



CLAUDIA Y LA *TRAGÉDIE BOUFFE*

Mercé Saumell Vergés (Institut del Teatre de Barcelona)

RESUMEN

Grotesco, *bizarre* o extravagante son adjetivos frecuentes aplicados a la creación contemporánea y ello no es extraño si pensamos que la presencia del cuerpo carnal, en oposición al cuerpo idealizado y canónico, es una de sus principales temáticas. Ya Mikhaïl Bakhtine hablaba del cuerpo grotesco como expresión de una contracultura subversiva ante los códigos establecidos, el cuerpo de "*bas matériel*": gula, escatología, obscenidad... Es también el cuerpo abyecto definido por la pensadora Julia Kristeva como materia de orificios, vísceras y fluidos. El interior de nuestros cuerpos, tan olvidado por siglos de racionalidad cartesiana, es ahora mostrado e interrogado. Vuelve la subversión de lo grotesco.

PALABRAS CLAVES

Creación contemporánea - Cuerpo Bizarro- Opera- La Fura del Baus

ABSTRACT

Grotesque, *bizarre* or extravagant are common adjectives applied to contemporary creation and it is not surprising if we consider that the presence of the carnal body, as opposed to the idealized body canon is one of its main themes. And Mikhail Bakhtin spoke of the grotesque body as an expression of a counterculture subversive to the established codes, the body of "*matériel bas*": gluttony, scatology, obscenity ... abject body is also defined as philosopher Julia Kristeva terms of holes, viscera and fluids. The inside of our bodies, so forgotten for centuries of Cartesian rationality, is now displayed and interrogated. Return of the grotesque subversión.

KEY WORDS

Contemporary creation - Body Bizarro-Opera-La Fura del Baus

Introducción

A partir del estreno de *Le Grand Macabre* de Ligeti, con puesta en escena de La Fura dels Baus, el 26 de marzo de 2009 en el Teatro de La Monnaie de Bruselas. El Teatro Colón de Buenos Aires abrió su temporada 2011/2012 con *Le Grand Macabre* (29 de marzo).

Claudia, la mujer que protagoniza la presente puesta en escena de *Le Grand Macabre*, enferma de una forma aguda y repentina y, en esos breves momentos de pánico ante la muerte, imagina las espantosas profecías de Nekrotzar que conforman esta *tragédie bouffe*, auténtico oxímoron, convivencia de opuestos, entre muerte y risa: lo cómico proviene de la destrucción y vuelve a ella de forma inexorable. “Convertimos el cuerpo de Claudia en algo muy especial, como si fuera una ciudad, porque trasladamos el miedo a la desaparición del mundo hacia el propio miedo a la muerte. Es una lección para tomarnos la vida con más humor”, comenta Àlex Ollé, director escénico de la propuesta junto a Valentina Carrasco. En efecto, la risa se convierte en el mejor antídoto del miedo.

La Fura dels Baus y *Le Grand Macabre*

Le Grand Macabre, de György Ligeti, partitura compuesta a partir del texto dramático de Michel de Ghelderode, se estrenó en la Opera de Estocolmo en 1978. La Fura dels Baus, grupo de teatro, nació en Moià, cerca de Barcelona, un año más tarde¹ (1). A finales de los setentas, la herencia secular europea de lo grotesco, de lo medieval al expresionismo, influyó en la eclosión de la Performance y de los discursos corporales. En la joven España democrática, la tradición mediterránea carnavalesca, su impulso, festivo e irreverente, fue muy importante para la renovación escénica del país. Ya surgió

¹ El colectivo, surgido del llamado Teatro Independiente, tuvo un gran reconocimiento internacional con la trilogía formada por *Accions*(1983), *Suz/o/Suz* (1985) y *Tier Mon* (1989). En aquellas representaciones, no había fronteras físicas entre actores y espectadores.



a través del Movimiento Pánico de Fernando Arrabal y se consolidó con las propuestas de calle de Comediants, con las exuberancias escénicas del compositor Carles Santos y, como no, con las primeras propuestas anticonformistas, carnales y excesivas de La Fura dels Baus.

También Ghelderode entendió el teatro como el arte del instinto, inspirándose en la escena popular de los Carnavales y en la tradición pictórica flamenca. No en vano, cuando en 1934 escribe *Le Grand Macabre*, la acción tiene lugar en Bruegheland, el fantástico país de Brueghel. Pero otra de las características del autor belga es el uso de la imagen del muñeco como base simbólica de su teatro. El muñeco se convierte en icono de la existencia humana. Ollé y Carrasco han considerado el inmenso organismo de Claudia, en continua metamorfosis, como una fisicalidad cruel y gozosa, una metáfora dramática de infección y purgación. “La imagen de Claudia se inspira en las enormes esculturas hiperrealistas de Ron Mueck” señala Valentina Carrasco “Y el hecho de ser mujer viene dado porque el cuerpo femenino posee formas más redondeadas”. Claudia, diseñada por el escenógrafo Alfons Flores, es al mismo tiempo el espacio escénico y hábitat en el que actúan los personajes de la ópera, un símil de macrocosmos en cuyo interior, como en las pinturas de El Bosco, suceden fantásticos encuentros. Su cuerpo, sus curvas y sus orificios, se convierten en su escenario, relacionándose con una parte del organismo de ella: Nekotzar con su sistema nervioso, la jefa de la policía secreta, Gepopo, el linfático...El vestuario de Lluç Castells los identifica. No olvidemos que la imagen ancestral del coloso personaliza a la humanidad como colectivo, más allá de las fronteras corporales.

El cuerpo carnal ha sido un hilo conductor en la trayectoria de La Fura dels Baus, en su primera etapa de estética neoprimitivista y más tarde a través de la confrontación entre cuerpos tecnológicos y cuerpos orgánicos. Al mismo tiempo, la *Kunstfigur*, la figura humana artificial, sea títere, muñeco o gigante, tan presente en el origen de *Le Grand Macabre*, acompaña asimismo la trayectoria del grupo. Ghelderode, que trabajó en la Toone Marionette de Bruselas, se inspiró en una obra popular de títeres para escribir su pieza. Tal como lo había hecho Goethe en 1775 para su *Ur-Faust*. Y recordemos en este

punto como *La Fura dels Baus*, realizó una interesante dramaturgia fáustica a través de diversos géneros escénicos². Pero el grupo también buscará en *l'homme-machine*, a veces gigantesco, el humano ideal que se colapsa y entusiasma en su opuesto, en lo inhumano. Recordemos, por ejemplo, al mítico Hércules, el colosal muñeco articulado en la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona.

Pero volvamos a *Le Grand Macabre*. Si en el Bruegheland de Ghelderode la muerte no era la negación de la vida sino uno de sus ciclos, y el temible Nekrotzar un farsante, en la lectura de Ligeti y de *La Fura dels Baus*, se mantiene la ambigüedad respecto a si es o no es la personificación de la muerte. Una ambigüedad remarcada por las proyecciones 3D de Franc Aleu y por la iluminación de Peter van Praet, que enfatizan los momentos de máxima morbosidad. Claudia, esa singular gigante, confunde nuestra percepción entre la *femme-machine* y la *femme-bête*, artificial y orgánica al mismo tiempo, mientras nos confronta a nuestros propios temores ante la muerte.

Ópera, títeres y marionetas

Y si la ópera y el teatro de marionetas mantuvieron una estrecha relación hasta el siglo XVIII (Haydn, Gluck), en las Vanguardias del siglo XX se buscó en el teatro de títeres un modelo para la escena contemporánea ante el descrédito del realismo. Así lo hicieron Alfred Jarry o Edward Gordon Craig, entre otros. También Ghelderode o Federico García Lorca, ambos nacidos en 1898. Ligeti quiere recupera esa relación entre teatro de títeres y ópera para *Le Grand Macabre* al trabajar con Michael Meschke, director del Teatro de Títeres de Estocolmo en la co-escritura del libreto y elegirlo para la dirección escénica de su estreno en Suecia. Curiosamente, en las últimas décadas, han destacado en la puesta en escena operística directores tales como la estadounidense Julie Taymor o

² Àlex Ollé y Carlos Padrissa, responsables de esta cuadruple dramaturgia fáustica, abordaron el teatro de texto con *F@usto 3.0.* (1998), la performance con *Faust Shadow* (1999), la ópera con *La Damnation de Faust* (1999) y, por último, el lenguaje cinematográfico con el film *Fausto 5.0.* (2002).



el sudafricano William Kentridge, formados en el teatro de títeres y objetos. Una formación compartida por el propio Àlex Ollé.

La Fura dels Baus y la ópera

La llegada a la ópera de La Fura dels Baus, herederos del lenguaje popular y festivo, del teatro de calle de grandes maquinarias e ingenios y, al mismo tiempo, del teatro urbano contracultural y canalla que surgió en España tras cuarenta años de dictadura franquista, les acercó a entender la partitura como acción, un planteamiento cercano al teatro musical de Mauricio Kagel o de Carles Santos. Hermanados al mismo tiempo con otras *troupes* internacionales, mayormente masculinas, como los holandeses Dogtroep, los californianos Survival Research Laboratories, o los franceses Royal de Luxe, la gran aportación de La Fura dels Baus a la ópera ha sido entenderla como una gran instalación dramaturgica y plástica de múltiples posibilidades. Así, la incorporación de las tecnologías de la imagen y de determinadas intervenciones técnicas en el material audiovisual no sólo han producido modificaciones estéticas sino que han influido notablemente en el proceso de creación, de escritura polivisual, al convivir imágenes en vivo con otras virtuales. En las propuestas operísticas de La Fura dels Baus, dirigidas por Àlex Ollé y Carlos Padrissa, cuando los numerosos estímulos visuales desaparecen, la mente del espectador no queda en blanco sino que inicia un proceso interno de creación de imágenes interiores, a partir de la propia experiencia personal, social y cultural.

Al entender la luz como un material sensible y las pantallas electrónicas como maquinarias teatrales, a medio camino entre el *logos* y el objeto, el cuerpo escénico se metamorfosea, pasando de volumen concreto a imagen evanescente, tal como sucedía en las sugerentes imágenes de su reciente montaje de *El castillo de Barbazul*, de Bartók.

La aventura de Ollé y Padrissa con la ópera se inició con *La Atlántida* (1996), una partitura de Manuel de Falla sobre aquel continente mítico engullido por las aguas que era también un símbolo de la España Republicana ahogada por la Guerra Civil. Fue también la primera de sus fructíferas colaboraciones con el escultor Jaume Plensa con el que establecieron unos rasgos estilísticos: un único escenario en mutación continua, simbología del cromatismo e inclusión de un espacio histórico a nivel dramático. En aquella ocasión, fue la fachada de la catedral de Granada. Más tarde fue el inmenso *Felsenreitschule* del Festival de Salzburgo que acogió a *La Damnation de Faust* (1999), de Héctor Berlioz, o el edificio de la Ópera Garnier de París para el doblete *Diario de un desaparecido*, de Janáček y *El castillo de Barbazul* de Bartók (2007). Antes, en 1997, realizaron con Plensa *El martirio de San Sebastián*, de Debussy, estrenada en Roma, y *La Flauta Mágica* (2003) de W.A. Mozart para la Trienal del Ruhr y la Ópera de París. La relación dramática con un referente espacial concreto fue también uno de los ejes de la escenificación del estreno absoluto de la ópera *D.Q. Don Quijote en Barcelona* (2000), de Joaquín Turina, que contó con una espléndida escenografía de los arquitectos Enrique Miralles y Benedetta Tagliabue, en la que Las Ramblas de Barcelona aparecían inundadas por el mar Mediterráneo. Tras *La Atlántida*, e impulsados en gran medida por Gerard Mortier, entonces director del Festival de Salzburgo, La Fura dels Baus ha ejemplificado, como otros creadores provenientes del ámbito teatral o cinematográfico, la renovación escénica del género operístico.