *Terra Baixa reloaded*.

2012

Macroespectáculo *Tempo de Encontros*, Guimaraes.

Curriculum Vitae

Name: Andrea Avila

Post-secondary Education and Degrees: Universidad Nacional Autónoma de México
México, D.F., México
1985-1990 B.A.

Universidad Anáhuac
Huixquilucan, Edo. De México
2002-2004 M.A.

The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada
2008-2012 Ph.D.

Honours and Awards: Province of Ontario Graduate Scholarship
2008-2012

Universidad Iberoamericana
Beca de estudios para la Maestría en Literatura Moderna

Related Work Experience

Teaching Assistant
The University of Western Ontario
2008-2012

Research Assistant
The University of Western Ontario
Veranos 2009, 210, 2011 y 2012

Publications:
Avila Andrea (2012). Los mundos posibles de Calderón y Lepage. Anuario Calderoniano, en imprenta.

