



**Seminario de Estudios Teatrales**

**LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II**

**Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas**

*JOSÉ MONLEÓN*



**Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. TEATRO DIGITAL**

*LA FURA DELS BAUS*

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR  
TEATRO

**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**  
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**  
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO  
Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música  
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**2001**

## **JOSÉ MONLEÓN BENNACER**

*Tavernes de la Vallidigna -Valencia- (1927)*

Director de la Revista Primer Acto fundada en 1957.

Catedrático de Sociología del Teatro, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, hasta su jubilación.

Director del *Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo*.

Presidente de la *Fundación Cultura para el Progreso*.

Dirigió los *Festivales de Teatro Clásico de Mérida* (1984-89) y el de *Teatro Medieval de Elche* (1994).

Dirige actualmente el *Festival Internacional Madrid Sur*.

Participante en una veintena de libros colectivos.

Ensayista teatral entre otros: *Lo que sabemos de cine*, *Lo que sabemos de flamenco*, *El teatro de Max Aub*, *García Lorca. El teatro del 98 frente a la sociedad española*, *América latina: Teatro y Revolución*, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*.

Autor de cuatro obras dramáticas: *El proceso de Kafka*, *La gallina ciega*, *Sefarad*, *Paraíso Roto*.

Ha recibido, entre otras distinciones, el Premio Nacional de Periodismo Teatral (España 1959), Orden de las Artes y las Letras (Francia 1990), Medalla por Méritos Culturales (Cuba 1991), Medalla de Oro a las Bellas Artes (España 1992), Premio a la obra de toda una vida, "Lifetime achievement" (Miami 1995), Medalla del Mérito Cultural (Portugal 1996), Premio de Investigación Armando Discepolo (Argentina 1997, de la Universidad de Buenos Aires).





**Seminario de Estudios Teatrales**

## **LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II**

**Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas**

*JOSÉ MONLEÓN*



INSTITUTO INTERNACIONAL  
DEL  
TEATRO DEL MEDITERRANEO



**Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. TEATRO DIGITAL**

*LA FURA DELS BAUS*

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR  
TEATRO

**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA  
AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO  
Secretaría de Artes Visuales, Escenas y Música  
AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**2001**

**Edita:**  
**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.**  
**Teatro**

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

**Director de Edición:**  
**Francisco J. Corpas Rivera**

**Coordinan:**  
**Francisco Valcarce - Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz**

Este decimoséptimo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública, el martes 27 de marzo de 2001, DÍA MUNICIPAL DEL TEATRO en la Clausura del *Octavo Ciclo de Conferencias Sobre Teatro Contemporáneo*: LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO-IL. Málaga.

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

SOMAMA ET, SOÑA-SERT, ASILE-ADIA

Prologar este cuaderno era misión encomendada a nuestro añorado amigo LEO VILAR. El fue quién, con gran brillantez y con su estilo ingenioso, realizó la presentación del conferenciante, nuestro común gran amigo e insigne hombre de teatro PEPE MONLEON.

Recuerdo aquel día con cariño y nostalgia. Recuerdo el ágil y certero discurrir de la conferencia y el coloquio que a continuación se entabló, y luego la distendida cena, a base de "pescaito" que degustamos en compañía de otros colegas teatreros y la encantadora familia de Pepe en "El Maricuchi" de Pedregalejos. Guardo una gratísima memoria de esa velada en la que hablamos abiertamente de las cosas que nos son mas gratas: LA AMISTAD y EL TEATRO. No queríamos terminar la jornada y tampoco podíamos sospechar, en aquel momento feliz, que nuestro querido Leovigildo García Molina, nuestro querido amigo LEO, nos dejaría sumidos en la estupefacción, poco tiempo después, para ir a integrarse en el proyecto definitivo del TEATRO ETERNO.

Me gustaría que en este prólogo, para el que he sido requerido como sustituto, contara con la inspiración del Actor Titular y me surgieran las palabras con la agilidad, la riqueza de vocablos y el estilo chispeante de nuestro Leo.

Te lo dedico, MAESTRO.

### PRIMER ACTO.

El conferenciante, DON JOSE MONLEON, presidente del Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo, comienza su disertación haciendo un lúcido y exhaustivo recorrido por el panorama teatral del Siglo XX. El siglo de las constantes convulsiones políticas y sociales, de progreso tecnológico de crueles guerras destructoras y no menos crueles "conflictos localizados" que nos han conducido a la globalización de recursos para pocos y al dominio del gran imperio, el oro de todos los colores. Monleón nos dice que el Teatro, como forma de expresión de la humanidad, se viene debatiendo desde los albores, entre dos perennes constantes, como si de un gran péndulo se tratara: "La Fantasía" y "La Imaginación". El Teatro complaciente con su entorno sociopolítico y El Teatro que ha buscado en las profundidades del género humano y de cómo el poder ha sabido utilizarlos, a ambos, en su propio beneficio. Sigue desgranando ejemplos de cómo las mejores intenciones para salir de un teatro dirigido a complacer a un solo sector de la población, el que podía pagar la excluyente entrada, ese que con buen oficio y sin "molestar" al espectador y sobre todo a los poderes públicos y privados, ese que utiliza la fantasía con el solo propósito de "distraer" al espectador del verdadero mundo que le rodea, creando una especie de burbuja donde se sienta resguardado de los problemas de los desheredados, y también nos cuenta Don José de cómo esas intenciones de utilizar la "imaginación", de las que hablara Stanislavsky, acabaron en la mayoría de las ocasiones, y paradójicamente, por imperativos de las ideologías que les daban cobijo, olvidando al individuo e imponiendo el principio de colectividad

## SEGUNDO ACTO

Pepe Monleón hace un recorrido por los distintos estamentos que componen el fenómeno teatral haciendo constar que, a pesar de las opresiones de distintos colores, una muy honrosa y larga serie de irreductibles ha logrado “sobrevivir”, y nos han dejado un legado perdurable y una posible fórmula para iniciar la andadura del TEATRO en los comienzos de este nuevo milenio que nos ha tocado vivir.

Repasa el panorama del teatro de la imaginación español, y hace referencia al acelerado proceso de puesta al día que tuvimos que realizar desde los últimos tiempos de la anquilosante dictadura. Un proceso que puede haber caído en la trampa de una radicalización en cada una de las posturas.

## TERCER ACTO

Como punto de partida para el presente siglo, expone un estudio sobre autores de España y del resto del mundo que han logrado que trascendiera su experiencia individual “y no se consumieron en la agonía de su época, sino que nos contaron sus conflictos personales y los inscribieron en una dinámica social que sigue y seguirá, ahora y hasta el fin de los tiempos”.

Teniendo en cuenta que el Teatro debe llegar al PÚBLICO, entendiendo la coexistencia de públicos muy diversos, procedentes de diversos ámbitos culturales y realidades sociales distintas, tendríamos que buscar, utilizando la imaginación en el sentido stanislawskiano y buscar unos códigos de comunicación teatral impregnados del imaginario colectivo que los identifique, y al mismo tiempo proponer que cada espectador indague en su propia identidad individual y en su herencia histórica su propia conexión con el drama propuesto.

Monleón cita a Brecht, entre otros, y lo cita “por el valor de su reflexión, sin la vieja devoción que hacía de él una “autoridad”. En los seres humanos conviven su singularidad intransferible y los elementos derivados de su realidad social, que comparte con otros”.

Es lástima que el encendido debate que se desarrolló a continuación de la conferencia no fuera recogido en soporte alguno y no quede constancia de la claridad con que José Monleón, vanguardia del teatro español durante tantas décadas desde su trinchera de PRIMER ACTO, su inmensa labor en el campo del Teatro Iberoamericano y ahora desde su presidencia en el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, demostró su capacidad autocrítica y regenerativa como hombre moderno que sabe reconocer errores y valorar aciertos y que, con juvenil pujanza, propone las bases del Teatro Contemporáneo.

Cierra este cuaderno una interesante y controvertida propuesta que fue el tema de la siguiente conferencia, dictada por uno de los fundadores y directores artísticos a activo de La Fura dels Baus, PERA TANTIÑÁ, y que, con el título de TEATRO DIGITAL nos informa de su propia experiencia sobre un teatro con la participación de dos mundos: EL REAL y EL VIRTUAL.

Toda la información está vertida en este cuaderno y tendremos que estar muy atentos a este nuevo reto que tenía que surgir desde las nuevas tecnologías para la comunicación.

El Teatro nunca ha sido conservador como Arte y siempre ha estado dispuesto a mestizarse con otras Artes y Tecnologías que han venido a enriquecer su poder de comunicación a lo largo de los tiempos.

No deberíamos, como tantas veces, ni emplear el argumento de que el teatro es un arte vivo. Esta propuesta es sobre un teatro del momento, pero con la posibilidad de que tendrá también espectadores a miles de kilómetros; pero no seamos como los personajes de Ionesco. Cerciorémonos de que EL MAESTRO tiene cabeza.

**José Oscar Romero**

*Jefe del Departamento de Dirección Escénica  
de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.*

*Marzo 2001*





*Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas*

José Monleón



## *Teatro Contemporáneo: la Sociedad y los Especialistas*

Empecemos con un lugar común hoy puesto en entredicho: la relación entre el teatro y su marco histórico. Y, en consecuencia, la relación entre mis reflexiones y el tiempo en que las formulo. Un tiempo, hecho de una serie de experiencias precedentes que solicitan la revisión de muchos conceptos, entre ellos, el de las relaciones entre la sociedad y el teatro.

En términos políticos nuestra época es hija de un extraordinario desencanto. Pareció que el siglo XX iba a ser el siglo de la razón, desde la que podrían construirse unas nuevas ciencias sociales y políticas. Millones de personas participaron del sentimiento de pertenecer a lo que se llamó la Era Científica. Una Era marcada, en primer lugar, por los extraordinarios avances de la investigación científica y, como consecuencia, por el convencimiento de que ese movimiento iba a llegar al conjunto de la vida social, y, por tanto, también al campo de la política. Durante largo tiempo se miró al pasado como si se tratara de un periodo oscuro, en el que se habían fraguado una serie de principios y valores definitivamente periclitados, por su irracionalidad, su brutalidad y su carácter de obstáculo a la construcción de una sociedad más justa. Una sociedad, por supuesto, supranacional, que no se limitara a dar respuestas en un espacio concreto, sino que considerara la necesidad de construir un sistema de valores de aplicación universal. El planeta, gracias a la evolución científica, especialmente en el campo de las comunicaciones, levantó muchas de sus fronteras milenarias, y fue del todo lógico que el pensamiento social intentara responder con esperanza a la nueva situación. La justicia social y la paz aparecieron como los dos proble-

mas básicos, del todo insolubles a partir de los esquemas ideológicos y económicos que habían hecho de sus contrarios, la explotación y la guerra, dos factores fundamentales y comunmente aceptados de la vida y aún de la dinámica de las sociedades. Era la hora de indagar en las causas de ambos infortunios y, racionalmente, corregirlas.

Al criterio nacionalista, a la idea de que los seres humanos se diferenciaban y aún se oponían en razón de su nacionalidad, el marxismo planteó el principio de la lucha de clases, según el cual la condición de proletario era un vínculo de unión a escala planetaria, mucho más fuerte que la nación. De otra parte, dentro de la misma dinámica histórica, el capitalismo comenzó su proceso de alianzas multinacionales para la conquista y el control de los mercados mundiales. Mientras, desde un tercer punto, frente al marxismo y al capitalismo, comenzaba a tomar cuerpo la idea de los Derechos Humanos, cada vez más amplios, aplicables, como su calificación indica, a todas las personas, independientemente de sus circunstancias, y en claro conflicto con la invocación de la razón de estado o la libertad de mercado como legitimación de cualquier realidad social éticamente inaceptable. Los partidos políticos, por su parte, crearon las correspondientes Internacionales. Mientras la ciencia difuminaba las fronteras impenetrables de los antiguos mapas y entrábamos en una visión globalizada de la historia. La división del mundo entre dos grandes bloques - otra vez, el cielo y el infierno, aplicado a uno u otro bloque según las dos ideologías enfrentadas - mostró ya hasta donde la globalización podía conducirnos a la parálisis del pensamiento y del espí-

ritu crítico, sometido a una opción doctrinaria que aceptaba incluso el desenlace de la confrontación nuclear apocalíptica, que es, sin duda, una de las máximas expresiones de la "globalización" de la historia.

Aun así, fuimos muchos los que, soslayando la sumisión dogmática, intentando desentrañar los argumentos que subyacían en la disputa, vivimos algún tiempo convencidos de que, al final, se impondrían la racionalidad y las consecuencias imparables del progreso de la ciencia. Un progreso que, por su dimensión hipotéticamente universal, tenía que traer como consecuencia la creciente democratización de la vida social, con la consiguiente liquidación de las viejas razones, territoriales, religiosas, raciales, étnicas o de poder, que habían separado y enfrentado sistemáticamente a los pueblos.

Si los dos grandes bloques ideológicos enfrentados - paradójicamente dispuestos a sacrificar a los seres humanos, los unos en nombre de la justicia social, los otros en nombre de la libertad de mercado - escondían, detrás de sus generosas formulaciones y la buena fe de muchos de sus militantes, los más antiguos argumentos de la acción política, desde la ambición de poder al imperialismo, la tercera posición estaba afectada por un profundo idealismo. O, mejor, por una carga ilusoria que invadió el conjunto de la vida política, que se multiplicó en los mensajes de las distintas fuerzas, que fue compartido por la mayoría, independientemente de que, como se vio en la práctica, determinados núcleos y personas hicieran de todo ello una simple doctrina para legitimar su poder. Incluso aceptamos el principio de que los seres humanos eran los responsables puntuales de su historia, como si la voluntad de los hombres tuviera siempre el mismo peso, y no estuviera sometida a la violencia de los más fuertes; como si la voluntad no pudiera ser torcida y domeñada a través de la propaganda

ideológica; como si los mitos arcáicos no siguieran llenando de temor la vida de los humanos; como si la supervivencia no fuera la opción primordial para cuantos tenían que dedicar todo su esfuerzo a conseguirla.

El marxismo incluso llegó a declarar "liquidada la tragedia", atribuyéndola a la ignorancia de los pueblos, a la incapacidad para afrontar racionalmente lo que, durante siglos, se consideró una expresión del "destino", sometido a oscuras fuerzas religiosas o astrológicas. Aquello sólo fue, en última instancia, un acto de soberbia de la razón, duramente castigado por Dionisos, a través de los crímenes y violencias de buena parte de los líderes del nuevo reino de la razón.

Hagámonos la pregunta: ¿Cuándo empezó la catástrofe? ¿Cuándo empezó a ponerse en evidencia que el progreso científico no conllevaba la racionalización y humanización de los procesos sociales? ¿Cuándo vimos que la razón y el progreso científico no eran los fundamentos fiables de un avance social? ¿De qué avance hablábamos? Porque cada ideología se erigió en la única expresión posible de ese avance, vinculado, en numerosos casos, a decisiones monstruosas, como pudo ser, por ejemplo, afirmar que el progreso de Europa pasaba por el genocidio del pueblo judío. Toda la herencia ideológica, todas las prácticas de discriminación y menosprecio, todas las afirmaciones sobre la superioridad de unos pueblos sobre otros, de unos individuos sobre otros, de unas religiones sobre otras, de unas culturas sobre otras, remodelaron su semántica, enfatizaron su condición de caminos para el futuro de toda la humanidad, pero, básicamente, siguieron donde estaban, sin asumir ese humanismo solidario, ese respeto a la diferencia que, en definitiva, reclamaba la nueva concepción globalizada del mundo. Eso o, como de hecho ocurrió, remozaron la idea de poder, poniendo a su servicio los avances



tecnológicos y ensanchando a lo largo del planeta su campo de acción.

Pero hablemos ya del teatro moderno, a mi entender inevitablemente ligado a toda esa amarga experiencia.

## LOS DOS TEATROS

A lo largo de la historia, supongo que siempre ha habido dos clases de teatro. Su línea divisoria quizá no sea muy clara, pero si, por ejemplo, comparamos la comedia de Aristófanes con la de Menandro, por remontarnos a los orígenes del teatro occidental, si



Foto 1

advertimos una diferencia: Aristófanes quiere urgir en la realidad de su tiempo a través de la ficción, quiere concretar sobre la escena lo que está escondido en el imaginario de los espectadores, quiere, como diría Brook, hacer visible lo invisible. ¿Y acaso la tragedia griega, una de las cimas del teatro occidental de todos los tiempos, no nacía de esa misma necesidad? ¿No formulaba, más allá del contenido de la fábula, una serie de preguntas a los dioses silenciosos y reponsables de las desdichas humanas? ¿No introducía al espectador en un espacio conflictivo, alimentado por el alumbramiento de interrogaciones más o menos veladas por la cotidianeidad de lo "visible"?

Frente a este teatro - el de Aristófanes y la tragedia, no en balde considerado por los griegos como el más importante instrumento de la educación civil y democrática-, la corriente que hemos representado en la obra de Menandro tendría un propósito distinto. La fábula poseería su gracia o encanto en sí misma, incluso, en los mejores casos, descubriría debilidades de los personajes que nos ayudarían a entender mejor la conducta de nuestros vecinos o de nuestros contemporáneos. Pero, en ningún caso, el espectador se sentiría empujado hacia la revelación de las realidades subyacentes, inmersas en la dolorosa conciencia de sí mismo y del mundo.

No se trata, porque ni es este el lugar ni hay tiempo para ello, de revisar someramente algunos grandes nombres del "teatro-revelación", junto a los ejemplos, un día celebrados y luego generalmente olvidados, de lo que ha sido un teatro endogámico, viviendo de sí mismo, cumpliendo la legítima función de distraer o consolar a sus públicos. Si quisiera, para concretar un poco más mis ideas, referirme a la distinción que hizo Stanislavsky entre imaginación y fantasía. Para el maestro ruso la diferencia estaba clara, puesto que a sus actores les pedía la acción del imaginario a la

vez que les proscribía el recurso a la fantasía. El imaginario opera sobre la memoria, sobre el presente y sobre la utopía, es decir, sobre los recuerdos, los conflictos y los proyectos. Lejos de limitarse a ser el sujeto instrumental de la historia, el ser humano que la representa - el gran teatro del mundo - es portador de un imaginario, que reescribe, conjugando el subconsciente con la observación, cuanto vive y cuanto desearía vivir. Ese es, precisamente, el terreno del arte, el terreno vedado por tantos sistemas políticos y religiosos que no aceptan la posibilidad de que vivamos en un mundo no controlado, en un mundo no reducible a una serie de comportamientos clasificados y, eventualmente, premiados o castigados. La razón de esta inquietud del poder por el imaginario colectivo, los esfuerzos seculares que siempre ha hecho por dirigirlo -y el pecado y el temor a Dios son dos buenos ejemplos-, se explican a partir del recelo a que esa realidad invisible actúe como un motor de las acciones y los compromisos reales del ser humano. Es decir, que sean una vida latente dispuesta a salir a flote cuando las circunstancias lo favorezcan. De ahí la necesidad, para este pensamiento conservador, de oponer a la imaginación la fantasía, que sería una especie de viaje consolador, un paréntesis, sin incidencia alguna sobre la acción humana, donde realizar los deseos prohibidos, rehacer libremente el mundo, para volver luego, consolados, a la cotidianeidad. La imaginación es un instrumento del conocimiento; la fantasía, lo es, de la consolación. La primera nos estimula a enfrentarnos con la realidad; la segunda a aceptarla, una vez hecho el viaje tranquilizador.

Es importante señalar que para muchos no existe ninguna división. Más aún: el arte en general, y por tanto el teatro, serían, según esto, expresiones de la fantasía. El mundo es irremediablemente cruel, irremediablemente sórdido y zafio, y el arte constituye algo así como la más elegante y sublime de la

evasiones. El conflicto con la realidad nunca se plantea como un rechazo de la misma o una necesidad de corregirla. Eso son batallas inútiles, en las que siempre se pierde. Por ello, la disconformidad busca otro tipo de respuesta: la fantasía, en la que siempre se gana, entendida como una manifestación de la sensibilidad "poética" de los seres humanos. En esta misma línea recuerdo -y es una cita que hago a menudo por su carácter esclarecedor- unas palabras de José M<sup>o</sup> Pemán, pronunciadas en un homenaje a los hermanos Álvarez Quintero, en las que hizo una apología del "Teatro de lo sabido", dando por hecho que el apoyo en las evidencias, en los lugares comunes, en lo aceptado y visible, era un signo de claridad y coherencia intelectual, mientras que la indagación, la exploración en el subconsciente, el ejercicio de la imaginación, era la vía de un teatro neurótico y enfermizo.

Si buscáramos en el otro campo, nos encontraríamos con una larga serie de creadores que, muy especialmente a lo largo del siglo XX, ha expresado una concepción del teatro completamente opuesta a la solicitada por Pemán, vinculando la idea misma de un teatro de arte a la búsqueda y la experimentación. Valiéndose para ello, lógicamente, de argumentos poéticos, sociales y políticos distintos.

Digo esto para aclarar que mi visión de los dos teatros no responde a ninguna intención personal. Son dos teatros que se han autodefinido a sí mismos a través de sus autores, de sus teóricos y de sus más ilustres críticos.

¿Cuál ha sido el papel de cada uno de esos teatros frente a los rasgos, inicialmente señalados, que han definido la historia del siglo XX?

En el caso del "teatro de lo sabido" o del teatro de la fantasía - que vienen a ser lo mismo, a pesar de su

aparente oposición, puesto que ambos afirman el orden establecido, su función ha sido muy clara. Ha estado al servicio del sistema de turno, dando por hecho que era el mejor de los posibles. Explícita o implícitamente ha sostenido la supremacía de unos determinados valores o ha dado por "irremediables" todos los males de este mundo, sin apenas distinguir aquellos que nacen de los límites existenciales - la vejez, la muerte, la soledad, el desamor, etc - de aquellos otros que se derivan de la injusticia y el desorden social. Es decir, que ha estimulado la sumisión, presentando la rebelión como una ingenuidad carente de sentido y condenada al dolor y al fracaso. La represión histórica "objetiva", el castigo impuesto en la realidad a los insumisos, ha sido la evidencia de la verdad del argumento.

Es lógico que en un teatro de estas características se hayan desarrollado al máximo los valores específicos de la expresión escénica. El espectador no ha esperado ningún elemento que alumbrara sus conflictos velados, que lo sumergiera en la realidad social y, menos aún, que le diera alguna responsabilidad ante su futuro. Dios y el poder tenían la sartén por el mango y a uno sólo le cabía ordenar su pequeña parcela privada del modo más conveniente. El teatro tenía, por tanto, que justificarse a partir de una serie de valores estrictamente escénicos. Los textos, los actores, la escenografía, la fábula, la estructura dramática, el oficio, el ingenio, la ternura, la pasión, e incluso el inevitable mundo ideológico del drama, empezaban y terminaban en la representación. Obviamente, cuanto mayor era la calidad y el rigor formal de tales elementos mayor era el placer intelectual, más segura la diversión, más feliz el viaje. Y, sobre todo ello, había escribir miles de folios y centenares de libros y hasta construir un imponente edificio teórico, en el que, significativamente, la sociedad estaba representada de una manera abs-

tracta. Este teatro tuvo en el siglo XX niveles muy distintos, en función de la cultura teatral de cada país. Fue un teatro que, por ejemplo, retomó a menudo los clásicos para automagnificar la tradición cultural, para afirmar los valores y los hábitos de una clase social, despojándolos casi siempre de la posible vigencia de sus conflictos.

¿Y qué pasó con el otro teatro, con el teatro-revelación? Pues que, naturalmente, se sumergió en las esperanzas y frustraciones sociales del siglo. Asumió, por ejemplo, la condición de político, cosa impensable en el teatro-evasión para el que lo "político", en tanto que referido a la puesta en cuestión del orden establecido, era un elemento torpe y ajeno al teatro y al arte. Surgió aquí un primer equívoco porque, independientemente de que Piscator vinculara la adjetivación a un teatro marxista, era obvio que tan político era su teatro, por opuesto al sistema, como aquel otro que, por aceptarlo, estaba implícitamente a su servicio. En todo caso, este teatro de investigación, de revelación y de búsqueda libre de un compromiso, fue una hermosa experiencia ética, teatral y social, porque la escena se llenó de una pasión, a la vez cordial e intelectual, presidida por la conciencia social de sus creadores. Sin embargo, según empezamos ya entonces a entrever y luego se confirmó claramente, aquel teatro acusó muy pronto una contradicción. Pese a usar y abusar del término materialismo, en numerosos casos se sumergió en innumerables idealismos, colocó la ideología por delante de la observación y, al final, demasiado a menudo, vino a ser también un "teatro de lo sabido" y un teatro de la fantasía, sólo que aquí "lo sabido" eran los esquemas doctrinarios compartidos y "la fantasía" el triunfo fácil de la revolución. De los problemas que ese hipotético triunfo iba a acarrear - como se vió en determinados países, donde el triunfo se produjo - naturalmente se habló muy rara vez.





Foto 2

El hecho de que así sucediera es parte del gran fracaso de la Era Científica, de la nueva armonía entre la razón y la ciencia. Las ciencias sociales fueron desvirtuadas por las ideologías, al tiempo que los descubrimientos científicos fueron usurpados por el poder. Millones de seres humanos siguieron muriéndose de hambre, mientras la carrera del espacio o la carrera armamentística contaba con episodios tan gloriosos como el de Hiroshima o la llegada del hombre a la luna.

Es evidente que toda aquella idealización y esquematización de la esperanza, traducida a veces a ingenuas socializaciones -en las que hablar del individuo se consideraba poco menos que reaccionario-, nos ha dejado una terrible carga. Ha llenado nuestro imaginario de metáforas falaces, ha destruido o llenado de equivocidad muchas palabras que nos son necesarias. Y, en consecuencia, ha determinado un teatro-revelación que apenas se atreve a dar un paso, que desconfía de cualquier concepto inscrito en el proceso histórico, que extrema sus recelos ante lo político, que rehuye la experiencia social del teatro - ¿cómo

pensar en el público, después de la imponente manipulación del concepto; después de las reiteradas masificaciones a que ha sido sometido, a través de los métodos más diversos; después de la falaz identificación entre las demandas de una clase social o un sector político determinado, vinculados al poder, y el conjunto de la sociedad? - y que busca en la intimidad del autor, en la relación entre él y un espectador, igualmente desconfiado y receloso, la razón de ser de la obra dramática, la prueba de su honestidad.

Frente a este hecho, históricamente explicable, creo yo que debemos volver a la visión de los dos teatros antes señalada: uno, que navega sin perder nunca de vista la costa, que responde servilmente a las circunstancias, o que se encierra en la psicopatología del autor, y otro que conjuga, sin el menor problema, su atención a la historia inmediata y su perspectiva histórica. El tiempo, en definitiva, ha arrumbado por igual a quienes escribieron sólo para el éxito y a quienes escribieron sólo para sí mismos, por más que estos últimos nos merezcan mucho mayor respeto. Si la industria teatral se alimenta estrictamente de los títulos que en cada momento se representan, la historia del teatro de arte está hecha de aquellos otros que formaron parte de la lucidez de cada época, de aquellos que no sucumbieron a ninguna de las dos tentaciones. Y no porque el autor se violentara a sí mismo e hiciera del compromiso social algo así como un deber impuesto - origen, sin duda, de buena parte de ese teatro dogmático, que se tomaba a sí mismo por revolucionario -, sino porque, previamente al acto de escribir compartía un determinado pensamiento social, un determinado proyecto, un determinado conflicto. Porque bien se entiende que la condición política del hombre no se satisface con la incorporación pasiva a los mecanismos sociales establecidos, sino en su posición ante ellos, en su aceptación y en su crítica, en su manera de vivirlos, y en definitiva, en

su comportamiento activo ante ellos. Con lo que no estoy hablando de la militancia política, pero sí de una relación insoslayable - puesto que la pasividad es también una posición - entre la vida individual y la vida social. La escisión entre vida personal y vida política, como si la primera estuviera totalmente separada de la segunda, es una disquisición perversa, que, precisamente, las democracias debieran ser las primeras en prescribir. Una cosa es, obviamente, hacer de la ordenación social el objetivo de una vida, desde el poder o frente a él, y otra cosa es interesarse y actuar en lo que afecta al bien público desde una profesión o actividad ajenas a esa dedicación. Pero la política es, o debiera ser, un espacio común e irrenunciable, por cuanto afecta a todos los habitantes de la ciudad o del núcleo social implicado. De donde llegaríamos a la conclusión de que cualquier teatro que dé la espalda a los conflictos sociales o a los conflictos individuales está enfermo del mismo mal: la disociación de dos dimensiones igualmente fundamentales del hombre.

## UN POCO DE HISTORIA

No historia antigua, sino historia de la que formamos parte, historia que nos condiciona.

Dejemos a un lado las sucesivas respuestas de un teatro de la fantasía, que, a lo largo de los años, se ha limitado a ajustarse a las demandas del sector social que tiene el hábito y el dinero necesarios para sostenerlo, o a complacer los intereses políticos de los Estados. Esta es una historia que va desde Muñoz Seca o los hermanos Álvarez Quintero a ciertas comedias musicales de nuestros días - sin desdeñar en absoluto el género como tal, pues hay ejemplos extraordinarios, en el presente y en el curso mismo de la historia

del teatro -, pasando por las décadas en las que la evasión fue la gran mercancía. Es un teatro inscrito, ciertamente, en las realidades históricas puntuales, que nos vale para conocerlas, y que, en muchos casos, como hemos dicho, posee innegables virtudes artesanales. Pero no es ése el teatro - incluso en EE UU. existe desde hace tiempo una confrontación entre Broadway y el of y of-of-Broadway - del que aquí queremos hablar.

¿Cómo ha seguido el teatro-revelación el creciente conflicto entre las esperanzas razonables suscitadas por el desarrollo de la Ciencia y la frustración ulterior? Porque, a mi modo de ver, es en este teatro donde se produce el deseable discurso, donde encontramos una atención a la realidad inmediata, al conflicto vigente, a la vez que una inserción en el discurso continuado del humanismo y de la inquebrantable utopía de construir una sociedad más justa y democrática. Un teatro que, como sucede con la tragedia griega, nos sigue valiendo y nos da respuestas para hoy, y es pieza dinámica en la historia del pensamiento, en su más amplia acepción de filosofía, vía para el conocimiento de la sociedad y del comportamiento personal.

Si hubiéramos de citar, en el plano europeo, algunos ejemplos emblemáticos, quizá habría que empezar con la segunda versión del Galileo Galilei, de Brecht, cuando el autor alemán, después de haber elogiado al científico en su primera versión, por engañar a la Inquisición en la prueba del tormento y conseguir así salvar sus descubrimientos, condena su sumisión en la Segunda, tras la bomba de Hiroshima. Condena cuyo sentido no puede ser otro que la exigencia de unir la conciencia social y la conciencia científica, es decir, de evitar la escisión de las dos historias, la de los descubrimientos y la de la vida cotidiana, de manera que al avance de una corresponda el estancamiento



de la otra. Los “descubrimientos” no pertenecen a ningún poder, político o económico, y constituyen, por el contrario, un patrimonio de la humanidad. Que esto no ha sido así, es obvio. Y que el desorden económico internacional de nuestros días, los millones de seres humanos que viven por debajo del umbral de la pobreza, el desarrollo de la industria armamentística - para la que una guerra es simplemente un mercado, y, por tanto, un hecho apetecible y, si es necesario, provocable -, y la penosa incapacidad para crear una estructura democrática supranacional, donde los derechos humanos sean norte y norma, es una muestra de la incorporación de la Ciencia a los intereses de determinados poderes mucho antes que a los intereses de la humanidad, me parece evidente. Incluso la salvaguardia ecológica del planeta está en grave peligro, porque la explotación de sus recursos supone grandes beneficios para determinados sectores.

Otros ejemplos, como *Los físicos*, de Durrenmatt o *El caso Openheimer*, de Heinar Kipphardt, podrían citarse como títulos emblemáticos de esa rebelión del humanismo contra el uso devastador o meramente económico de la ciencia. ¿Y por qué no recordar también la polémica entre Camus y Sartre? ¿Entre la necesidad de “ensuciarse las manos” para modificar la realidad y alcanzar situaciones más justas, o la condena de cualquier estrategia que no atienda a la ética de los medios? ¿Cómo ser justos y condenar la violencia a través de la violencia? ¿No es éste un debate íntimamente conectado con el terrorismo, o con la historia de Unión Soviética, que hoy podemos examinar a la luz de cuanto ha sucedido pero que, entonces, suscitaba un explicable apasionamiento? Y ¿qué decir de la condena de Kafka por el realismo socialista, haciendo de la lucidez personal, de la puesta en cuestión del dogma, del rechazo de la preceptiva naturalista, poco menos que una actitud contrarrevolu-

cionaria? ¿O, en el mismo sentido, del profundo rechazo inicial de Beckett, desde la derecha y desde la izquierda, en el fondo por la misma razón, por no asumir la “explicación” que cada campo nos ofrecía de la existencia y de la vida social? ¿Cómo no ver en la ulterior conciliación de Brecht y Beckett por un amplio sector crítico de la izquierda una profunda rectificación del dogma? ¿Y que pensar del silencio impuesto a Stanislawsky durante el final de su vida o de la ejecución de Meyerhold por el stalinismo bajo la acusación de “formalista”? ¿Era esa la revolución prometida? Todo ello por hablar de algunos de los conflictos que afectaron seriamente a la construcción de un “pensamiento científico”, atrapado por numerosos obstáculos, entre ellos, lo que se llamó la “ilusión revolucionaria”.

Tales conflictos afectaron seriamente a la parte más lúcida de la sociedad, y quienes los expresaron en los escenarios contribuyeron a hacer visible el pensamiento colectivo, vivido a su vez desde la existencia individual de cuantos se sentían implicados. Si, como hemos indicado, las ideologías lograron a veces imponer sus mensajes sin dejar a los espectadores la necesaria libertad de crítica, si muchos juicios llegaron a la escena revestidos de dogmas y, como tales, supuestamente indiscutibles, ese no fue el caso de los ejemplos que antes citábamos y que podríamos multiplicar. Porque el gran teatro del siglo XX expresó críticas y opciones que respondían a las experiencias y expectativas de sus públicos, sin masificarlos, sino respondiendo, de un modo coherente, a la condición personal y social de sus espectadores, previamente asumida por los creadores.

Si circunscribimos la reflexión a la historia reciente del XX, quizá convendría establecer tres momentos “estelares”, cada uno de los cuales tuvo su dramaturgia: la Dictadura de Primo de Rivera - que

acarreo la liquidación de un largo periodo monárquico, la II República y el Régimen franquista. Pues bien, en los tres ejemplos, contamos con movimientos teatrales y autores cuya personalidad fue del todo compatible con la indagación en los conflictos, acuerdos y divergencias de la sociedad española, es decir, con la propuesta de un teatro dirigido a unos determinados públicos.

Pensemos en Valle Inclán, Federico García Lorca y Antonio Buero Vallejo. En el primer caso, es cierto que los esperpentos no llegaron a los escenarios españoles durante el gobierno del General Primo de Rivera, que era su inspirador. Pero, sin duda, como la historia ha demostrado después ampliamente, el esperpento de Valle descansa sobre una visión de la historia oficial de España que ha sido compartida por un amplio sector de nuestra sociedad. Es un teatro que apela a un imaginario colectivo, que funciona, sin la menor violencia o represión de la personalidad individual del espectador, cada vez que se representa. El hecho de que se hayan utilizado una serie de argumentos meramente formales para ensalzarlo o proclamar su escasa teatralidad es secundario, sobre todo porque responde generalmente a una no declarada lectura ideológica. Lo que fastidia o entusiasma de Valle es no sólo la forma - requisito fundamental, desde luego, cuando se habla de una obra de arte -, sino, sustancialmente, su visión de la historia española, su destrucción sistemática de una serie de estereotipos aceptados como símbolos de nuestra identidad. Valle expresó y ha seguido expresando la crisis de un pensamiento dominante, a través, lógicamente, de una poética personal, llena de aportaciones insólitas, que nunca han sido bien aceptadas por el conservadurismo. Formas ajenas a las escuelas teatrales tenidas por "modélicas" - con la cita de Benavente en primer término -, por la sencilla razón de que era otra su lectura de la historia, otro su modo de insta-

larse en ella, y, en consecuencia, otra su poética y su estilización. Todo ello refiriéndonos estrictamente al esperpento y a los dramas que, aun sin haberlos calificado Valle como tales, participan de su "deformación sistemática" y reveladora de la vida social. ¿Qué duda cabe de que podemos hablar de un público "de" Valle? Y quizá también de la triste suerte que han corrido las representaciones de algunos de sus dramas, cuando han caído en manos de creadores y públicos que le eran ajenos, empeñados en sujetarlos a criterios de puesta en escena y de estimación pertenecientes al espacio colectivo, pero precisamente él po-  
nía en cuestión.

En el caso de Federico, nadie puede dudar del profundo arraigo de su obra dramática en lo más profundo de su personalidad, y, a la vez, reconocer su vinculación a la cultura andaluza y, más aún, a la historia de la II República Española. A cuanto significó inicialmente de voluntad de abrirle al pueblo un espacio hasta entonces vedado - en la política y en la cultura -, que, si no lo proclamaran ya sus obras, podríamos encontrar explícitamente anunciado en muchas de sus entrevistas, en su atención al teatro de títeres y en la aventura de La Barraca. La grandeza teatral de Lorca estuvo, precisamente, ahí: en que fue fiel, sin el menor problema, a las sucesivas exigencias de su existencia personal, al tiempo que expresaba los sentimientos colectivos, primero, de una esperanza y una acción política real, y, luego de un temor en el que vinieron a confundirse su propio asesinato y el comienzo de la Guerra Civil.

El tercer caso emblemático podría ser el de Buero Vallejo. Dejando ahora a un lado la ya histórica polémica sobre su "posibilismo", a menudo interpretada en términos absolutamente idealistas y falsos - pues es obvio que ni Alfonso Sastre ni nadie podía defender el contrasentido de un "teatro políticamente im-

posible", obviando la existencia de una censura previa y de una Dictadura - , y, también la cita de otros autores, de los que podría decirse algo semejante, lo cierto es que el teatro de Buero tuvo un "público", es decir, que conectó con un sector social que compartía una determinada visión crítica de la época. Un público, en el que cada espectador, en tanto que persona, tenía que completar y cocrear la representación, pero que, a su vez, compartía con los demás una lectura de la realidad española, en la cual, obviamente, se asentaban una serie de claves propuestas implícitamente por el autor.

En la época franquista, debido a la agresiva presencia de la censura, hablábamos muchas veces de la complicidad del público, en la medida en que éste debía desentrañar la significación de una serie de alegorías. Los autores y los directores - unos en la escritura, los otros en el ensayo general - debían evitar cualquier explicitud crítica que pudiera provocar la intervención de la censura, y, por tanto, sugerir un sistema de interpretaciones paralelas, de circunstancias transferibles a otras épocas y lugares, para así decir lo que realmente querían. Esta práctica, usual en todas las épocas de férrea censura - que ha llevado incluso a Ruiz Ramón a hablar de la posible ironía de buena parte de los autores de nuestro Siglo de Oro, donde, tantas veces, la interpretación lógica de la historia no coincide con la explicitud de los versos ni con el apresurado y sumiso desenlace -, contribuyó a crear una confusión, olvidando que si la censura obligaba a ciertos recursos, contando con la complicidad de un determinado público, es propio de la obra artística dejar abierto un amplio campo para la libre interpretación y cocreación de quien la recibe. Pensar que en una sociedad sin censura el teatro gozaría de una explicitud radical, supone un desconocimiento del teatro de arte, donde siempre la literalidad es rechazada, y lo que se muestra o construye son pistas para

alcanzar un tipo de realidad subyacente e irreductible a cualquier explicación completa. La claridad es una virtud del ensayo y de la ciencia; pero no lo es de la expresión del imaginario, que crece y se autocorrigue en la interrogación y la duda. Sólo que, y esta es una condición que está también en los orígenes del teatro, cuando se dice que la tragedia griega aportó el logos a las fiestas dionisiacas, se señala que la interrogación no se complace en la falta de respuesta, sino que la hace patente para enriquecer la aproximación al conflicto y, quizás, suscitar de cada espectador la suya propia.

Así que, dejemos claro que en el teatro de Buero - y en el de otros autores afines - , junto a las posibles estrategias para salvar la censura, había otra "oscuridad" que era propia de la obra artística, es decir, de un teatro ajeno a la propaganda doctrinaria. Añadamos aún, puesto que fue invocado a menudo al hablar del "teatro histórico" de Buero, el concepto de la distanciación propuesto por Brecht, que suponía el uso de la alegoría como un recurso voluntario para obligar al espectador a juzgar y encarar una determinada situación histórica, reconocible, a través de la analogía con otras situaciones distantes y fabuladas. Así, por ejemplo, la disputa entre la madre biológica y la madre adoptiva en *El círculo de tiza caucasiano* nos remitía a un conflicto análogo para decidir si la tierra debe pertenecer a su propietario legal o a quien la trabaja y la hace productiva. De nuevo, pues, se solicitaba expresamente la intervención creadora, interpretativa, del espectador.

Podríamos poner innumerables ejemplos, en los que un teatro dirigido a un "público", solicitaba a su vez, y al mismo nivel, la participación personal de cada espectador. Esto era posible, probablemente, porque los procesos históricos, al margen y previamente al hecho teatral, acercaban lo público a lo privado, nos



hacían sentir su interdependencia. La paradoja es que aquello sucedía, en el caso de España, en el ámbito de una Dictadura, que proponía oficialmente la separación radical entre las decisiones autocráticas y la oscura sumisión de los ciudadanos. Y que ahora, cuando nos definimos como una democracia representativa, se celebran periódicas elecciones, disponemos de un amplio abanico institucional de alcance europeo, asistimos a la ceremonia de la globalización y la palabra participación está en boca de todos, la relación entre lo público y lo privado parece más débil, y llegan a presentarse ambos conceptos como antagónicos. Quizá, como han explicado numerosos sociólogos y politólogos, porque ha crecido la desconfianza en los mecanismos formalmente democráticos, bajo la sospecha de que los que gobiernan el mundo no son los elegidos en los comicios, sino los representantes de un conjunto de fuerzas económicas que operan, a menudo, en la sombra.

¿Qué queda hoy de todo ese teatro de revelación? ¿Qué lo distingue, pasado el tiempo, de aquel otro que se limitó a satisfacer la demanda de entretenimiento? Sorprendentemente, autores como Sartre, Brecht, Camus, Beckett, Durrenmat, Valle, Federico o Buero, -o también, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes-, enfrentados todos ellos a realidades históricas precisas, consiguieron a un tiempo encararlas y que su obra no muriese por el cambio de las mismas. Y esto es así porque su obra se inscribe en la gran historia del esfuerzo humano por penetrar dentro de uno mismo y en la oscuridad que le envuelve. Ciertamente, la democracia ateniense, o Hiroshima, o la Francia de la última posguerra mundial, o la dictadura de Primo de Rivera, o la Segunda República Española, o el franquismo, son etapas históricas definidas y pertenecientes al pasado. Sin embargo, los autores citados siguen importándonos, precisamente, porque trascendieron su experiencia individual, por-



Foto 3

que no se consumieron en su agonía, sino que inscribieron sus conflictos personales en una dinámica social que sigue y seguirá, ahora y hasta el fin de los tiempos.

## LOS PUBLICOS

Afrontemos otro punto a menudo tergiversado. ¿Qué es un público? Un público no es un simple agregado de individuos colocados frente a la representación. Ni tampoco una masa uniforme que entiende y recibe el drama de la misma manera. El público es precisamente un colectivo, donde se armoniza la conciencia personal de cada uno de sus miembros con la pertenencia a un espacio común.

¿Común en qué sentido? En el sentido de que un teatro de revelación, en tanto que estilización de la realidad y renuncia a una explicitud que lo limitaría a la mera reproducción de algunos aspectos puntuales, descansa sobre una serie de signos que deben ser interpretados y completados por los espectadores a partir de unas experiencias y unas expectativas com-



partidas. El autor y la representación necesitan de esa complicidad cultural del público, para que la lectura individual sea posible y no sea caprichosa. Un ejemplo sería el de la posición que adoptan los públicos conservadores ante las representaciones del teatro de otros países. Ciertamente, está el problema de la lengua. Pero, antes que él, está el de su adscripción a una serie de sobreentendidos culturales e históricos que contribuyen decisivamente para sobrepasar el carácter meramente anecdótico de las situaciones o de la historia. Inconscientemente, el lenguaje escénico desencadena en nosotros una respuesta determinada, dictada, en parte, por la acción de un imaginario compartido. Si esto no se da, la representación corre siempre el riesgo de verse reducida a un hecho pintoresco u oscuro, que no suscita en nosotros respuestas a menudo superficiales.

Por eso el teatro se dirige a un público, dándole al concepto el sentido que aquí hemos apuntado. Y, en consecuencia, hay que hablar de la existencia de muy diversos públicos, tantos como ámbitos culturales y maneras de estar instalados en la realidad. Así, por poner otro ejemplo, para los que posean una concepción conservadora, cualquier denuncia de la realidad les parecerá, de inmediato, extemporánea y demagógica, y, seguramente, dispondrán de muchas imágenes y mensajes para aseverarlo. Por contra, para quienes deseen un cambio, el caudal imaginario y racional provocado por esa misma denuncia será abundante y totalmente distinto. Estamos, simplemente, ante dos espacios colectivos, cada uno de los cuales define a un público. Y lo mismo sucede cuando se trata de afrontar lo que, en términos vagos, pudieramos calificar de un teatro de "vanguardia". Lo que para unos es incitación, perspectiva renovadora o descubridora, para los otros es, como repetía inacansablemente Alfredo Marquerie en sus críticas de las obras de Ionesco, puro "camelo", sólo soporta-

ble en la medida que desplazemos la atención al drama a la ponderación del buen trabajo de los actores, las excelencias del decorado y otros elementos meramente formales.

Esta consideración suscita una posible objeción que es necesario aclarar. Cuando hablo de un espacio social compartido no me refiero a una cultura literaria o estética, pues es evidente que, por volver a Lorca, éste la poseía en grado mucho más amplio y más rico que el público popular al que quería dirigirse con *La Barraca*. Uno de los problemas del llamado "proletcult" y, mucho más recientemente, de la revolución cultural de Mao fue, en efecto, que queriendo limitar el arte revolucionario a la experiencia estética del proletariado, dejaba fuera una buena parte de la historia del arte, tachada, en función de sus consumidores, como reaccionaria. No voy a mencionar los debates - de los que hay un ejemplo en la revista española "Octubre", vinculada al nombre de Rafael Alberti - que se desencadenaron al respecto y que se resolvieron muy pronto con la idea de que una cosa es, pongamos por caso, la música de Beethoven o la tragedia griega, y otra que, por la ordenación clasista de las sociedades, ambas manifestaciones se hayan desarrollado modernamente en el seno de las burguesías o de los sectores dominantes. Precisamente la reivindicación que muchos de nuestros poetas y creadores republicanos hicieron del término "cultura popular" - especialmente, cuando llegó la guerra civil y tomaron fuerza las posiciones anarquistas, defensoras del espontaneísmo y reacias a incorporar una historia de la que el pueblo había sido sistemáticamente excluido -, conllevaba, lejos de todo populismo, la necesidad de aproximar dos palabras largo tiempo separadas. Así, en el Congreso de los Intelectuales Antifascistas, celebrado en Valencia y Madrid durante la guerra, hubo una ponencia, firmada, entre otros, por Miguel Hernández y Juan Gil Albert, en la que se

hacía una defensa del surrealismo y se rechazaba cualquier "multilación estética" para ponerse al "nivel" de las experiencias artísticas populares. Se mantenía, primero, que buena parte del arte burgués, es decir, del arte letrado y recogido en todos los manuales, tenía una raíz popular, aunque luego se hubiera integrado a las prácticas y signos de una clase que no lo era - y se citaban los cancioneros medievales, el romancero o, en época más moderna, la gestación del flamenco y la poesía de sus letras anónimas -, y, segundo, que existía una cultura popular, mal interpretada o reducida a arqueología folklórica, expresada al margen de la literatura y de las formas "reconocidas", pero que, sin embargo, formalizaba y estilizaba, a menudo con gran sensibilidad una experiencia social distinta. Es decir, y esto es fundamental dentro de esta reflexión, que el espacio común que une a un público no está determinado básicamente por su formación literaria o artística, sino por su adscripción a unas visiones afines del proceso histórico, por actitudes críticas y proyectos colectivos compartidos, materiales que deberán contribuir a la decodificación del drama, aunque, como es lógico, cada espectador, según su propia personalidad y conocimientos, introduzca una lectura diferenciada. Pondré otro ejemplo: hace poco, nuestro Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo montó un espectáculo, *Argonautas 2000*, con actores de ocho países, cada uno, por tanto, con su lengua y su tradición cultural específicas. A su vez, presentamos el espectáculo en seis países, pues bien, el espectáculo y la comunicación fueron posibles, y contó realmente con un "público", porque partíamos de una visión de la realidad y de un proyecto social -la armonía y el respeto entre los diferentes pueblos y culturas- que todos compartíamos.

Es cierto que en el teatro español, más allá de las corrientes menores, el teatro admitido como tal en

nuestros periódicos y en nuestras salas regulares fue, durante muchas décadas, un teatro dirigido a un solo público, la burguesía. Viniendo a establecerse un vicioso argumento, por cuanto hablar de la relación entre el teatro y el público era aceptar el papel decisivo del público conservador, que era el único en condiciones de sostener económicamente el teatro. De ahí una serie de esquemas en torno a si el autor debía escribir "a favor", o "en contra" del público, del todo confusas a menos que se aclarase de que público se trataba. Cuando Lorca, un tanto alegóricamente, hablaba de la necesidad de que el público del gallinero ocupase el patio de butacas, se refería, precisamente, a la existencia de, al menos, dos públicos posibles; idea que le llevó a la creación de *La Barraca* y que, en muchos aspectos, fue consustancial con la defensa de la "cultura popular" hecha por los poetas e intelectuales republicanos.

Cerremos, pues, esta reflexión. La poética del teatro, a diferencia de las arengas políticas, que intentan ser contundentes y masificar a sus destinatarios, sin darles opción a la disidencia, o de las expresiones literarias, que esperan la llegada del lector individual para que afronte las palabras desde su intimidad, ha de ajustarse al carácter "social" de su manifestación, ha de respetar la individualidad y, también, la afinidad que conforma el concepto de público. El teatro está ahí para iluminar un camino, para hacerse preguntas dentro de un proceso compartido con los espectadores, que encontrarán en esa comunión las claves para desentrañar las significaciones del dram, por más que lo hagan a partir de su personalidad. Lo otro es, me parece, caer en la trampa que hoy se nos tiende a menudo: aceptar la masificación, o, en nuestra rebelión contra ella, optar por respuestas individuales, por confesiones a menudo de pequeñas cosas, cuya autenticidad, cuya credibilidad, sin duda importante, se ve contrarrestada por su excepcionalidad intrans-

ferible, por su carácter definitivamente clínico, quizás no sobre el papel, pero sí al situarlas ante un número de espectadores.

No puedo menos, antes de cerrar el epígrafe, que recordar varios ejemplos: *La Orestíada*, de Luca Ronconi, la versión brasileña de *El balcón de Genet*, por Víctor García, o los primeros éxitos de Ariannne Mouchkine en la *Cartoucherie* de París (1789), espectáculos que provocaron una serie de reflexiones afines.

En todos ellos, en efecto, la puesta en escena ejemplificó la necesidad de armonizar y diferenciar cuanto había en el espectador de persona autónoma y de componente de un colectivo llamado público. Por citar sólo el caso de *La Orestíada*, recordemos que la obra discurría a través de una serie de escenas ofrecidas a la totalidad del público, y otras, presentadas de manera simultánea, entre las que cada espectador debía hacer su elección. Lo cual subrayaba dos aspectos que se dan en el teatro, aún sin necesidad de esta ejemplificación material, pero que, en todo caso, aquí se ponían de manifiesto en términos casi didácticos: uno, la necesidad, por parte del espectador, de elegir entre las diversas derivaciones que suscita una situación -es decir, el imaginario del espectador construye, a partir de cada escena, una serie de materiales que dependen exclusivamente de su decisión-, colocándose ante unas determinadas escenas y renunciando a otras; y dos, la evidencia de que, a partir de estas sucesivas elecciones, cada espectador, aún habiéndolo sido en teoría de la misma obra, salía con un material distinto, determinado por su opción entre las distintas posibilidades que le habían sido ofrecidas.

Aquello fue, en el contexto socializante del teatro-revelación de la época un saludable discurso político, para subrayar que la ruptura de la masificación no implica ninguna apología del individualismo. En el

fondo es el mismo equilibrio que defendió nuestro Antonio Machado ante las Juventudes Socialistas españolas, en plena guerra civil, cuando, con coraje y autoridad, denunció la sacralización de la masa y del número en detrimento de la persona.

Un ejemplo reciente en el teatro español podría ser el de *Las manos*, de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier Yagüe, estrenada, bajo la dirección de este último, en la Cuarta Pared de Madrid, y luego representada prácticamente en toda España. Se trata, probablemente, del mayor éxito del llamado Teatro Alternativo de nuestro país en todo el periodo democrático. La comunicación se basa en la apelación a la singularidad del espectador y a la memoria colectiva. Al principio, los actores se mezclan con el público, muestran objetos personales -fotografías, cartas, recortes...- y explican, en términos coloquiales, algunos rasgos de su biografía real: de dónde son, por qué hacen teatro, qué recuerdos guardan de su ciudad y de su infancia, etc. Lo hacen en voz baja, dirigiéndose confidencialmente a cada espectador o a un pequeño grupo atento a sus palabras. Luego, se inicia la representación convencional, que trata de la vida rural en nuestro país durante los años de posguerra, cuando la victoria del franquismo hizo más fuertes a los caciques, legitimó la explotación de los campesinos, oscureció cualquier esperanza popular de cambio y llenó de tristeza y de fatalismo la vida de millones de humildes españoles. Para el espectador, inevitablemente, se produce una relación entre la persona que acaba de hablarle y su transformación en un personaje de la obra. La cercanía y la memoria se armonizan, como lo hacen el actor-persona y el actor-personaje, y, en definitiva, los espectadores se sienten público y personas, herederos de un episodio social de la historia española e individualmente obligados a afrontar esa memoria.

La emoción y la reflexión conviven sin problemas.





Foto 4

## LOS ESPECIALISTAS

Como antes señalábamos, existen siempre diversos públicos potenciales que se corresponden a los distintos espacios socioculturales y políticos. Ya en su día, Unamuno señaló la falacia de identificar al público teatral con la sociedad española. El teatro español era el teatro de un público concreto, es decir, el teatro de un sector de la burguesía, donde se expresaban los conflictos, temores y esperanzas de esa clase, y en el que el resto de nuestra sociedad o no aparecía o lo hacía de un modo tangencial. Conocíamos los problemas de los señores de la casa y a su alrededor pululaban criados y mayordomos, a menudo herederos de los antiguos graciosos del teatro clásico, bien sea para facilitar el curso del argumento, bien sea para mostrar cuánto había de felicidad en su servidumbre.

Es obvio que el teatro-revelación ha buscado siempre otro público, de paradero desconocido, puesto que, en la realidad, por razones históricas y económicas,

ha permanecido ajeno al teatro. Incluso, en el ámbito de la burguesía intelectual y progresista, ha prevalecido mucho antes una crítica contra el teatro tradicional y una defensa de quienes, oponiéndose a él y de manera excepcional, por razones diversas, consiguieron cierto éxito en los escenarios conservadores -como fue el caso de Lorca o Buero, pues los más hubieron de simultanear el rechazo del teatro establecido con la condición de autores marginales, experimentales o alternativos-, antes que una asistencia regular a los teatros. En España -y por eso hemos tenido un "teatro para leer"- ha existido una minoría que ha leído teatro español y teatro extranjero como parte de su cultura y que, sin embargo, muy excepcionalmente ha ido a los teatros, totalmente desinteresada, como ha estado, por lo que en ellos ha solido representarse.

El fenómeno no se ha vivido igual en todos los países. Pues si la endogamia del teatro burgués español ha conducido a respuestas estéticas primarias, fatigosamente repetidas, en otros lugares el mayor dinamismo de la clase media, su implicación en las opciones políticas, la existencia en su seno de reconocidas corrientes renovadoras, ha generado una cierta normalización de las vanguardias. Es decir, de la propuesta, en términos de pensamiento y de forma estética, de nuevos teatros, desde los que dar nuevas lecturas e interpretaciones al curso de la historia. Esta realidad cultural se ha traducido en la multiplicación de los teóricos, en la aparición de innovadores directores de escena, en la revolución de la arquitectura teatral, en la batalla de las poéticas autorales, en el enriquecimiento de las técnicas de actuación, en definitiva, en la creación de una cultura escénica real, asumida y vivida por un sector de la sociedad.

Frente a ese hecho, es obvio que el correlativo del teatro español han sido expresiones ultraminoritarias, incluso encerradas en los hogares de algunos de nues-



tros escritores o, como dijo Valle, reducidas a la experiencia de "una sola noche y gracias".

Esta distinta historia de la escena española respecto de la escena europea ha producido modernamente una serie de deformaciones. Y ha sido así, irremediablemente, porque un amplio sector de la sociedad española, y muy especialmente el de sus intelectuales, favorecidos por las nuevas corrientes supranacionales han rechazado la marginación tradicional -el secular "España es diferente"-, para integrarse, desde nuestra singularidad, en el discurso europeo. El problema está en que esa vertebración, del todo comprensible y asequible en el plano de la literatura -en España siempre hemos tenido escritores e intelectuales que no han aceptado la Contrarreforma ni los Pirineos-, resulta imposible, o necesita de un tiempo, en el campo del teatro, porque para ello es necesario que se produzcan una serie de transformaciones en nuestra vida social. Recordemos, por ejemplo, que cuando Beckett e Ionesco estrenaron en París, pese a los ataques furibundos de la crítica conservadora, tuvieron sus obras durante meses en pequeñas salas de París. Es decir, que, desde el principio, tuvieron un público que era, a su vez, heredero de todos los públicos que a lo largo del siglo XX habían mantenido vivo el concepto de vanguardia en el ámbito de la escena francesa.

Cuando aquí se estrenó *Esperando a Godot*, la mayor parte de nuestros críticos sólo supieron expresar su extrañeza. Cuando, unos años después, Beckett recibió el Premio Nobel, más de uno pensó que el mundo se había vuelto loco. Sin embargo, casi por las mismas fechas del estreno de la obra en Madrid, *Esperando a Godot* era ya una de las obras más representadas en todo Occidente. Es decir, era una obra que tenía un público que participaba de la visión apocalíptica y filosóficamente terminal de Beckett -

independientemente de que pudiera expresarse a veces con sentido del humor-, tras los horrores y conclusiones de la II Guerra Mundial. La permanencia, cada vez más vigorosa, de la obra de Beckett es otro ejemplo de un teatro a la vez vinculado a una experiencia histórica precisa y abierto a una investigación inseparable de la lucidez humana.

Dentro del proceso histórico del siglo XX, cuando las dos grandes ideologías en disputa -el comunismo y el capitalismo-, han mostrado sus profundas carencias, cuanto había de contradicción entre sus discursos y su práctica, ha tomado cuerpo una nueva cultura política, entroncada con el humanismo democrático de todas las épocas. En esas estamos, obligados a examinar y, en muchos casos, rechazar, lo que fueron supuestos un día aceptados por nuestro pensamiento crítico. El hecho de que el capitalismo haya sido el gran vencedor en su confrontación con el comunismo cambia, simplemente, el campo de trabajo. Sitúa al humanismo democrático frente a una de las antiguas opciones posibles, erigida ahora en norma del orden y principio de la vida política. No sólo cuando se manifiesta explícitamente, tras la incierta figura de la libertad de mercado, sino cuando moviliza una serie de herencias históricas, supuestamente intocables, y en realidad, excelente apoyo de muchos de los obstáculos que hoy impiden avanzar hacia esa sociedad democrática donde, algún día, se cumplirá la subordinación de la ciencia al bien común.

Dentro de esta realidad es lógico que se prefiera refugiarse en la experiencia individual antes que lanzarse a la confusa realidad política. Pero, desde siempre, a los artistas del imaginario les ha correspondido internarse en esas confusiones, no para adoctrinar a nadie ni alumbrar respuestas decisivas, sino para abrir nuevos caminos de interrogación, que conformen las bases de una nueva cultura. Si en el teatro europeo, por

lo que antes decíamos, son muchos los tentados a perderse en el camino, en última instancia gratificante, de la experimentación por la experimentación, del gozo de las referencias teatrales, del discurso familiar y controlable de las revoluciones escénicas de todo el siglo, en España, a falta de ese bagaje, la tentación nace y muere casi siempre en la autoría textual. El escritor, como un filósofo solitario, dispuesto a no dejarse engañar por ningún espejismo ideológico, ni por ninguna retórica de las buenas intenciones, ni por el aparato sentimental de tantos pronunciamientos políticos, ni por la crueldad implacable de los vencedores, intenta circular por la memoria de sus textos más queridos, por su experiencia de lector independiente, e intenta construir nuevos textos que sean fieles a esa experiencia. Afuera -coincidiendo, sin saberlo, con las concepciones más conservadoras del arte y del teatro- está el vacío, y el teatro vuelve a buscar en sí mismo las razones de su existencia. Cuanto expresa el autor es verdad, es la verdad de su imaginación y de su desencanto. Pero la gran pregunta, es si la coherencia no debe estar sólo en la respuesta sino en la propuesta. Si hemos de aceptar el arrinconamiento, la rebelión personal que todavía nos es posible, o si en esa rebelión hemos de incluir los materiales derivados de nuestra pertenencia a un colectivo social, de nuestra condición activa en la construcción de una sociedad distinta. El otro ya no es un individuo oscuro, un ser solitario, al que me dirijo como en una caprichosa navegación de internet. No sólo espero de él que comparta mi agonía sino que, formemos parte de un espacio común, que seamos agentes de un pensamiento social activo que debemos alumbrar juntos, en el ámbito, en nuestro caso, de lo que siempre se ha sido la expresión teatral.

Que debamos llegar al público que comparte nuestro proyecto social de un modo nuevo, limpiando la poética de los dogmas y dilemas a los que hemos sido

sometidos, es evidente. Que debemos buscar en la experiencia personal, y no en los libros, ni en las referencias escénicas, las bases de nuestra comunicación y nuestra poética, también. Pero todo ello a partir de una actitud ante la vida y la realidad social, que nos permita, sin la sumisión a ningún principio impuesto, sin sujetarnos fatigosamente a ningún deber, sino desde la libertad, entrar en la arena social para compartir con los otros la construcción de un mundo democrático, cuya primera condición, precisamente, habrá de ser el respeto a las diferencias personales. No es desde ese yo doliente, que busca con quién llorar, agitando toda la mitología del fracaso y la insatisfacción que cruza por la historia contemporánea del arte y del teatro, como le devolveremos a éste su hermosa función, más necesaria hoy que nunca. Se trata, simplemente, de afirmar, igual que afirmamos que los seres humanos están antes que la economía o el poder, que también están antes que el teatro, y, por tanto, que este último ha de alimentarse de la historia de los hombres antes que de la historia del teatro.

Como señalaba Brecht - y lo cito por el valor de su reflexión, sin la vieja devoción que hacía de él una "autoridad", ni la nueva ignorancia que lo desprecia -, en los seres humanos convive su singularidad intransferible y los elementos derivados de su realidad social, que comparte con otros. Cualquier reducción es igualmente cuestionable, tanto la que, en nombre del materialismo histórico, desdeñó la condición individual, como la que, en nombre del liberalismo, hace de ella la única expresión del hombre. Enfrentarse a ambas respuestas políticas supone, en el campo del teatro, solicitar que los personajes, a través de las muy diversas poéticas - incluidas aquellas que prescinden del concepto tradicional de fábula y nos proponen una subjetividad distinta -, aparezcan con su totalidad, es decir, que sean algo más que individuos o manifestaciones de los conflictos sociales. A



Foto 5

fin de cuentas, detrás de Beckett, está la II Guerra Mundial y cuanto ella desveló en la historia de la civilización del Siglo XX; detrás de Kafka, la pesadilla de la burocracia anónima y arbitraria como rostro del poder, o la premonición de los campos de concentración nazis, en los que, poco después de la muerte del escritor, sucumbieron muchos de sus amigos y familiares; detrás de Pinter, su clara distinción entre las realidades subjetivas o subjetivadas, donde el tiempo y el espacio se sustraen al orden cronológico y diluyen la frontera de lo imaginado, y las realidades "verificables", que llevan al autor a tomar partido contra las arbitrariedades e injusticias sociales de nuestra época; detrás de Genet, el desafío contra las formas de poder, de la derecha y de la izquierda, y los principios en que se apoyan. Y, por hablar de nuestros jóvenes autores, detrás de la demolición formal y

dramática que nos propone Rodrigo García, una solicitud de solidaridad, de libertad y de coherencia.

Por más que, como estudiosos de la literatura o del teatro, en estos y otros casos afines, podamos establecer el pertinente discurso estético, buscando sus posibles fuentes, parece claro que la comprensión de su obra no nos exige, necesariamente, andar el camino de las referencias que la alimentan. Y esto ha sido así, precisamente, porque no son una consecuencia de sus lecturas ni de su mera agonía personal, sino que todo ello ha estado al servicio de lo que podríamos llamar una "conciencia histórica", una percepción del mundo en que vivieron.

Romper la obviedad, destruir el orden cronológico, sobrepasar la causalidad elemental, rebelarse contra la literalidad, adentrarse en las formas de creación o invención de lo real que corresponden a la condición humana, puede y aún debe ser una aportación a esa búsqueda "de la verdad", que, salvando todas las ingenuidades y reducciones, han hecho del teatro y del arte un bien público. Pero eso tiene poco que ver con la creación de una fórmula, de un recetario estético, en el que la oscuridad y el acertijo se proponen casi como el único modo de conseguir la participación creadora del individuo espectador. O con esos discursos que, en nombre del teatro, se avergüenzan de cualquier pregunta en torno a su relación con el presente y la historia social de sus públicos.

**José Monleón**

2000

*Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.*  
*TEATRO DIGITAL*

La Fura dels Baus





---

## Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología

---

La Fura dels Baus realizaba intervenciones teatrales callejeras a finales de los años setenta. Ya en los primeros ochenta, a partir de su espectáculo «*Accions*» se convierte en el fenómeno artístico del momento. La base de este trabajo estaba formada por una gama de recursos escénicos que incluía música, movimiento, uso de materiales naturales e industriales, aplicación de nuevas tecnologías y la implicación del espectador directamente en el espectáculo. Todo estaba dominado por una creación colectiva donde el actor y el autor eran una misma entidad. Esta estética creará su propia definición con el término «lenguaje furero» que se desarrolló en sucesivos espectáculos como son «*Suz/O/Suz*», «*Tier Mon*» «*Noun*», «*MTM*», «*Manes*», y que continúa con «*ØBS*». Casi un millón de espectadores de todo el mundo han participado de ese lenguaje furero.

Durante los años noventa la compañía ha extendido sus proyectos artísticos al teatro de texto, el teatro digital, la ópera o la realización de grandes eventos, entre otras actividades. La Fura dels Baus realizó la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de 1992 de Barcelona, ciudad donde la compañía ha tenido su base desde sus inicios. Firmas como Pepsi, Mercedes Benz, Swatch o Peugeot le han encargado «acciones» de promoción. Fiel a sus principios de creación participativa, La Fura desarrolla proyectos a través de Internet. B.O.M fue una propuesta de fiesta planetaria para el fin de milenio, que tuvo su punto álgido en «*L'Home del Mil.lenni*», congregando 20.000 personas en la Plaça Catalunya de Barcelona para despedir con la espectacularidad de La Fura dels Baus el siglo XX.

Una nueva línea de creación fue iniciada en 1.998: los espectáculos con texto y a la italiana. Dentro de este apartado La Fura dels Baus ha representado con gran éxito «*F@usto versión 3.0*» y «*Ombra*», espectáculo sobre F. García Lorca.

La compañía ha presentado trabajos discográficos con la música de sus producciones. *Fmol* propone la creación colectiva de parte de la música del espectáculo teatral «*F@usto versión 3.0*», una versión libre del Fausto de Goethe. Cursos y workshops han complementado la actividad del fenómeno furero. Las últimas tecnologías siguen influyendo en sus creaciones, tal como ocurre con «*Work in progress 97*», donde se conectaban escenas que ocurrían simultáneamente en diversas ciudades dentro de un ámbito de teatro digital.

Con «*Atlántida*» de Manuel de Falla, «*El Martirio de San Sebastián*» de Claude Debussy y «*La Condena-ción de Fausto*» de Héctor Berlioz, la compañía se ha adentrado en el mundo de la ópera. Con «*D.Q. Don Quijote en Barcelona*», representada en octubre en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, se siguió una singular trayectoria que comenzó creando música para los espectáculos con instrumentos tan peculiares como motores de coche y lavadoras, hasta contar con una gran filarmónica para el mundo de la ópera.

Los directores artísticos en activo de La Fura dels Baus son:

Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Alex Ollé, Carlos Padrissa, Pera Tantiñá

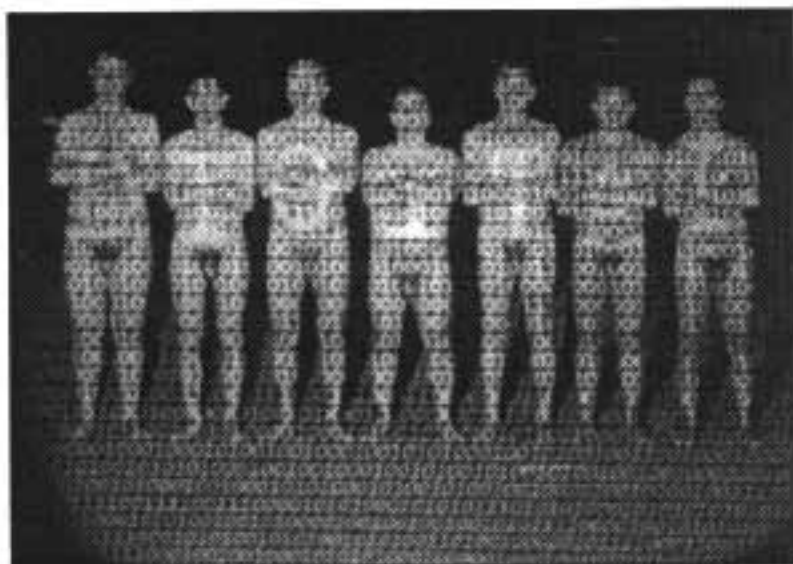


Foto 6

### *Sobre la compañía*

La actual imposibilidad de una realidad unitaria se ha hecho palpable en la escena contemporánea con la desaparición de las fronteras entre géneros, la aparición de un nuevo estatuto creador y la incorporación creciente de la tecnología y del entorno mediático.

La Fura dels Baus trabaja en este ámbito pluriartístico creando, coordinando y catalizando acontecimientos que pueden mostrarse en diferentes formatos (teatro, ópera, ceremonias olímpicas, espectáculos publicitarios o bien fórmulas híbridas que anticipan nuevas percepciones como las rave parties planetarias), y lo hace expandiendo su método de fricción hacia otros creadores a partir de un fructífero principio de contaminación mutua.

Una expansión que también ha significado una diversificación/multiplicación de proyectos conservando la herencia de la estética colectiva, gestada durante diecisiete años de biografía colectiva. Una diversificación que ha permitido a La Fura dels Baus traba-

jar a la vez en una constelación de acontecimientos, en un dinamismo de estructuras dentro de un proceso de mitosis grupal.

La Fura dels Baus desafía la complejidad contemporánea en un momento interno de auténtica ebullición creativa.

### *Creación pluriartística*

La progresiva ampliación de la forma-teatro después de su crisis conceptual y formal en los 70, incrementada por la posterior espectacularización postmoderna de la escena y de la cultura en la década de los 80, ha incidido en una sociedad del espectáculo que, abocada a la sorpresa continua y al presente televisivo, ha abandonado la visión estática y ordenada de su entorno.

Por esto la sensibilidad actual pide una compleja interacción de fuerzas, una constelación de acontecimientos, un dinamismo de estructuras. Hoy, lo indeterminado, lo probable o lo polivalente también ha invadido la escena, alejándola de las reglas-unidades y de los finales conclusivos propios de la dramaturgia aristotélica. Se pide una imagen espectacular que la sensibilidad teatral todavía no ha hecho del todo suya, ya que la inercia histórica y el peso de las convenciones dramáticas comportan un retraso respecto a las adquisiciones tecnológicas, y también en lo referente a las especulaciones teóricas aportadas por la física o la filosofía.

En este sentido, La Fura dels Baus es uno de los colectivos pioneros a nivel internacional en asimilar y proyectar esta nueva teatralidad/espectacularidad, tanto en su método de trabajo como en sus puestas en escena.

Porqué a finales del siglo XX algunos conceptos como la individualidad blindada del artista o la idea de

obra maestra y acabado pueden resultar caducos. Y es que la nueva sensibilidad, la percepción nacida del zapping, se muestra voraz de estímulos y altamente capacitada ante la lectura de una gramática computerizada y mutable, propia de nuestro tiempo.

Como resultado, las experiencias y realizaciones pluriartísticas han asumido una importancia creciente en disciplinas escénicas (hasta hoy) especializadas y etiquetadas en géneros: teatro, danza, circo, ópera, performance, arquitectura efímera...

La imposibilidad de una realidad unitaria en nuestro tiempo se ha hecho palpable y la representación espectacular verdaderamente contemporánea lo refleja.

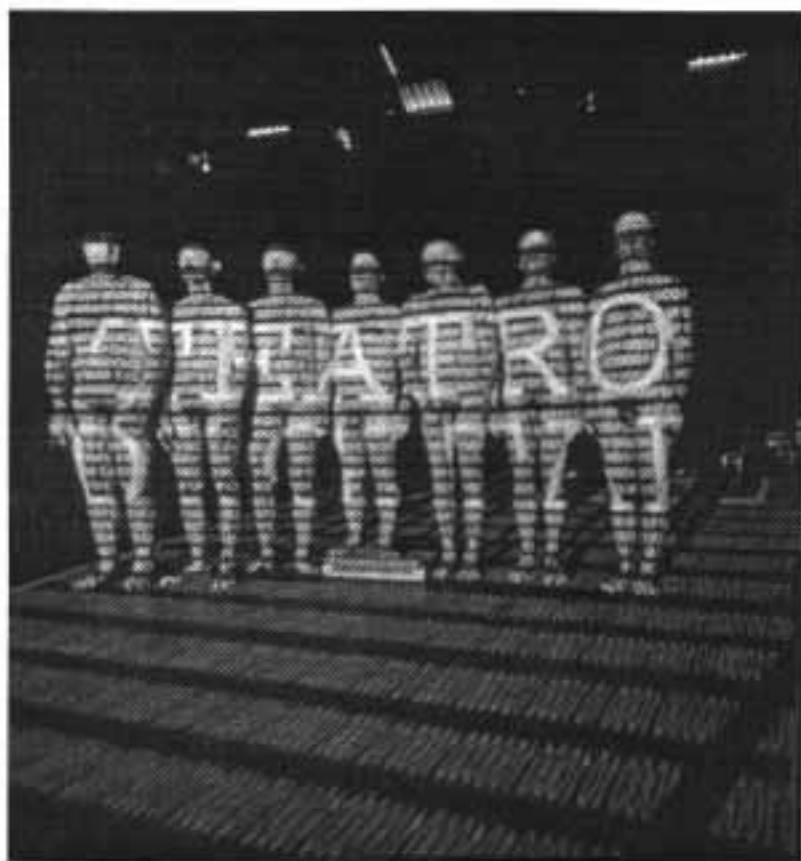


Foto 7

Por tanto, las fronteras que separan las artes espectaculares se deshacen en la misma medida que los creadores escénicos contemporáneos, que emplean la tecnología y el entorno mediático como lenguajes artísticos y no como herramientas auxiliares, actúan como generadores y/o intermediarios de procesos creativos y no como artesanos.

La Fura dels Baus crea, coordina y cataliza acontecimientos que pueden mostrarse en diferentes formatos (espectáculos teatrales, espectáculos operísticos, ceremonias olímpicas, espectáculos publicitarios o bien fórmulas híbridas que anuncian nuevas percepciones como las rave parties planetarias u otras performances de alto voltaje tecnológico). Cuando hablamos de La Fura dels Baus hacemos referencia a un nuevo estatuto de creador escénico que desemboca en nuevas formas de creatividad espectacular que, en ocasiones, desbordan los límites tradicionales.

La escena contemporánea ha de ser una expresión polisensorial y pluriartística. Será inútil negar las contaminaciones y analogías entre el cine, el urbanismo, el psicoanálisis, la antropología, el rock, las artes plásticas, la sociología, la publicidad, el deporte, la televisión, ... y la escena actual. En consecuencia, el teatro contemporáneo se ha integrado en los entornos polisensoriales intuidos por las Vanguardias de principios de siglo que constituían y soñaban expresiones escénicas globales (Wagner, Appia, Craig, Schlemmer, Artaud...); un camino retomado en los 60 con la explosión de la Performance y otras propuestas experimentales que se apartaron de la jerarquización escénica consagrada. Los marcos tradicionales se habían transgredido.

### *Mutaciones*

La Fura dels Baus trabaja en el ámbito de la creación pluriartística, cristalizada a lo largo de su biografía



grupal de diecisiete años, un proceso vital paralelo a una clara evolución de su principio de creación colectiva. A partir de un denso núcleo de creación caracterizado por el método de fricción, y del cual quedan siete de sus miembros fundacionales, los individuos de La Fura dels Baus han expandido aquel método de creación hacia otros artistas, colaboradores habituales u ocasionales, que han ensanchado considerablemente los registros plásticos, musicales y/o tecnológicos del grupo a partir de un fructífero principio de contaminación mutua.

De otro lado, el lenguaje o estética de La Fura dels Baus, gestada en su trayectoria vital y ejemplificada en multitud de ocasiones, mantiene unas propiedades estructurales definidas y definitorias: espacio escénico compartido con los espectadores, uso de materiales fungibles (agua, fuego, tierra, pigmentos, vísceras, cadáveres objetuales...), un modelo actoral antinaturalista, sintaxis musical, tecnología punta, incorporación de elementos extrateatrales... Confirmando así una estética consolidada y a la vez capaz de sucesivas modificaciones.

Pero es justamente la existencia probada de este lenguaje furero el que hoy permite coordinar la alternativa de interpretaciones o el desplazamiento de perspectivas de tal manera que, en cada uno de los proyectos del colectivo, sea un individuo de La Fura dels Baus el que se erija en responsable, dentro de un proceso de independencia creativa consensuada y «friccionada» por el colectivo. Por eso, los productos de La Fura dels Baus no sólo se distinguen a través de contenidos o formatos más o menos precisos (ópera, ceremonia olímpica, representación teatral,...) sino a través de unas estructuras comunicativas comunes que conforman el estilo Fura antes aludido, el cual, en grandes términos, podríamos resumir en Ritualidad, Transgresión y Diversificación.

Justamente, este principio de diversificación siempre ha estado presente en La Fura dels Baus, autoproclamado grupo multidisciplinar desde sus orígenes como cooperativa de teatro-música. Además, acciones puntuales como conciertos, exposiciones, performances, discos o vídeos recibieron en su tiempo el genérico de Satélites, una denominación que remarcaba su situación hacia el eje creativo del grupo: los espectáculos teatrales.

Más tarde, a partir de 1991, el grupo continuó este proceso transformador a través de su filial La Baus Fundició, generadora de numerosos proyectos interdisciplinares, y con frecuencia multinacionales, en los que el colectivo integró a otros creadores-colaboradores próximos y decisivos para el desarrollo de la propia Fura. Así, desde su creación, La Baus Fundició acogió múltiples iniciativas y acciones, desde el grupo musical Krab hasta la celebrada ceremonia olímpica de Barcelona '92. Aquel puede considerarse como un período interino de cambio, en los que los espectáculos teatrales todavía se consideraban el centro o matriz creativa del colectivo.

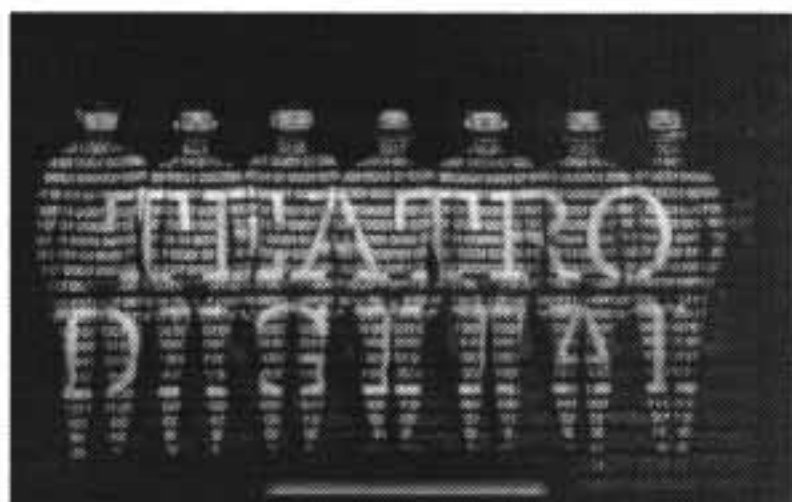


Foto 8

En el presente este centro no se ha desplazado sino que se ha diversificado en un parto múltiple de otros centros en una especie de mitosis grupal, a partir del núcleo originario. La idea de La Baus Fundició ha sido absorbida por el actual concepto de La Fura dels Baus, de forma orgánica y de acuerdo con la progresión, individual y colectiva, de sus propios miembros.

De la misma manera que la mutación celular, en la que las alteraciones producidas en los genes al escindir se provocan la transmisión de su información,

la actual expansión del grupo significa una diversificación/multiplicación en el trabajo, individual o dual, conservando la herencia del lenguaje Fura. Y es esta actual diversificación la que permite a La Fura dels Baus trabajar a la vez en diversos proyectos, materializando ideas acumuladas en los últimos años, encargos de gran formato o colaboraciones con otros grupos.

**Mercè Saumell**

*Profesora de l'Institut del Teatre de Barcelona y de la Universitat de Girona*

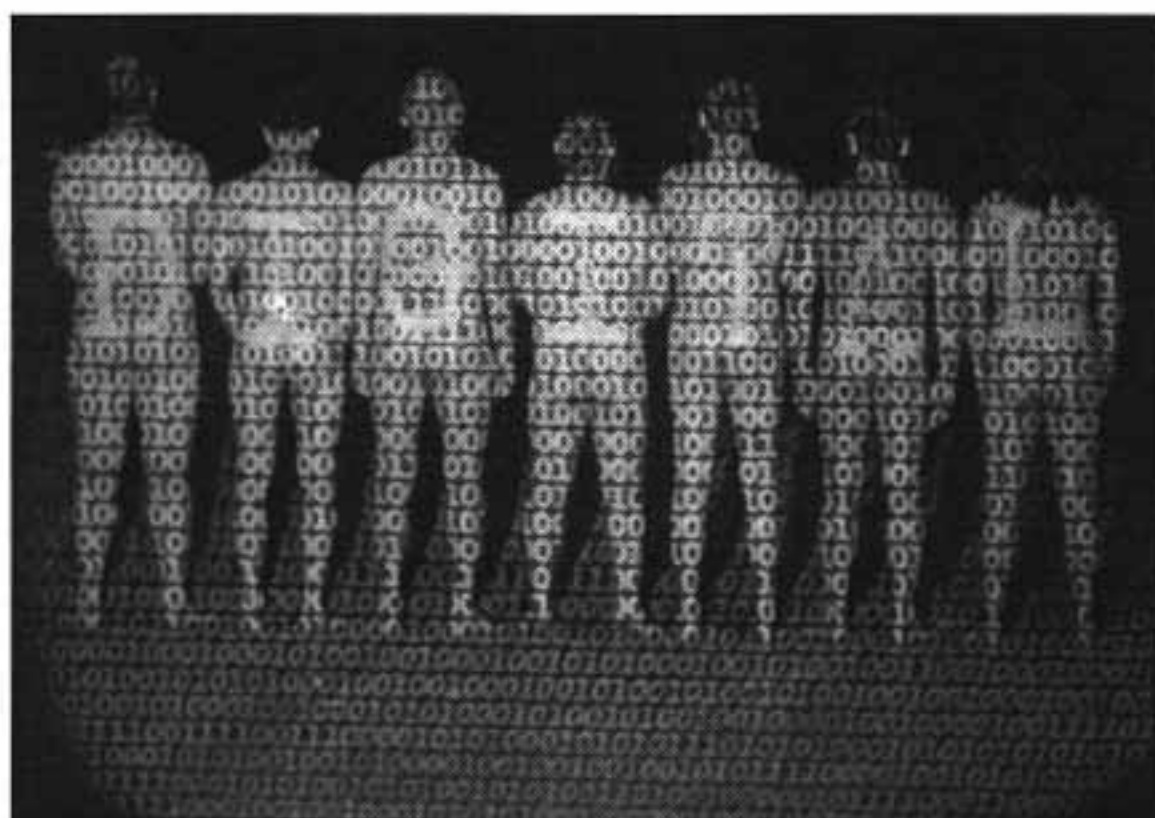


Foto 9

---

# TEATRO DIGITAL I

---

*El teatro digital es la suma de actores y bits  
0 y 1 que se desplazan por la red.*

*En el teatro digital los actores pueden interactuar  
estando en lugares y tiempos diferentes...*

Las acciones de dos actores situados en dos lugares y tiempos diferentes coinciden en la red en infinitos tiempos y espacios virtuales.

La irrupción del fin del milenio ha pasado de una concepción genetista (del engendramiento hasta el parto de la puesta en escena) a una organización de experiencias interactivas y a menudo interculturales.

El Teatro Digital hace referencia a un lenguaje binario que relaciona lo orgánico con lo inorgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y huesos con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio...

El Teatro Digital de La Fura dels Baus permite escenarios de interacción dentro y fuera de la red, ha inventado nuevos periféricos e interfaces hipermedia.

El hipertexto crea nuevos protocolos que permiten nuevos tipos de narración más parecida al pensamiento o los sueños, pudiendo crear un teatro interior en el que el sueño deviene realidad (virtual).

En el siglo XXI, la consciencia individual se integrará cada vez más en una colectividad.

Internet es la visualización de este pensamiento colectivo, orgánico y caótico que ha ido desarrollándose sin jerarquías definidas.

El Teatro Digital se multiplica en miles de representaciones singulares y, paradójicamente, los ciberteatros pueden desplegar imágenes de su propia subjetividad (personajes o avatares) en el interior de mundos virtuales compartidos.

Perpetuará el Teatro Digital la Falocracia? Continuará imperando el demandado objeto del deseo masculino? Vencerá por fin la Vaginocracia? Se fundirán ambas en perfecta armonía? 0-1.

En el Teatro Digital conviven la abstracción absoluta con el retorno al cuerpo que puede adquirir una dimensión sado-masoquista, sensual, angélica o bien orgiástica, o quizá una mezcla de todas ellas.

Un cibercuerpo que también comporta una cibersexualidad, un ciberpoder y sobre todo un ciberteatro.

Por definición, el acto teatral siempre comporta un exceso, un plus de re-presentación. Es el placer de mostrar, de mostrarse. Entre el actor y el espectador se establece una corriente de identificación.

Cómo se ejerce esa identificación en el Teatro Digital? Como una mano cuando entra dentro de un guante? Como un pie cuando encaja en un zapato? Como una prolongación de uno mismo? Con la integración en la red?

La tecnología digital hace posible el viejo sueño de trascender el propio cuerpo. Así, el ciberespacio puede poblarse de cuerpos humanos en un nuevo envoltorio representacional, disgregando subjetividad y materialidad.

Salir de la propia piel para adentrarse en una referencia perceptual común. Los roles de actor, autor y espectador tienden a confundirse.

La cultura digital aporta una novedad en el hecho de que no pertenece a una tecnología de la reproducción, sino de la producción inmediata. Así, mientras la fotografía hablaba en pasado: "esto fue así" al congelar un instante ya vivido, la imagen digital lo hace en presente: "señores y señoras, esto es así". Hermanándose con el cato vivo, con el teatro, con el aquí y el ahora.

El Teatro Digital permite mutar la imagen pasándola de una figuración a otra, virtual y presencial, situándola en escenarios diversos. La suma de todas estas imágenes es la que proporcionará un icono de síntesis

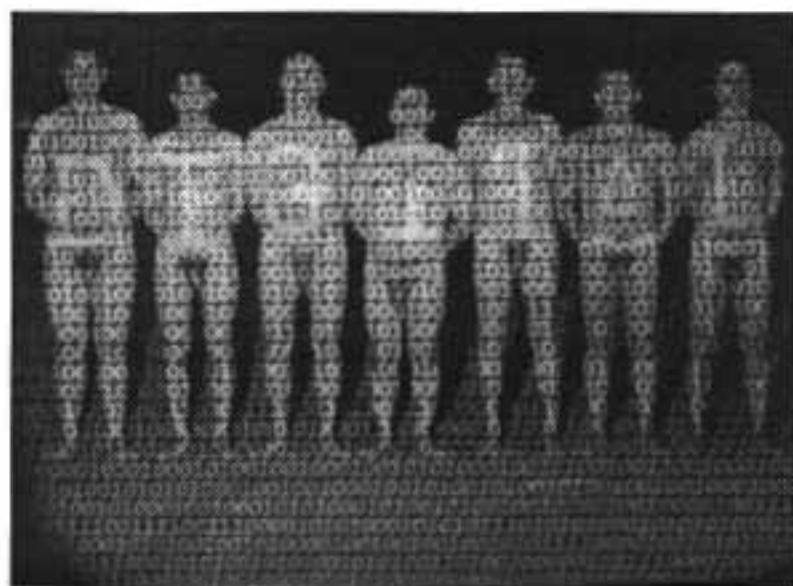


Foto 10

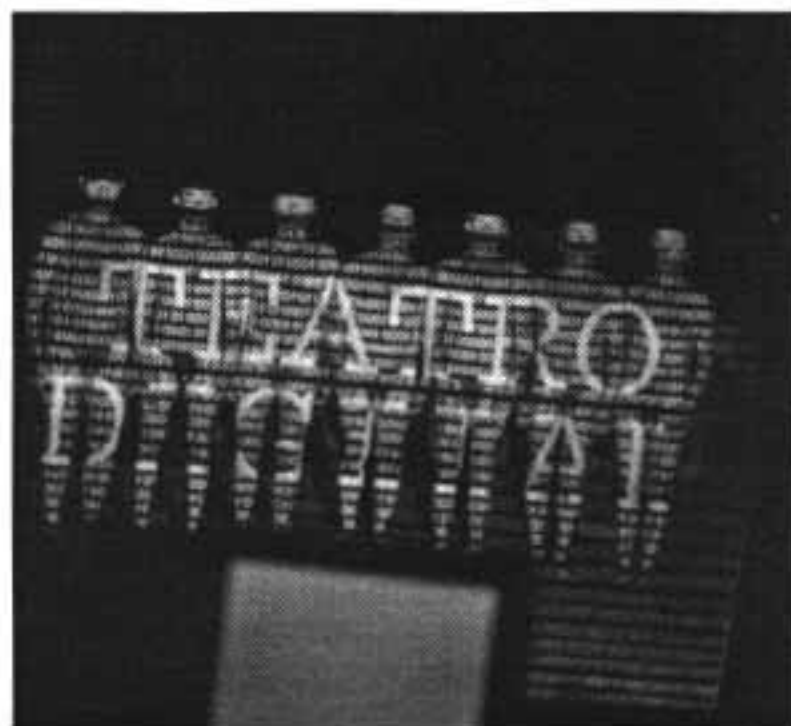


Foto 11

de este nuevo teatro que seguirá siendo, sobre todo, HUMANO.

El Teatro Digital cataliza la transición entre la escena del siglo XX y la del XXI.

**Mercè Saumell y Carlos Padrissa.**



---

# TEATRO DIGITAL II

---

*El teatro digital es la suma de actores y bits 0,1 que se desplazan por la red...*

La Fura dels Baus quiere crear un teatro en la red donde los internautas puedan convertirse tanto en espectadores de este nuevo teatro como en actores virtuales que actúen con la propia compañía.

El TEATRO DIGITAL es un nuevo paso hacia el teatro del tercer milenio en el que los actores actúan entre sí sin que sea necesario estar en un mismo lugar ni en la misma hora.

## ENTRANDO AL NUEVO TEATRO

Lo primero que los visitantes se van a encontrar en el hall virtual del teatro son los anuncios de las próximas funciones programadas. Podrán elegir y participar entre los siguientes programas:

**OBS (obsesión):** Los visitantes podrán asistir como espectadores desde internet al nuevo espectáculo de lenguaje furero, que tiene como principal novedad la incorporación en directo de imágenes de vídeo en 3 dimensiones. Con unas simples gafas especiales podrán visionar las webcam que de forma continuada nos enviarán frames en directo, en formato 3D, de los movimientos de los actores y del público<sup>1</sup>.

Pero si usted no se conforma con ser un mero espectador podrá transformarse en actor y elegir su propio avatar o personaje y actuar en el CHAT que se proyectará en directo durante algunos momentos de cada representación de este nuevo espectáculo. Allí podrá conocer su futuro, tendrá la posibilidad de conseguir grandes premios, participar en una gran cena canibal con orgía sexual e incluso de asesinar a su enemigo virtual. OBS es la obsesión en estado puro que se alimenta constantemente de víctimas<sup>2</sup>.

**QMOL (Quijote música on line):** Basado en "Fmol", proyecto realizado en 1998 conjuntamente con la S.G.A.E. (Sociedad General de Autores y Editores), este programa permite al visitante convertirse en compositor de parte de la partitura de una nueva ópera sobre Don Quijote que se representará en el Liceo de Barcelona durante el mes de octubre del año 2000. El usuario descarga un potente sintetizador virtual y un secuenciador para escribir o reescribir la partitura. Esta partitura es evolutiva, acumulativa y colectiva. Uno de los principales alicientes de este programa es que las nuevas composiciones serán interpretadas por una gran orquesta sinfónica y un coro de 100 personas.

<http://www.sgae.es/fmol>

**FURAMOVIL:** Es un espectáculo de calle que en su nueva versión del año 2000 fue presidida por un gigante de 8 metros que posee un par de webcams en

1. La conexión en directo se realizará sólo durante las horas de actuación desde los espacios de representación de la gira europea y americana de OBS. El resto del tiempo el espectador podrá seleccionar los vídeos de las mejores actuaciones.
2. Esta parte del programa funciona virtualmente las 24 horas, pero sólo se proyecta en directo durante las representaciones.

sus ojos. El visitante de nuestro teatro digital podrá mover su cabeza en directo desde su casa y accionar a distancia los mecanismos de su cuerpo, pudiendo hacer que lance agua, harina o macarrones contra el público<sup>3</sup>.

<http://www.lafura.com>

**B.O.M. (Big Opera Mundi):** Proyectado en internet desde hace 5 años en sus diferentes versiones, ha intentado ser una especie de banco de ideas para festejar el cambio de milenio. Entre el 31 de diciembre del año 1999 y el 31 de diciembre del año 2000 se celebró en la red una fiesta en forma de *chat* en tres dimensiones<sup>4</sup> (las dimensiones del tercer milenio) donde el invitado, después de elegir su avatar o personaje, se convierte en actor para empezar a construir su propia rave-party, con sus loops musicales y sus escenografías. B.O.M. propone que la celebración de 1000 años bien puede durar todo un año, intentando al mismo tiempo canalizar creativamente la euforia que la nueva fecha produzca. BOM tiene 24 actos, uno por cada franja horaria en que se divide el planeta.

<http://www4.teknoland.es/bom>

**WORK IN PROGRESS:** Programa para actores, escenógrafos, músicos, directores, maquinistas, realizadores de vídeo, maquilladores, utilleros, etc. Varias webcams están situadas por la sala de ensayos y los talleres de La Fura dels Baus. Los visitantes pueden convertirse en cómplices de la construcción de nuestros nuevos espectáculos, pudiendo consultar además todo tipo de planos, maquetas, diseños y guiones, y asimismo dar su opinión sobre cada tema. Tanto

el nuevo espectáculo erótico llamado X, como las nuevas performances, las futuras óperas y las acciones especiales, se ensayarán y construirán en este *Work in Progress*. La primera experiencia W.I.P. en la red se realizó durante el año 1997 y tubo unos 6000 visitantes.

<http://www.lafura.com>

**FAUST SHADOW:** Recorrido por 15 juegos de habilidad y de rol contruidos en moderna programación Java y basados en el recorrido del último eclipse total de sol del milenio. Faust Shadow ha tenido más de tres mil actores inscritos que durante varios días fueron recorriendo el camino del eclipse (aunque dada su dificultad el recorrido completo se realizó a lo largo de muchas horas e incluso días). El jugador también adquiere una personalidad o avatar que le persigue como una sombra por todo su aventurado viaje.

<http://www.fauistshadow.com>

**F5:** Faust 5.0 es la próxima película de la Fura dels Baus, en la que un eminente doctor, Faust, lucha contra una enfermedad degenerativa que produce la vejez en las personas jóvenes. El visitante puede manipular el guión a partir de las posibilidades que ofrece el hipertexto y modificar constantemente el orden de las secuencias y los diálogos del guión, como si fuera el guionista y/o montador del futuro film.

**TIENDA VIRTUAL:** Como en cualquier teatro usted se puede llevar un recuerdo del espectáculo o de la compañía ya sea en forma de camiseta, disco, libro, póster, etc.

3. Dado que como su nombre indica FURAMÒBIL es un espectáculo móvil, será necesario desarrollar o usar una tecnología de telefonía móvil por satélite.

4. Para construir estos escenarios se utilizaría la tecnología ya desarrollada. Ver <http://www.worlds.com> o <http://www.mundo-hispano.com>.

**WEBS DE LA FURA DELS BAUS:** Links a las diferentes webs de La Fura dels Baus: desde la primera web creada en España por un grupo de teatro a principios de 1995 hasta la última web oficial, pasando

por los primeros gif animators creados en 1996 en Teknoland. Allí encontrará textos, artículos y colaboraciones de escritores sobre el trabajo de La Fura dels Baus, fotos, músicas y pequeños videos.

|                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Conexión</b><br/> <a href="http://www.lafura.com">www.lafura.com</a><br/>         Agenda de eventos</p>                                                 |                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                               |
| <p>Participación en la composición musical</p> <p><b>QMOL</b><br/>         (Quijote music on line)</p>                                                        | <p><b>TEATRO DIGITAL</b><br/>         DE<br/>         LA FURA DELS BAUS</p> <p><b>WORK IN PROGRESS</b></p>                                                                                         | <p>Lee su futuro<br/>         Grandes premios Webcam<br/>         Para gafas 3D</p> <p><b>ØBS</b><br/>         (OBSESION)<br/>         sea actor del nuevo espectáculo de lenguaje furero</p> |
| <p>Actúe en</p> <p><b>B.O.M.</b><br/>         (BIG OPERA MUNDI)</p> <p>Participación con avatar (personaje) chat-rave-party virtual en 24 husos horarios)</p> | <p>VIDEOCONFERENCIA CON <b>ACTORES</b>,<br/>         Músicos,<br/>         Bailarines,<br/>         Maquinistas,<br/>         Escenógrafos,<br/>         Directores etc.</p> <p><b>EN VIVO</b></p> | <p>Mueva los hilos a distancia</p> <p><b>FURAMOVIL</b><br/>         (WEBCAM desde cada espectáculo de calle. Tire harina, macarrones o agua a distancia)</p>                                  |
| <p><b>Faust Shadow</b><br/>         (juegos java de rol y de habilidad basados en el último eclipse total de este milenio)</p>                                | <p><b>F5</b><br/>         ¿Quiere ser guionista o/y montador de nuestra película Faust 5.0?</p>                                                                                                    | <p><b>Tienda virtual</b></p> <p>Links a la web oficial de la fura y las webs históricas con música, videos textos, fotos, etc.</p>                                                            |

## PROPUESTA DE COMPOSICIÓN COLECTIVA A TRAVÉS DE INTERNET, PARA LA ÓPERA DON QUIJOTE EN BARCELONA DE JOSÉ LUIS TURINA Y JUSTO NAVARRO, PARA LA FURA DELS BAUS

V 0.1 SERGI JORDÀ, MARZO DE  
1999

### *Introducción: Creación Colectiva y Obras Abiertas*

La creación colectiva y la producción de obras abiertas y en permanente evolución son dos de las más atractivas y todavía desaprovechadas posibilidades que la red puede ofrecer a los compositores y creadores en general. La Fura dels Baus y Sergi Jordà ya comenzaron a explorar este apasionante terreno en su anterior colaboración, que tuvo como fruto el software FMOL (Faust Music On Line), desarrollado en 1997 para la obra Faust Versión 3.0.

Al margen del gran éxito internacional obtenido por el montaje teatral, el proyecto de composición colectiva a través de Internet también ha sido mundialmente reconocido, como lo prueban, por ejemplo, el primer premio obtenido en el concurso internacional de software musical de Bourges 98<sup>5</sup>, la inclusión del CD FMOL en la selección internacional llevada a cabo

por José Iges para Arco 99<sup>6</sup> o la publicación de varios artículos, entre los que cabría destacar «Faust Music On Line (FMOL): An approach to Real-time Collective Composition on the Internet» en Leonardo Music Journal<sup>7</sup>, una de las más prestigiosas publicaciones sobre arte y música.

### *FMOL : El antecedente*

El software FMOL, permitió que creadores de todo el mundo pudieran participar a través de Internet en la composición de parte de la banda sonora del espectáculo. El programa no era una simple página web con algunas posibilidades multimedia, sino una aplicación independiente que combinaba elevadas prestaciones de síntesis y composición sonoras, con la posibilidad de conexión automática a una base de datos en la que residían todos los temas aportados hasta el momento. El modelo de árbol de composiciones desarrollado por Sergi Jordà para el proyecto, posibilitó la creación colectiva al permitir que cada una de las piezas estuviera compuesta por hasta cuatro autores diferentes, que podían añadir nuevas pistas así como reprocesar las pistas anteriores, de acuerdo con el siguiente mecanismo:

*Cada vez que un usuario accede, utilizando el software FMOL, a la base de datos, el programa recibe, actualiza y dibuja en pantalla el árbol de composiciones, mostrando -tal como se aprecia en la Fig.1- las dependencias entre las composiciones junto con información particular de cada nodo (alias*

5. Primer premio en la categoría demultimedia en el 3rd International Musical Software Competition / Bourges 1998.

6. Seleccionado en Arte Sonoro por José Iges, junto a otros 10 CDs editados en todo el mundo entre 1997 y 1998.

7. Faust Music On Line (FMOL): An approach to Real-time Collective Composition on the Internet, Sergi Jordà, Leonardo Music Journal, v9, en preparación.



del autor y fecha de creación). Este usuario puede entonces bajar y escuchar cualquiera de estas composiciones<sup>8</sup>. En cualquier momento, puede decidir enriquecer/modificar/distorsionar/reconstruir cualquiera de ellas, agregando nuevas capas o procesando capas anteriores, y enviar automáticamente la nueva aportación a la base de datos en el servidor. El nuevo nodo pasará a ocupar su lugar correspondiente, como hijo de la pieza que el usuario modificó, mientras que la integridad de la pieza «madre» queda totalmente preservada por la propia estructura de árbol. Limitaciones de velocidad en los algoritmos de síntesis en tiempo real, limitaron el número de capas (o generaciones) a cuatro, pero no existen límites en cuanto al número de posibles hijos para cada nodo, ni en cuanto al número de temas iniciales o de primer nivel.

En cualquier caso, y al margen de consideraciones más o menos técnicas, lo fundamental del mecanismo, es que **una idea musical aportada por un compositor, puede desarrollarse en múltiples y posiblemente ortogonales direcciones**: las piezas se convierten en entidades con una vida propia, capaces de evolucionar fuera del control de sus creadores originales.

Imaginemos a varios compositores conectados a FMOL y trabajando simultáneamente en una misma rama: dado que las piezas se componen en tiempo real, el retraso entre que un autor mande una composición y compruebe sus descendientes, puede ser de escasos minutos, y ese proceso puede iterarse un infinito número de veces. A modo de ejemplo, la captura

de pantalla de la Fig. 1 ilustra un chat musical de una hora y media entre dos usuarios de FMOL (KTON y praxis), componiendo e intercambiando descubrimientos, el 28-03-1998, entre las 20:24 y las 21:58<sup>9</sup>.



Fig.1 captura de pantalla de FMOL.

## FMOL : Balance El Quijote : Punto de partida

Entre mediados de enero y mediados de abril del 98, meses en los que la base de datos del servidor de la SGAE estuvo recogiendo aportaciones, se recibieron alrededor de 1.100 piezas breves, de alrededor de un centenar de autores. Los más asiduos (alrededor de una veintena) constituyeron una familia virtual, que se comunicaba cada noche, intercambiando sonidos y enfoques, creando música colectivamente, sin co-

8. El tamaño típico de una composición FMOL es de 10-30 Kb, por lo que el proceso de bajada desde Internet, tarda escasos segundos. Una vez bajada, la composición es sintetizada en tiempo real en el ordenador del usuario.
9. Cada intervención de un nuevo autor queda registrada en el servidor, pudiendo saberse en cada momento quienes son los autores de determinado tema, y en que porcentaje se dividirían la autoría en caso de que el tema en cuestión fuera seleccionado.

nocerse tal vez físicamente. Eran los «yonquis» del FMOL; creadores que consumieron varias horas semanales delante del software, durante todo un trimestre. Esta afluencia puede parecer pobre, habida cuenta de la promoción que realizaron tanto la Fura como la SGAE, pero la sola existencia de este grupo selecto y leal compensó con creces los esfuerzos llevados a cabo en el proyecto. Ahora sabemos que varios de los participantes, no habían tenido un contacto anterior con la música electrónica más experimental; algunos de ellos, incluso estaban componiendo por vez primera, pero todos ellos, se tomaron enormemente en serio su labor, y la calidad final de las aportaciones fue sin duda sorprendente.

Durante ese mismo período, no paré sin embargo de recibir mails de compositores más ortodoxos, perplejos y desconcertados por el poco convencional software, pero no menos deseosos de colaborar musicalmente con la Fura de una manera más tradicional. Asimismo, muchos usuarios de Mac (normalmente con un nivel musical superior) también expresaron

su frustración por no poder participar en un proyecto «sólo para PCs<sup>10</sup>». Para todos ellos, y para ahondar en otros aspectos de la composición colectiva, hemos pensado extrapolar la experiencia FMOL, a la opera El Quijote, desarrollando una nueva versión «para Orquesta» que sin duda atraerá a un gran número de compositores: ¡No todo el mundo tiene la oportunidad de escribir o escuchar sus obras interpretadas por una orquesta sinfónica!

La idea de árbol es totalmente extrapolable al nuevo proyecto, pero otras importantes características de FMOL, como son el uso de la síntesis de sonido en tiempo real y la utilización de sorprendentes interfaces gráficas -que en FMOL están destinados a fomentar la creatividad incluso en usuarios sin sólidos conocimientos musicales, y a primar el enfoque de «esculpir el sonido» frente al tradicional de «ir añadiendo notas»- no serían lógicamente aplicables al **Quijote**. A continuación se muestra una tabla con las principales diferencias entre ambos proyectos, para discutir a continuación cada uno de ellos, con mayor detalle.

10. Tal como se explica en el siguiente apartado, consideraciones técnicas no hicieron posible una versión FMOL multiplataforma.

## PRINCIPALES DIFERENCIAS FMOL/QMOL<sup>11</sup>

| FMOL                                                                                                                                                                  | QMOL                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Principales características técnicas del programa</b>                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Síntesis digital en tiempo real                                                                                                                                       | Sonido General MIDI en la fase de composición<br>Orquesta real en la fase de reproducción final                                                                                                                                                                                        |
| Programa autónomo con conexión automática a Internet (por imposiciones de velocidad debidas a la síntesis en tiempo real)                                             | Página (el MIDI no es tan restrictivo en cuanto a velocidad)                                                                                                                                                                                                                           |
| Programado en C++                                                                                                                                                     | Programado en HTML, Java y JavaScript                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Sólo versión PC                                                                                                                                                       | Funcionará en cualquier sistema (PC, Mac, etc.), siempre que se disponga de un navegador Java compatible (Netscape 2.0, Explorer 3.0 o superiores...).                                                                                                                                 |
| <b>Sonido y Composición</b>                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Cada compositor puede elegir los instrumentos de entre una paleta de algoritmos de síntesis digital                                                                   | Cada compositor puede elegir los instrumentos de entre los disponibles en la orquesta (y en la paleta General MIDI)                                                                                                                                                                    |
| Composición en tiempo real mediante un interfaz de composición gráfico propio (Bambú, Medusa)                                                                         | Composición en tiempo real mediante teclado MIDI Y/O<br>Composición/edición en diferido mediante interfaz tipo secuenciador                                                                                                                                                            |
| Los parámetros utilizados en la composición eran exclusivos del sistema (controles de LFOs, frecuencias, filtros...) y se almacenaban en un formato de fichero nativo | Los parámetros utilizados son los tradicionales (alturas, intensidades, duraciones...), y se almacenan en un formato estándar (Standard MIDI File)                                                                                                                                     |
| <b>Estructura del árbol</b>                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Infinitos posibles nodos iniciales (temas de primer nivel)                                                                                                            | Nodos iniciales finitos, asignados a determinados momentos de la partitura                                                                                                                                                                                                             |
| Limitación de cuatro capas-pistas en cualquier composición                                                                                                            | Número de capas limitado tan sólo por el número de voces de la orquesta                                                                                                                                                                                                                |
| Los temas son independientes de la obra teatral. La selección e inclusión en determinado momento de la obra, se realiza a posteriori                                  | Cada fragmento va destinado a un lugar determinado en la partitura                                                                                                                                                                                                                     |
| Todos los temas tienen una duración de 20"                                                                                                                            | Los temas pueden tener diferentes duraciones dependiendo de lugar que ocupen                                                                                                                                                                                                           |
| Todos los temas se rigen por el mismo mecanismo de composición (toda la libertad que permite la interfaz gráfica)                                                     | Cada tema puede tener diferentes grados de libertad, según el momento al que esté destinado (i.e. armonización de melodía predefinida - cuantificación temporal, ritmo o pulsación prefijados - cuantificación armónica - restricción de tesituras en función de cada instrumento... ) |

11. «Quijote Music On Line» es, desde luego, una denominación provisional!

## *Principales Características QMOL*

### **Características técnicas**

En FMOL, los requerimientos de velocidad impuestos por la síntesis en tiempo real obligó a crear un programa autónomo, que se instalaba en el ordenador y gestionaba automáticamente las conexiones con el servidor. Razones de tiempo de desarrollo, obligaron a realizar únicamente una versión PC-compatible, olvidando otras plataformas (Mac, etc.).

En QMOL, la partitura final será interpretada por una orquesta real, con lo cual es obvio que durante todas las fases previas el sonido debería ser lo más similar posible al de la orquesta, es decir, General MIDI (la mayor o menor calidad de esa imitación, dependerá lógicamente de la calidad de los sintetizadores o tarjetas de sonido de cada usuario).

La utilización de MIDI en lugar de síntesis, permite que toda la aplicación se incluya en páginas web convencionales, lo cual facilita enormemente el acceso a un mayor número de personas, tanto por razones de comodidad (a la gente le da mucha más pereza instalar un programa que pasear por unas páginas de Internet) como de compatibilidad (cualquier navegador actual, compatible con Java y JavaScript, podrá ejecutar el programa, independientemente de la plataforma).

### **Composición**

En QMOL, la interfaz de composición que aparecerá en una de las páginas web, será similar al de un secuenciador. El usuario podrá tocar desde su tecla-

do MIDI conectado al ordenador, así como insertar notas, corregirlas, etc. utilizando el ratón. Las principales diferencias con un secuenciador convencional, radican en que el secuenciador QMOL sólo trabaja con orquesta y evita o corrige automáticamente ciertos errores como puedan ser la asignación de programas-sonidos que no existen en la orquesta, la aplicación de notas fuera de tesitura, etc. Nos encontramos pues con un secuenciador más especializado e «inteligente».

### **Árbol QMOL**

En QMOL se mantiene la estructura de árbol ideada para FMOL, pero con nuevas características propias. Mientras que FMOL permitía un árbol con infinitos nodos de primer nivel, y éstos no ocupaban una posición predeterminada dentro de la obra completa, en QMOL los nodos llenan posiciones predefinidas en la partitura general (e.g. 4 compases entre el compás 32 y 36 de la introducción, etc.). La presentación de esta información en el navegador de Internet se contempla con mayor detalle en el siguiente apartado, **Interfaz de usuario**.

Asimismo, FMOL limitaba a cuatro el número máximo de capas o pistas (por razones de velocidad en la síntesis en tiempo real). Esta limitación no es ya necesaria, por lo que el número máximo de capas podría venir dado sencillamente, por el número de voces o partes independientes disponibles en la orquesta<sup>12</sup>.

### **Diversidad en la composición**

Las composiciones FMOL tenían siempre la misma duración (20") y seguían la misma metodología. Aho-

12. Más adelante se discutirán aspectos como las posibles divisiones alternativas de los violines - violines I y II o la posibilidad de líneas independientes para cada instrumentista, etc -.



ra, la duración puede ser diferente para cada nodo principal, y la metodología o posibilidades compositivas, también.

Es tarea del compositor de la partitura general (que en lo sucesivo denominaremos COMPOSITOR), decidir la posición y duración de cada uno de los «huecos» QMOL, así como delimitar las posibilidades y tareas compositivas de los cibercompositores en cada uno de esos fragmentos. Así por ejemplo, puede decidir que en una parte, la tarea consista en armonizar una melodía preexistente, mientras que en otra, no haya ninguna línea musical previa, pero sí una armadura armónica o una estructura rítmica.

Las diversas posibilidades de acotación deberán decidirse entre el COMPOSITOR y el programador del software, durante la fase de diseño del programa, ya que a partir de esas especificaciones, será el propio software secuenciador (que - como ya habíamos indicado - podrá considerarse como más «inteligente» de lo normal) el que prohibirá determinadas acciones en cada una de las partes.

### **Restricciones Compositivas : Ejemplos**

#### **• Nodo o fragmento con armonías preestablecidas**

El COMPOSITOR determina las armonías del fragmento, y ésta información se visualiza en el secuenciador (habrá que determinar el formato de visualización elegido). El programa prohibirá a los cibercompositores que éstos añadan cualquier altura no permitida<sup>13</sup>.

#### **• Armonizar una melodía**

El COMPOSITOR escribe una línea melódica principal (vocal o no), que se visualiza en el secuenciador como una línea más. Los cibercompositores deberán escribir las otras voces, manteniendo esta referencia (las armonías podrían estar también predefinidas como en el caso anterior o bien dejarse libres).

#### **• Mantener una pulsación o un motivo rítmico**

El COMPOSITOR predefine un motivo rítmico (que puede estar explícitamente escrito en alguna voz o bien permanecer oculto, como una malla invisible). Los cibercompositores deberán ajustarse a esos patrones, pudiendo el programa rechazar -o corregir/ cuantizar- las notas cuyas entradas o duraciones no se ajusten al patrón.

#### **• Agrupar voces**

El COMPOSITOR agrupa determinados instrumentos y/o secciones forzando escrituras monofónicas, homofónicas, etc.

#### **• Limitar la instrumentación**

El COMPOSITOR puede decidir la orquestación de cada fragmento, limitándola tanto como desee (solo de flautín, percusión, etc.)

Estos ejemplos son sólo indicativos y pretenden sugerir algunas de las posibilidades de acotación. En principio, son imaginables y aplicables muchas otras más, así como la combinación y aplicación simultánea de varias de ellas. Es incluso deseable poder apli-

13. Las armonías posibles no deberán limitarse a los acordes de la armonía funcional. Por «armonía» entendemos cualquier subconjunto de notas, por lo que podría ser una serie, una escala de tonos enteros, etc.

car restricciones diferentes a las diferentes voces o partes simultaneas de un mismo fragmento.

### Funcionamiento del programa (1<sup>er</sup> acercamiento)

El usuario y futuro cibercompositor llega a la página web del Quijote, en la que puede leer toda la información sobre el proyecto, tal vez también fragmentos del libreto, anécdotas, ver imágenes del montaje, escuchar fragmentos de la ópera en versión real-audio o audio comprimido en MP3, etc.

Adentrándose en la web, llegará a una página en la que podrá escuchar fragmentos de la música en versión MIDI. La interfaz, que pretende mostrar el hilo temporal de toda la obra, podría ser similar al de la Fig.2 en la que se muestra un esquema de una posible página web, desde un navegador convencional.

El visitante podrá avanzar/retroceder en el tiempo, para obtener una visión global o pormenorizada, modificar la escala temporal de visualización con una herramienta «lupa», clicar sobre diferentes instantes, para obtener información sincronizada sobre el transcurso de la obra (descripción de la escena, etc.), escuchar en formato MIDI diferentes fragmentos de la composición<sup>14</sup>...

La siguiente pantalla de composición tendrá el aspecto de un secuenciador convencional, aunque las diferentes pistas ya estarán preparadas para soportar las diferentes partes de la orquesta. Por limitaciones del MIDI, el número de instrumentos diferentes no podrá ser superior a 16, aunque un mismo instrumento (o timbre) podrá tener varias partes o pistas. Un ejemplo sería la parte de clarinetes y la de clarinete bajo, que aunque en pistas diferentes, utilizarán el mismo

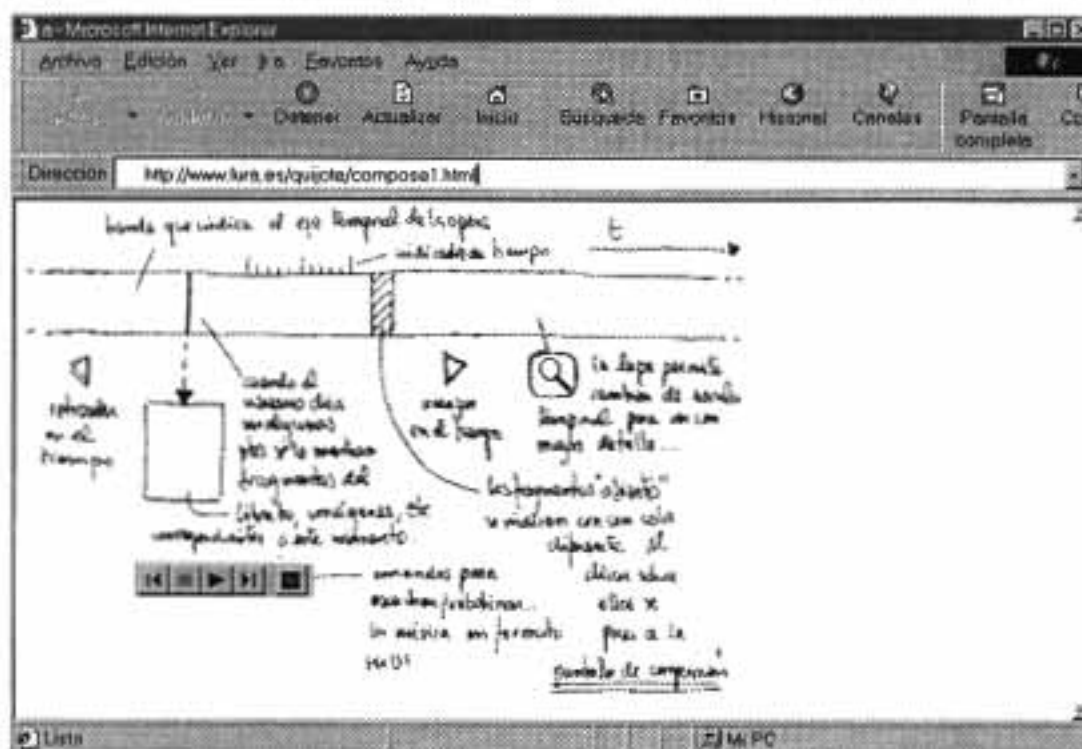


Fig.2

14. Si se estima conveniente puede incluirse un mecanismo de encriptación que no permita exportar toda la música MIDI contenida en la página, y evitar así la violación de copyrights.

canal, ya que el General MIDI no posee un sonido propio para el clarinete bajo, debiéndose por lo tanto utilizar el de clarinete «normal». Otro ejemplo sería la división de los violines en varias partes, pero utilizando normalmente un mismo sonido y por consiguiente un mismo canal.

En cualquier caso, para nuestro cibercompositor, todo esto resultará transparente y no deberá plantearse esos problemas: a diferencia de los secuenciadores convencionales, el secuenciador QMOL no permite elegir canales, ni añadir pistas que no estén definidas. Cada fragmento compositivo tendrá el número de pistas que el COMPOSITOR haya decidido. Y si el COMPOSITOR decide liberar 8 compases para un solo de flautín, tan sólo aparecerá la parte correspondiente a este instrumento. Las Fig. 1 muestra una aproximación de lo que podría ser la página de las partes.

En la Fig.3 se puede apreciar las partes que ya han sido grabadas y están por consiguiente ocupadas (no pueden modificarse), así como una columna en la que aparecería el Alias de su autor<sup>15</sup>. La columna de porcentajes, indica el porcentaje dentro del fragmento, ocupado por esta parte. Este valor se calcula automáticamente cada vez que se añade o modifica una parte, y será posteriormente utilizado por la SGAE, para valorar la aportación de cada cibercompositor.

| Part              | Alias | %   | 1 | 2 | 3 |
|-------------------|-------|-----|---|---|---|
| 1 Piccolo         | ...   | ... |   |   |   |
| 2 Flute           | ...   | 12  |   |   |   |
| 3 Oboe            | ...   | 7   |   |   |   |
| 4 English Horn    | ...   | 9   |   |   |   |
| 5 B Flat Clarinet | ...   | ... |   |   |   |
| 6 A Clarinet      | ...   | 18  |   |   |   |
| 7 Bass Clarinet   | ...   | ... |   |   |   |
| 8 Bassoon         | ...   | 7   |   |   |   |
| 9 Contrabassoon   | ...   | ... |   |   |   |
| 10                |       |     |   |   |   |
| 11 French Horn    | ...   | ... |   |   |   |
| 12 Trumpet        | ...   | 43  |   |   |   |
| 13 Trombone       | ...   | ... |   |   |   |
| 14 Tuba           | ...   | ... |   |   |   |
| 15                |       |     |   |   |   |
| 16 Timpani        | ...   | ... |   |   |   |
| 17 Bass Drum      | ...   | ... |   |   |   |
| 18 Cymbal         | ...   | ... |   |   |   |
| 19 Triangle       | ...   | ... |   |   |   |
| 20 Celesta        | ...   | ... |   |   |   |
| 21                |       |     |   |   |   |
| 22 Piano          | ...   | ... |   |   |   |
| 23                |       |     |   |   |   |
| 24 Harp           | ...   | ... |   |   |   |
| 25                |       |     |   |   |   |
| 26 Violin I       | ...   | ... |   |   |   |
| 27 Violin II      | ...   | ... |   |   |   |
| 28 Viola          | ...   | ... |   |   |   |
| 29                |       |     |   |   |   |

Fig.3 página con todas las partes

La Fig. 4 muestra el posible aspecto de la página de edición.

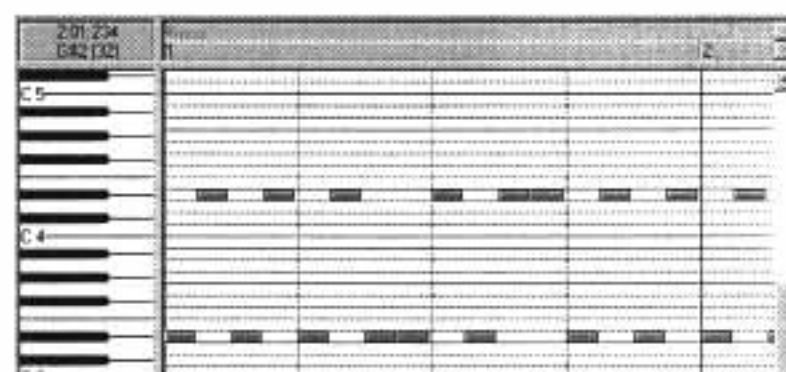


Fig 4. Simulación de la pantalla de edición y composición

15. El mecanismo de registro de autores se detalla más adelante.

## Funcionamiento del árbol de composiciones

Cada vez que hay un fragmento abierto (que en la Fig.2 aparecería con un color diferente) y un visitante clica sobre él, se va abriendo paulatinamente un árbol que muestra las progresivas aportaciones de los cibercompositores. Cada nuevo click sobre un nodo, abre un nuevo nivel que indica las partes que se han añadido a ese nodo. Si estudiamos la Fig.5 se aprecia un árbol abierto que corresponde a un fragmento de 8 compases. El nodo inferior (marcado con un círculo) indica una versión que consta de 4 partes, compuestas respectivamente por KTON, praxis, IS y KTON<sup>16</sup> de nuevo. El nuevo cibercompositor puede escuchar cualquier nodo y decidir ampliar cualquiera de ellos (siempre que el nodo elegido tenga todavía alguna parte libre)<sup>17</sup>.

Una vez en la pantalla de edición, deberá elegir que nueva parte añada de entre las todavía libres, no pudiendo modificar ningunas de las ya grabadas por otros autores. Una vez completada esta nueva parte, podrá proceder, si lo desea a enviar la nueva aportación a la base de datos, para lo cual bastará apretar un botón indicando sus datos personales<sup>18</sup>.

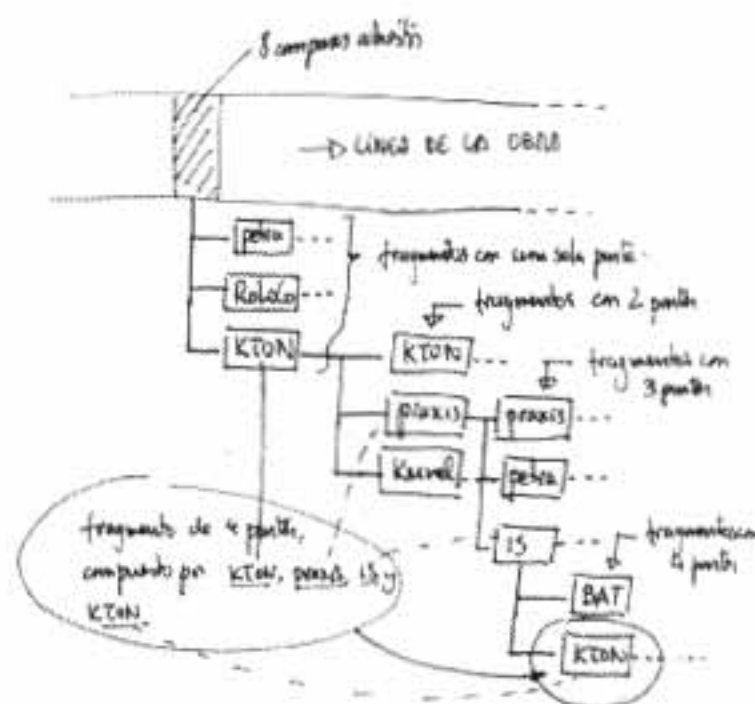


Fig. 5 Ejemplo de árbol de composiciones

## La Fura dels Baus CONTINUARÁ...

16. Estos nombres inventados, corresponden a los alias que los cibercompositores utilizan para mantener (si lo desean) el anonimato.
17. Es probable que junto con la música, cada cibercolaborador pueda añadir algunas líneas textuales que indiquen su intención o descripción del procedimiento seguido en la composición de la parte. Del mismo modo, para cada uno de estos fragmento (cada nodo principal) el COMPOSITOR podría incluir algunas líneas que indicaran el tipo de composición que se puede aplicar al fragmento, tal como se comentó en el apartado RESTRICCIONES COMPOSITIVAS : EJEMPLOS.
18. No insistimos, de momento, en los mecanismos y detalles del registro de autores, que ya se llevaron a cabo satisfactoriamente para el proyecto FMOL. Tan sólo indicaremos que la nueva versión de registro, aportará lógicamente algunas mejoras sobre la versión anterior, derivadas de la experiencia previa.



---

# Fotografías

---

**1. La Fundación, de Antonio Buero Vallejo**

Dirección, Juan Carlos Pérez de la Fuente

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL - Teatro María Guerrero

Temporadas: 1998-1999. Foto: Chicho

**2. Galileo Galilei, por el GTI**

Andrés Cienfuegos en el personaje de Galileo

**3. Esperando a Godot, de Beckett**

TEATRE LLIURE

Foto: Joaquim Nabais

**4. Argonautas 2000**

Dirección: Pedro Álvarez-Ossorio

**5. Las Manos**

de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier Yagüe.

Actores. José Miguel Banderas y Esperanza Elípe

Foto: Alberto Pujol

**6 a 11. Teatro Digital**

LA FURA DELS BAUS

## TÍTULOS APARECIDOS

### Año 1994

1. Miguel Romero Esteo  
*Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.*
2. Francisco Valcarce  
*Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).*
3. José Antonio Sánchez  
*Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.*
4. Marianne Van Kerkhoveen  
*La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.*

### Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón  
*El sentido actual del teatro.*
6. José Antonio Sedeño  
*La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.*
7. Sara Molina  
*Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.*
- Antonio Fernández Lara  
*Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.*

### Año 1996

8. Juan Ruesga  
*Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.*
- Manuel Llanes  
*El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.*

### Año 1997

9. José Monleón  
*El Actor Mediterráneo*
- Salvador Távora  
*El teatro, su historia y el Mediterráneo*
- Francisco Ortuño Millán  
*La Materia del Actor*

10. **Jean-Marie Pradier**  
*El animal, el ángel y la escena*  
**José Sanchis Sinisterra**  
*Por una teatralidad menor*  
**Miguel Romero Esteo**  
*De la dramaturgia mediterránea y sus raíces*

### **Año 1998**

11. **José Luis García Sánchez**  
*Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.*  
**Ricardo Iniesta**  
*Valle-Inclán a través del tiempo.*  
*De la dramaturgia modernista a la contemporánea.*
12. **César Oliva**  
*El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.*  
**Etelvino Vázquez**  
*La Interpretación en Valle-Inclán.*

### **Año 1999**

13. **Juan Antonio Bardém**  
*De las diversas formas de morir.*  
**Antonio Sánchez Trigueros**  
*La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito*  
*(Crónica incompleta de un itinerario escénico)*
14. **Ian Gibson**  
*Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.*  
**Lluís Pasqual**  
*La Barraca y Federico García Lorca.*

### **Año 2000**

15. **Miguel Romero Esteo**  
*Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro.*  
**José Antonio Sánchez**  
*La Estética de la Catástrofe.*
16. **Patrice Pavis**  
*La Cooperación Textual del Espectador.*  
*A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Avignon 1999.*  
**Juan Carlos Pérez de la Fuente**  
*Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.*

## **Año 2001**

### **17. José Monleón**

*Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.*

**La Fura dels Baus**

*Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.*

**TEATRO DIGITAL**



## LA FURA DELS BAUS

<http://www.lafura.com>

1979-1983 Etapa Prehistórica. (Cercavilles, espectáculos de calle, Mòbil Xoc...) 22 de octubre de 1983. Estreno en Sitges del primer espectáculo de Lenguaje Furero ACCIONS.

Directores artísticos en activo son: MIKI ESPUMA, PEP GATELL, JÜRGEN MÜLLER, ALEX OLLÉ, CARLOS PADRISSA y PERA TANTINÁ -estuvo en Málaga en el VII Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo' 2000-.

### Cronología.

|              |                                                                                                                      |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 22/10/1983   | <i>Accions</i> . Espectáculo Lenguaje Furero                                                                         |
| 30-31/8/1985 | <i>Suz/oSuz</i> . Espectáculo Lenguaje Furero                                                                        |
| 10/6/1988    | <i>Tier Mon</i> . Espectáculo Lenguaje Furero                                                                        |
| 20/10/90     | <i>Noun</i> . Espectáculo Lenguaje Furero                                                                            |
| 25/7/1992    | <i>Mar mediterránea</i> . Ceremonia Inauguración JJ.OO de Barcelona. Macroespectáculo.                               |
| 4/1994       | <i>El Caganer</i> . Escultura mecánica que integra imagen en video, elementos mecánicos y de escultura. Instalación. |
| 1994 - 1995  | <i>Bon</i> . Nuevas Percepciones.                                                                                    |
| 14-15/6/1996 | <i>Manes</i> . Lenguaje Furero.                                                                                      |
| 23-27/6/1996 | <i>Atlántida</i> , -Falla-. Ópera.                                                                                   |
| 5/5/1997     | <i>Martirio de San Sebastián</i> , -Debussy-. Ópera.                                                                 |
| 28/4/1998    | <i>Fausto Versión 3.0</i> . Espectáculo de escenario.                                                                |
| 11/12/1998   | <i>Ombra</i> . Espectáculo de escenario.                                                                             |
| 15/12/1998   | <i>Poeta</i> , -Amigo-. Danza.                                                                                       |
| 8/1999       | <i>La condenación de Fausto</i> , -Berlioz-. Ópera.                                                                  |
| 2000         | <i>Teatro Digital</i> .                                                                                              |
| 2000         | <i>Don Quijote en Barcelona</i> .                                                                                    |
| 2001         | <i>OBS</i>                                                                                                           |
|              | <i>Imana &amp; Sons</i>                                                                                              |
|              | <i>White Foam</i>                                                                                                    |
|              | <i>Red</i> (rojo)                                                                                                    |



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**



**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**



**JUNTA DE ANDALUCÍA**

Consejería de Educación y Ciencia  
Delegación Provincial. Málaga

**E.S.A.D.**



**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**2001**

Colabora

FUNDACIÓN



**INSTITUTO INTERNACIONAL  
DEL  
TEATRO DEL MEDITERRÁNEO**