

COLECCIÓN TEATRO SIGLO XXI
SERIE CRÍTICA 22

**Dramatúrgies contemporànies
per a la igualtat: autories,
escenificacions, recepcions.
Una visió comparatista**

Edició a cura
d'Isabel Marcillas i Biel Sansano

VNIVERSITAT Đ VALÈNCIA

2019

L'edició d'aquest volum ha estat possible gràcies al programa d'*Ajudes per a l'organització i difusió de congressos, jornades i reunions científiques, tecnològiques, humanístiques o artístiques de caràcter internacional* (AORG/2016/112) de la Generalitat Valenciana, i ha comptat amb la col·laboració del grup de recerca Memòria, Identitats i Ficcions (VIGROB 121-UA), l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV-UA) i del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant.

Els organitzadors del IV SIAE volem dedicar els treballs aplegats en aquest volum a la clara i exemplar memòria del professor i amic Josep Lluís Sirera (València, 1954-2015).

© dels autors, 2019

© d'aquesta edició, Universitat de València, 2019

Disseny de la portada: Enric Solbes

Printed in Spain / Impreso en España

ISBN: 978-84-9133-253-4

Dipòsit legal: V. 2.771 - 2019

Artes Gráficas Soler, S. L. - www.graficas-soler.com

TAULA

Pròleg	11
Agraïments	15
<i>La identitat en crisi. Recuperació / construcció de la identitat i noves formes en la dramaturgia contemporània,</i> per Carles Batlle	17
<i>Teatre estranger en l'escena catalana contemporània,</i> per Enric Gallén	61
<i>Apunts sobre el teatre per a joves a Alemanya. L'escenari com a reflex d'identitat i desigualtat,</i> per Jordi Auseller i Roquet	95
<i>Els nous valors de l'escena contemporània. Què aporten les noves dramaturgies?,</i> per Mercè Ballespi i Villagrasa	113
<i>Dramaturgia paral·làctica dissident en el teatre gallec contemporani (2010-2016),</i> per Afonso Becerra de Becerreá	131
<i>El jardín quemado by Juan Mayorga: A Polemical and Unperformed Play. An Examination of its Hypothetical Impact on Stage,</i> by Simon Breden	155
<i>¿Mostrar o normalizar? Algunas reflexiones sobre el teatro español de tema lésbico,</i> por Alicia Casado Vegas	179

<i>La voz del margen o el canto de las mujeres en el teatro de Manuel Molins,</i> por Fabienne Crastes	199
<i>Documentación censora del A.G.A. sobre el teatro catalán (1940-1959),</i> por Óscar Fernández Poza y Juan M. Ribera Llopis	225
<i>La dramaturgia política de Maria Aurèlia Capmany (1959-1968),</i> per Francesc Foguet i Boreu	247
<i>Actuació, memòria i testimoniatge: estratègies escèniques al servei de la conscienciació social,</i> per Martí B. Fons Sastre i Maite Villar Martínez	269
<i>L'habitabilitat del dolor a Els missatgers no arriben mai, de Biel Mesquida,</i> per Héctor Mellinas	297
<i>El teatre domesticat: teatre, poder i espai públic. Una reflexió,</i> per Albert Mestres	315
<i>Identitat nacional i conflicte: el Boris Godunov (2008) de la Fura dels Baus,</i> per Veronica Orazi	329
<i>El teatro aplicado como herramienta educativa y recurso social,</i> por Heidy M. Pérez Cordero	349
<i>Tristes memòries cubanes: La indiana (2007), d'Àngels Aymar,</i> per Montserrat Roser i Puig	365
<i>Al voltant de les autores valencianes: els inicis de Patrícia Pardo,</i> per Ramon X. Roselló	387
<i>Estratègies del fet polític (en el sentit crític) i textualitat,</i> per Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok	413
<i>Rodoreda en dansa: de la política municipal a la internacionalització de la cultura catalana,</i> per Xavier Serrat	443
<i>Alteridad y singularidad de Taihú, cabaret oriental,</i> por Yu Shu	461

<i>¿Quién hace de qué? Juego identitario en el teatro contemporáneo,</i> por Guadalupe Soria Tomás	473
<i>Temps real (2007), d'Albert Mestres: autoreflexió i recreació contemporània del mite d'Electra,</i> per Alba Tomàs Albina	509
<i>OBITUARI: Josep Lluís Sirera, un home de teatre complet,</i> per Enric Gallén	523

**IDENTITAT NACIONAL I CONFLICTE:
EL *BORIS GODUNOV* (2008) DE LA
FURA DELS BAUS**

VERONICA ORAZI
UNIVERSITÀ DI TORINO

En 2008 La Fura dels Baus¹ estrena *Boris Godunov*,² on afronta indirectament també el tema de la identitat nacional, enfocat des de la perspectiva de les dinàmiques entre el poder (i la seva perversió autocràtica i autoreferencial) i l'afirmació identitària (en aquest cas perseguida a través de la violència, a causa de la mateixa perversió del poder), inspirant-se en un episodi relacionat amb la qüestió del separatisme txetxé i el conflicte entre aquest i el govern central rus.

Ja feia temps que La Fura s'havia mostrat sensible a la reflexió sobre aquest nucli temàtic: el 1988 presenta *Tier Mon*³ (La Fura dels Baus 1988, Fondevila 1988a i Fonde-

¹ Sobre el grup, veg. almenys Pérez 1988, La Fura dels Baus 2001, Torre 2003, Ceccotti 2003, Ollé 2004, Corvino 2004, *La Fura dels Baus* 2005, Saumell 2006, Orazi 2013a.

² Veg. la fitxa de l'espectacle a la pàgina web del grup <http://www.la-fura.com/obras/boris-godunov/> i també Ginart 2008, Alemany 2008, Moltó 2008, *El terrorismo a escena* 2008, Portinari 2008, Jaén 2008, Corcuera 2008, Fernández 2009, Orazi 2013b.

vila 1988b), sobre el poder i els seus mecanismes de domini (control dels recursos alimentaris i energètics, instrumentalització de la fe religiosa, etc.). La peça parla del déu de la mort, de la guerra i de la diàspora, de la dominació del gènere humà, amb un llenguatge perfectament consolidat, evolució dels espectacles precedents (*Accions* i *Suz/O/Suz*); explora les relacions entre l'individu i el poder (des de la perspectiva subjectiva i col·lectiva), segons una idea cíclica del temps, que reproduïx un mecanisme on hom pot identificar moments que es repeteixen i reflecteixen una circularitat cronològica inevitable, tot plantejant una evident linealitat argumental.

Sis anys després, el 1994, el grup estrena *MTM*,⁴ possiblement l'obra més polititzada fins aquell moment, que presenta per primera vegada en la trajectòria furera l'apropament al teatre de paraula, amb un text per recitar que té una gran importància. En l'espectacle, l'estètica del col·lectiu apareix consolidada i fonamentada en una tècnica en què vídeos, pantalles, projecció d'imatges i jocs de miralls ofereixen lectures diferents d'això que hom considera vertader.⁵ L'espectacle s'inspira en el tòpic del *Theatrum Mundi* per qüestionar el paper de l'indi-

³ Veg. la fitxa de l'espectacle a la pàg. web del grup <http://www.lafura.com/ca/obres/tier-mon/>

⁴ Veg. la fitxa de l'espectacle a la pàg. web del grup <http://www.lafura.com/ca/obres/mtm/>

⁵ Sobre la importància i el paper de les noves tecnologies en el teatre contemporani i en l'estètica furera, veg. almenys Pavis 2003, Núñez 2004, Abuín 2005, Garbagnati i Morelli 2006, Hébert i Perelli-Contos 2006, Paz 2006, Trecca 2010, Zorita 2010, Orazi 2016; Orazi 2017; i també La Fura dels Baus 2001, Saumell 2001, Pinheiro 2001, Martorell 2004, Garnier 2013, Orazi 2016b.

vidu en una societat cada cop més lligada a la manipulació i acaba concretant la delicada relació entre realitat subjectiva i objectiva. La vida mateixa representaria un gran teatre, en el qual cada personatge percep la realitat segons uns filtres que acaben generant lectures diferents. En la peça, però, no només es parla de manipulació, sinó que s'hi practica: partint d'una escenografia neutra, s'ofereix una al·legoria de la manipulació que els grans poders exerceixen sobre els individus a través d'una informació distorsionada pels mitjans de comunicació, reproduint el procés de construcció de la notícia segons objectius específics. *MTM* és una paràbola grotesca i catàrtica sobre la incomunicació, una denúncia de la manipulació informativa on destaca la música industrial, l'ús d'una maxi-pantalla, del text, de dos miralls gegants enfrontats lateralment que produeixen una il·lusió òptica d'infinnit (Moreiro 1994). L'espectacle parteix de la premisa que cada acte es pot presentar o explicar de manera diferent per a assolir el que interessa i és per això que l'acte escènic s'oposa a l'acte subjectiu reinterpretat a través del vídeo, la música i el text (*MTM* 1994) i la veritat és presentada com a resultat de la manera de relatar un esdeveniment o transmetre una idea. Per aconseguir aquest objectiu, el grup crea un teixit d'imatges falses, de ficcions que el públic confon amb la realitat, també gràcies a l'escenografia, a partir de les dues parets de mirall als laterals, de la paret frontal amb la gran pantalla on es projecten les imatges i centenars de caixes de cartró, amb les quals els performers construeixen una escena en transformació constant. El públic ocupa el centre de l'escena i es desplaça durant la funció, formada per 32 seqüències breus que desenvolupen tres nuclis temàtics (la força brutal, la religió, la in-

formació) (Antón 1994a i Antón 1994b). La importància de la imatge és central en *MTM* (Mestres 2015: 270): imatges enregistrades o capturades en directe i projectades al llarg de la representació que s'entrellacen, envolten l'espectador i adquireixen un contingut expressiu fins i tot argumental. Aquestes imatges i el seu tractament articulen l'esquelet de la peça i els actors interaccionen constantment amb el vídeo, les projeccions, el joc de miralls produït en l'espai escènic. Hom s'adona, doncs, que l'obra representa la primera fase d'un concepte dramaturgic relacionat amb la tecnologia i la comunicació, que La Fura ha definit "teatre digital" i que des d'aleshores segueix un procés d'evolució i desenvolupament imparabile en les seves produccions. En fi, *MTM* és una reflexió sobre la manipulació de la informació al llarg de la història, sustentada per la música, imatges impactants, estructures escèniques canviants, acció frenètica.

Amb *Boris Godunov* La Fura torna a proposar la reflexió sobre aparença i veritat, poder i manipulació i també identitat i autodeterminació, renova el sub-gènere teatral del drama històric, que combina amb un original efecte metateatral, i ambienta l'acció en la complexa dimensió política contemporània, en què les autoritats i els seus opositors acaben per utilitzar les mateixes estratègies (la violència, el terror). La peça ficcionalitza l'atemptat dels separatistes txetxens que en 2002 van fer irrupció en el Teatre Dubrovka de Moscou durant una representació i van segrestar tots els presents. Llavors, tot i que els protagonistes polítics d'aquell dramàtic esdeveniment van tractar d'establir negociacions per a trobar una via de sortida, no es va poder evitar-ne l'epíleg cruent. L'episodi va afectar profundament la companyia: en aquell moment el

teatre, el lloc de la ficció, va esdevenir de sobte el lloc de la història i de la realitat, la tragèdia es va tornar real i el públic va assumir involuntàriament el paper de coprotagonista del segrestament; la peça rearea el que ha passat en el Teatre Dubrovka, impressionant el públic amb una recitació hiperrealista per a evocar el que les persones involucrades en aquella circumstància han viscut, aprofitant el mecanisme d'identificació.

El tema és escenificat reflectint-ne tota la dramaticitat, gràcies a una complexa estructura metatratral, amb abundants referències històrico-literàries: quan s'aixeca el tel·ló, s'està representant el *Boris Godunov*⁶ de Puškin (el drama històric del pare del Romanticisme rus; Puškin 2007), que rememora els Temps Tèrbols de la Rússia dels segles XVI-XVII, la figura històrica del protagonista,⁷ el seu ambigu ascens polític i la manera encara més ambigua en què va mantenir el poder i el va pervertir progres-

⁶ Escrit en 1825 i publicat tan sols en 1831 amb modificacions respecte a la versió original.

⁷ Boris Godunov (1551/1552-1605) és nomenat regent del tsar Fëdor I (1586-1598) dos anys després de la mort del tsar Ivan IV el Terrible (1584) i elegit tsar quan mor el mateix Fëdor I, sense hereus; regna fins al 1605, any de la seva mort; deixa un fill (Fëdor II), maort pels nobles uns mesos després. L'època dels Temps Tèrbols (1604-1613) va ser caracteritzada per l'aparició del fals Dimitri (fals descendent d'Ivan IV), les inge-rències de l'aristocràcia polonesa, l'anarquia, les lluites intestines, fins a l'ascens al tron de la dinastia dels Romanov (el 1613). La figura de Boris Godunov va inspirar autors diferents: Lope de Vega, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (publicat en 1617); Aleksandr Petrovič Sumarokov (1717-1777), *Il falso Demetrio* (1771); Friedrich Schiller, *Demetrius* (1805); Aleksandr Puškin, *Boris Godunov* (1825-1831); Modest Musorgskij, *Boris Godunov* (1869-1871), òpera lírica; Johann Mattheson (1681-1784), autor d'una òpera barroca sobre Boris Godunov, descoberta el 1997 i estrenada el 2005.

sivament. El mateix Puškin en el seu drama havia emprat aquest personatge i el seu context socio-polític per al·ludir a la revolta decabrista del 1825, a la violenta repressió després del seu falliment i a la tensa situació de la seva pròpia època. En aquest cas, doncs, *La Fura* enfoca el tema utilitzant la reinterpretació simbòlica de la figura i de la vivència del Boris Godunov històric i de la seva recreació puškiniana, que reflecteixen de manera inquietant la realitat russa contemporània, les seves conseqüències sobre la política i les dinàmiques interiors i exteriors, privilegiant la paraula i la recitació, respecte a la seva producció més bé performativa.

L'espectacle estableix una relació inquietant entre aquesta doble referència històrico-literària i la política russa actual, reinventa el drama històric –tornant-lo més elaborat dramàticament– i el mecanisme metateatral –que també s'enriqueix de perspectives experimentals innovadores– i acaba per presentar la reacció violenta d'un poble a l'opressió i a l'intent d'esborrament identitari, igualment violents, protagonitzats per un poder central prevaricador.

Tot això reflecteix l'extremització del delicat equilibri nacional rus, amb les seves recaigudes internacionals, sacsejat per les tensions identitàries i pel dret dels pobles a decidir sobre el seu futur; tensions que es poden resoldre de manera diferent: pacíficament, a través de negociacions internacionals (com ara en el cas dels estats bàltics d'Estònia, Letònia i Lituània), fins arribar a l'esclat de la violència més brutal (com ha passat a Kosovo, Ucraïna o Txetxènia). És evident que el denominador comú de totes aquestes realitats diferents el representa una història generalment conflictiva de dominació o de fortes tensions internes entre el poder central i els components que l'in-

tegren. És també el que passa, en un estadi anterior al de la independència, en altres contextos actuals (com ara el d'Escòcia, de la Irlanda del Nord, de Flandes).

L'anàlisi del *Boris Godunov* furer permet esbrinar quines són les estratègies dramàtiques del grup en tractar aquest tema i qüestiona també aspectes tan debatuts com ara la llibertat dels pobles i el dret a l'autodeterminació, la lluita contra un poder injust, fins i tot corromput i violent, l'ús de la violència per reivindicar la justícia.

Com deia, l'espectacle presenta dos aspectes especialment importants: el primer és la reelaboració innovadora del drama històric, a través de la coexistència constant de passat i present, que reforça l'al·lusió a esdeveniments i personatges actuals, a crisis i ideals propis de la contemporaneïtat;⁸ el segon el representa la peculiar experimentació entorn de l'estructura metateatral, concretada gràcies a les citacions intertextuals que apareixen al llarg de tota la peça i que es refereixen a fets i protagonistes de la història russa, síntesi d'una sèrie d'elements evocatiu en què l'espectador pot reconèixer la seva pròpia realitat i fer-los servir per a activar la reflexió.

Amb aquesta obra, doncs, el grup aconsegueix la redefinició del drama històric, hibridant-lo amb les tendències experimentals més avançades i concretant-ne la refuncionalització gràcies a la presència de parts metateatral que produeixen una estructura de caixa xinesa, la qual permet saltar de sobte de la dimensió passada a l'actual i viceversa i tornar més complexa la perspectiva de la representa-

⁸ Veg. almenys Buero 1981, Paco 1998, Balestrino 2001, Ogando 2002. Veg. també Paco 1988 i Buero 1999.

ció. Al mateix temps, l'estructura metateatral també resulta profundament renovada i s'aprofita per activar el desenvolupament de l'acció, la intersecció dels diferents plans de la posada en escena i produir un curtcircuit perspectiu impactant, superposant tres moments històrics que acaben fonent-se: els Temps Tèrbols de la Rússia tsarista, la revolta decabrista de l'època de Puškin, el conflicte entre el govern rus i els separatistes txetxens.

És obrint a poc a poc aquesta caixa xinesa que el grup ensenya progressivament una xarxa de relacions conceptuals i intertextuals crucials: la vivència del Boris Godunov històric, el seu ascens al tron, la seva gestió autocràtica del poder que inspiren la peça puškiniana, la qual torna a presentar una història d'usurpacions, assassinats, pretendents il·legítims, aplicable –i de fet aplicada pel col·lectiu– a la realitat i als personatges d'avui, per a reflexionar sobre l'essència mateixa del poder –especialment en temps de crisi– i sobre la personalitat (pública i privada) dels govenants.

Així, la recreació de la figura de Boris Godunov en l'obra del dramaturg rus i la reescriptura furera afronten la qüestió de la legitimació del poder i de l'autoritat política, de la seva corrupció i contestació, que no desemboca necessàriament en un antigovernador, sinó en la protesta i la declaració d'il·legitimitat del poder polític i dels govenants oficials. Per a concretar aquesta idea la companyia va col·laborar, tant pel que fa a la dramaturgia com a la direcció escènica, amb David Plana, coautor de la versió del text puškiniana, condensat i recreat aprofintant un llenguatge actual, afegint-hi fragments de discursos polítics pronunciats per figures reals del panorama contemporani. Tot i partint d'un episodi precís, el grup ha afirmat que la

línia argumental s'ha decontextualitzat i l'esdeveniment real s'ha treballat per a desenvolupar un nucli temàtic de caire també simbòlic i tractar un dilema intemporal.

La peça, doncs, escenifica l'actuació d'un qualsevol grup separatista en un lloc indefinit, que li exigeix al govern del país que retiri les tropes que es troben al seu territori, un gabinet de crisi que entra en escena a través de les projeccions de vídeos i que analitza les peticions dels separatistes, mentre una medidora tracta de solucionar la situació de la manera menys traumàtica i el públic és involucrat en el desenvolupament de l'acció gràcies a l'actuació hiperrrealista dels actors i a la proximitat màxima entre els performers i els espectadors, els quals fins i tot veuen a través de les càmares que hi ha als diferents espais del teatre on s'estigui representant la funció com els separatistes col·loquen explosius per tot arreu i discuteixen sobre la seva línia d'acció i les seves estratègies, enfocades des de perspectives diferents (el dubte, l'idealisme, la ingenuïtat, la por) que deixen emergir les tensions profundes entre els components de l'escamot. Per a emfasitzar el seu hiperrrealisme simbòlic, La Fura ha aprofitat també les transcripcions de les declaracions dels supervivents del segrestament, fent-les servir per recrear les conversacions i les situacions que es van produir durant l'assalt al teatre (Ginart 2008, Portinari 2008 i Corcuera 2008).

Hom s'adona, llavors, que el vertader protagonista és el Poder i la seva perversió en un Estat que experimenta una crisi profunda de l'autoritat i de la mateixa identitat nacional, que ja no és estàtica sinó dinàmica, influïda per factors polítics i jurídics, però també ètics i psicològics i això crida l'atenció del públic sobre l'autocràcia, el des-

potisme d'un poder autoreferencial, sobre el que passa quan aquest es torna ambigu i esclata el conflicte amb els seus detractors.

La Fura aconsegueix universalitzar tot això, interpretant la contraposició entre separatistes txetxens i govern central rus a través de la lent oferida pel personatge real de què parlen les cròniques dels segles XVI-XVII i el drama puškinià, perquè el receptor acari un tema tan delicat com ara el de la relació entre el poder corromput i els seus opositors, la decadència d'aquest poder i l'ús de la violència per a mantenir-lo o al contrari per a contrastar-lo, fins i tot amb la lluita armada.

Tot això es perfila ja des del començament de la peça: en l'escena inicial, quan els dos nobles Shuisky i Vorotynsky descriuen l'ambigua situació política que ha permès al protagonista arribar a regnar, els diàlegs subratllen la crisi general del poder i de l'autoritat en el país. De sobte, però, l'acció es desplaça a l'actualitat i reproduïx el tràgic rapte massiu de 2002 a Moscou, quan el grup de separatistes ocupa el Teatre Dubrovka durant una funció, segrestrant centenars d'ostatges, entre actors, tècnics, espectadors. Després de tres dies de negociacions entre els segrestradors i el govern rus, els cossos especials de l'exèrcit fan irrupció en el teatre i maten els segrestradors, però també molts ostatges i tots acaben sent víctimes: alguns innocents, altres pel desig d'immolar-se per la seva causa. Amb aquest espectacle La Fura transposa a l'àmbit ficcional un fet real, apropant el teatre a l'actualitat, per a reflexionar sobre un fenomen global, partint d'un esdeveniment concret, triat com a referència progressivament decontextualitzada i universalitzada, pas-

sant al mateix temps del "crit" a la paraula, al text per recitar (*El terrorismo a escena* 2008).

La sala del teatre, on estan els espectadors, també es converteix en escenari, on els ostatges i el públic comparteixen la mateixa angúnia, mentre els homes armats vigilen els presents i la situació i a poc a poc afloren les discrepàncies ideològiques entre els segrestradors, que perfilen arquetipus diferents (el violent, l'obert al diàleg, el màrtir potencial, etc.; Moltó 2008).

Aquesta arquitectura dramàtica concreta un mecanisme metateatral original, basat en el diàleg continu entre passat i present, en els salts temporals que apropen esdeveniments cronològicament llunyans i reflecteixen, iteren i contextualitzen les manifestacions de la crisi política contingent en moments històrics idealment entrelligats. La metateatralitat, però, també és amplificada per la tria de l'obra que els actors de La Fura reciten al començament de l'espectacle: no es tracta, com va passar en la realitat, del musical *Nord Oest* de Georgij Vassilev, sinó —com s'ha dit— del *Boris Godunov* puškinià, que funciona com a citació i referència textual constant pel tema i els continguts que vehicula i com a instrument estructural primari per a crear un peculiar efecte metadramàtic, implicar els espectadors, incidir en la recepció de la peça i en el paper del públic, que deixa de ser passiu i es torna actiu, amb efectes emotivament impactants.

La Fura, doncs, desdobra la seva interpretació d'aquest episodi de començament del segle XXI en sengles dimensions complementàries: en una macro-dimensió que retrata l'oposició entre el govern central rus i el moviment separatista txetxé, amb les recaigudes en la política exterior

de la contraposició entre Moscou i Groznyj; i en una micro-dimensió interna, reconstruïda utilitzant detalls significatius, com ara la presència del mateix president rus i del personatge que juga el paper de negociador entre els segrestadors i les autoritats oficials, contrafigura de la periodista Anna Politkovskaya, la qual havia actuat com a intermediària entre el grup txetxé i el Kremlin durant els tres dies de negociacions fracassades.

El col·lectiu, amb el seu peculiar llenguatge, organitza l'acció en plans ficcionals diferents i construeix una estructura complexa per a dramatitzar el terror imposat pels separatistes, el terror emprat per les autoritats russes com a resposta a l'atac del comando, fent servir com a teló de fons i mecanisme de desdoblament ficcional, l'ús al·legòric del *Boris Godunov* puškinià i la figura històrica que l'ha inspirat, posat en escena i projectat a les pantalles que hi ha a l'escenari mentre es desenvolupa l'acció. Les possibilitats que ofereix la tecnologia contribueixen a radicalitzar el missatge, amb l'ús intensiu dels vídeos, dels efectes àudio i sons, de la luminotècnica, però també la interacció entre el públic i els actors, quan aquests –poc després d'haver començat la funció– baixen de l'escenari i es mesclen amb els espectadors durant la resta de la representació.

Contemporàniament, des del principi, algunes pantalles projecten imatges en blanc i negre i fragments de filmacions que es fan servir com a decorat, fins i tot escenes on apareixen multituds de persones (per exemple, el poble que aclama el nou tsar Boris Godunov després de les eleccions) en un escenari canviant i interactiu, que es transforma segons les exigències de la representació. Aquests fragments enfoquen la reflexió sobre la crisi del poder polític i les seves conseqüències des d'una doble

perspectiva i gràcies a un doble efecte metateatral: d'una banda, tenen valor premonitori, a través de les paraules dels dos personatges puškinians que apareixen en l'escena (els nobles Shuisky i Vorotytsky) i que comenten la situació política que ha permès al Boris Godunov històric pujar al tron; de l'altra banda, recreen l'episodi real esdevingut a Moscou en 2002, al·ludint a la crisi russa contemporània.

Hom s'adona, doncs, que els vídeos i les pantalles produeixen un efecte multidimensional i d'estranyament estratègic, gràcies a la projecció de materials de tipus diferent, tant històric com ficcional (Garnier 2013):

–els fragments del *Boris Godunov* puškinià, que funcionen com a escenari generatiu i canviant, per a evocar els Temps Tèrbols i la figura històrica de Boris Godunov, per a prefigurar la situació del temps de la revolta decabrista (1825) i la política reaccionària del tsar Nicolau I i per a referir-se a les tensions polítiques que han causat el segrestament de Moscou en 2002;

–uns enregistraments que recorden com els mitjans de comunicació (i en particular la televisió) han difós les notícies del rapt, les entrevistes amb les autoritats, amb els negociadors i el separatistes, amb el president Putin, dels quals tornen a proposar les declaracions;

–unes filmacions de reunions confidencials fictícies, durant les quals les autoritats analitzen la situació i planejen una estratègia per a trobar una solució.

D'aquesta manera, La Fura crea també un docudrama, seguint les línies fonamentals de la seva recerca experimental, com ara l'ús innovador de la tecnologia i dels mitjans de comunicació –dels quals es subratlla el paper cru-

cial i el potencial manipulador en la nostra societat— i, al mateix temps, la reelaboració del subgènere teatral del drama històric i la innovació del mecanisme metateatral. De fet, el grup declina la renovació del drama històric a través de l'amplificació de la seva concretesa, d'una articulació més complexa i de la seva combinació amb un efecte meta-teatral en perspectiva diacrònica, gràcies a un suggestiu joc de miralls que ens desplaça des de la Rússia dels Temps Tèrbols, a la del segle XIX, fins a la contemporaneïtat i concreta la convergència de l'època del Boris Godunov històric, de la perspectiva ficcional del pare del Romanticisme rus i de la reelaboració metadramàtica de l'esdeveniment actual.

Es pot afirmar, doncs, que les fonts del *Boris Godunov* de La Fura són tant literàries com històriques: d'una banda l'obra homònima de Puškin i de l'altra tres moments de crisi profunda de la història russa —la dels segles XVI-XVII, la revolta decabrista i la consegüent resposta reaccionària després del seu falliment en el segon quart del segle XIX i, finalment, la situació política russa del començament del segle XXI—. El resultat aconsegueix estimular una nova reflexió sobre el tòpic universal de la relació entre poder, política i societat i sobre les estratègies per arribar al poder i mantenir-lo, fins i tot imposant una hegemonia violenta, que es pot contrastar amb la mateixa violència, per a respondre amb una reacció dràstica a l'opressió exercida per un poder que s'ha pervertit. La dramàtica conclusió de tot això és la consciència del risc d'acabar responnent al terror amb el terror; i, com que la violència tan sols pot generar més violència, la tragèdia que en deriva i que acaba arrosegant-ho tot es revela una catarsi fallida, que no regenera absolutament res.

El grup tracta aquest nucli temàtic intepretant el passat des d'una perspectiva actual, inspirada en un esdeveniment recent, per a reflexionar sobre la situació política d'avui, reflex de situacions semblants que existeixen per tot arreu: la degeneració fins i tot violenta de la relació entre el poder i els seus opositors és una amenaça latent per a la humanitat, també en el present, en el Moscou del començament d'aquest nou mil·leni com en qualsevol altra part del planeta.

Tanmateix, l'objectiu del grup és transcendir els fets històrics i tornar a proposar, segons la seva estètica, un tema intemporal, premonitori de situacions afins, potencialment a punt d'esclatar en qualsevol context semblant, en què la dinàmica entre un poder prevaricador i els components identitaris que aquest oprimeix representa un equilibri delicat i precari, que es pot desenvolupar i resoldre pacíficament o violenta.

Referències bibliogràfiques

- Abuín González, Anxo (2005), "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos". *Signa*, 17, pp. 29-56.
- Alemany, Luis (2008), "*Boris Godunov*, lo último de La Fura dels Baus: ¿Teatro o terrorismo? ¿Tragedia o terror". *El Mundo Cultura*, 7.III.2008 www.elmundo.es/elmundo/2008/03/07/cultura/1204852639.html [12 d'agost de 2016].
- Antón, Jacinto (1994a), "La Fura dels Baus estrena un nuevo montaje en un almacén de Lisboa". *El País Cultura*, 11.III.1994, http://elpais.com/diario/1994/03/11/cultura/76334_0408_850215.html [2 d'agost de 2016].
- Antón, Jacinto (1994b), "La Historia según La Fura dels Baus. Salvaje y caótica visión del mundo del grupo teatral en *MTM*".

- El País Cultura*, 12.III.1994, http://elpais.com/diario/1994/03/12/cultura/763426806_850215.html [8 d'agost de 2016].
- Balestrino, Graciela (2001), "Buero Vallejo: teoría del teatro histórico". *Cuadernos* (Argentina), 16, pp. 9-16.
- Buero Vallejo, Antonio (1981), "Acerca del drama histórico". *Primer Acto*, 187, pp. 18-21. Després dins Antonio Buero Vallejo, *Obras completas*, Luis Iglesias Feijoo i Mariano de Paco (eds.), Madrid: Espasa-Calpe, 1994, vol. II, pp. 827-828.
- Buero Vallejo, Antonio (1999), *Las meninas*. Introducció de Virtudes Serranos. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 10-25.
- Ceccotti, Francesca (2003), *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*. Tesi inèdita, Bologna: Università di Bologna.
- Corcuera, Álvaro (2008), "Mi Síndrome de Estocolmo", *El País Tentaciones*, 19.IX.2008, http://elpais.com/diario/2008/09/19/tentaciones/1221848576_850215.html [5 d'agost de 2016].
- Corvino, Sara (2004), *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*. Tesi inèdita. Bologna: Università di Bologna.
- "El terrorismo a escena" (2008), Article no firmat. *El País Cultura*, 6.IV.2008, http://cultura.elpais.com/cultura/2008/03/06/actualidad/1204758003_850215.html [5 d'agost de 2016].
- Fernández, Sergio (2009), "Boris Godunov de La Fura dels Baus. Entrevista a Àlex Ollé", *Revista Úalà*, 11.III.2009, http://www.revistauala.com/entrevistas/_boris_godunov_de_la_fura_del_baus-549.html [5 d'agost de 2016].
- Fondevila, Santiago (1988a), "Tier Mon: los robots de La Fura dels Baus". *La Vanguardia*, 13.V.1988, pàg. 47, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/05/13/pagina-47/33037189/pdf.html> [15 d'agost de 2016].
- Fondevila, Santiago (1988b), "La última aventura de La Fura dels Baus en el Mercat de les Flors". *La Vanguardia*, 12.VI.1988, p. 41, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/06/12/pagina-41/33038641/pdf.html?search=fura%20aventura> [3 d'agost de 2016].
- Garbagnati, Lucile; Morelli, Pierre (eds.) (2006), *Thé@tre et nouvelles technologies*. Dijon: Éditions Universitaires.

- Garnier, Emmanuelle (2013), "Terrorismo, intermedialidad y omniscencia: Boris Godunov, un espectáculo de La Fura dels Baus". *Letral*, 11, pp. 1-10.
- Ginart, Belén (2008), "La Fura dels Baus toma rehenes". *El País Cultura*, 16.II.2008, http://elpais.com/diario/2008/02/16/cultura/1203116401_850215.html [20 d'agost de 2016].
- Hébert, Chantal; Perelli-Contos, Irene (2006), "Théâtre et nouvelles technologies: un espace d'interactions". Dins Lucile Garbagnati; Pierre Morelli (eds.). *Thé@tre et nouvelles technologies*. Dijon: Éditions Universitaires, pp. 47-55.
- Jaén, Juan Luis (2008), "La Fura estrena Boris Godunov". *Madrid-Diario*, 18.IX.2008, <http://www.madridiario.es/galeria/fura-estrena-boris-gudonov-cuatro/18978.html> [15 d'agost de 2016].
- La Fura dels Baus (1988), *Tier Mon*, Barcelona: La Fura dels Baus.
- La Fura dels Baus (2001), "Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital". Dins *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 29-47.
- La Fura dels Baus (2005), Monografía de *Modilianum*. *Revista d'estudis del Moianès Moia*, 32.
- Martorell Fiol, Martí (2004), "La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus". Dins José Romera Castillo (ed.). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid: Visor, pp. 387-397.
- Mestres, Albert (2015), "La imatge digital en escena: de la balnitació a la interacció". Dins Antonia Amo, Albert Mestres (eds.). *L'interprèt: del teatre naturalista a l'escena digital*, València: Universitat de València, pp. 261-276.
- Moltó, Ezequiel (2008), "La Fura: terrorismo, público y vértigo". *El País Cultura*, 7.III.2008, http://elpais.com/diario/2008/03/07/cultura/1204844409_850215.html [5 d'agost de 2016].
- Moreiro, José María (1994), "MTM o Muéstrame Tus Miserias. La Fura en Lisboa '94". *ABC de Sevilla*, 20.III.1994, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc-sevilla/1994/03/20/106.html> [10 d'agost de 2016].
- "MTM. Un espectáculo a toda máquina" (1994). Article firmat per J.L.P. *ABC de Sevilla*, 17.VI.1994, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc-sevilla/1994/06/17/096.html> [7 d'agost de 2016].

- Núñez Puente, Sonia (2004), "Teatro español en internet: directores, compañías, actores". Dins José Romera Castillo (ed.). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid: Visor, pp. 413-432.
- Ogando González, Iolanda (2002), "¿Por qué la historia en el teatro?". *Anuario de estudios filológicos*, 25, pp. 345-362.
- Ollé, Àlex (ed.) (2004), *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Barcelona: Electa.
- Orazi, Veronica (2013a), "Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.
- Orazi, Veronica (2013b), "Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il *Boris Godunov* de La Fura dels Baus". *Rassegna Iberistica*, 99-100, pp. 71-83.
- Orazi, Veronica (2016a), "Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI". *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 29-46.
- Orazi, Veronica (2016b), "MURS, Katastrophe, Materia prima: teatro y sociedad a principios del siglo XXI". *Artifara*, 16, pp. 59-72.
- Orazi, Veronica (2017), "Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema". *Zeitschrift für Katalanistik*, 30, en prensa.
- Paco, Mariano de (1988), "El 'perspectivismo histórico' en el teatro de Buero Vallejo". Dins Mariano de Paco (ed.). *Buero Vallejo. (Cuarenta años de teatro)*. Murcia: Caja Murcia, disponible també en línea, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-re-bueriana-sobre-el-autor-y-las-obras-0/html/ff1b007a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_28.html
- Paco, Mariano de (1998), "Acerca del drama histórico". *Monteagudo*, 3, pp. 131-134.
- Pavis, Patrice (2003), "Afterword: Contemporary Dramatic Writing and the New Technologies". Dins Caridad Svich (ed.). *Transglobal Readings. Crossing Theatrical Bouderies*, Manchester: Manchester University Press, pp. 187-202.
- Paz Gago, José M.^a (2006), "La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI". Dins José Romera Castillo (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 151-161.

- Pérez Coterillo, Moisés et al. (eds.) (1988), *La Fura dels Baus 3*. Monografía de Público. *Cuadernos del Centro de Documentación Teatral*, 34.
- Pinheiro Villar de Queiroz, Fernando Antonio (2001), *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus: 1979-1989*. Tesis doctoral, London: Queen Mary University of London.
- Portinari, Beatriz (2008), "La Fura dels Baus secuestra el teatro". *El País Madrid*, 18.IX.2008, http://elpais.com/diario/2008/09/18/madrid/1221737071_850215.html [3 d'agost de 2016].
- Puškin, Aleksandr (2007), *Boris Godunov*. Clara Strada Janovic (ed.). Venezia: Marsilio.
- Saumell, Mercè (2001). *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992): Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Saumell, Mercè (2006), *El teatre contemporani*. Barcelona: UOC.
- Torre, Albert de la [1992] (2003), *La Fura dels Baus*. Barcelona: Alter Pirene.
- Trecca, Simone (2010), "Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España". *Signa*, 19, pp. 13-34.
- Zorita Aguirre, Itziar (2010), *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*. Treball de recerca, Doctorat en arts escèniques, Universitat Autònoma de Barcelona, Dept. De filologia catalana, directora Mercè Saumell, <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/83508/Binder2.pdf?sequence=1> [20 de juliol de 2016].