

REESCRITURES TEATRALS DEL MITE FAUSTIÀ: LA FURA DELS BAUS I COMEDIANTS

Veronica Orazi

(*Università degli Studi di Torino*)

1. PREMISSA

La figura de Faust i la seva història van originar un mite amb un simbolisme complex,¹ que es va tornar en una poderosa font d'inspiració per a escriptors, músics i cineastes (Laan 2007; Schönfeld/Rasche 2007; Fitzsimmons 2008; Hedges 2009; John 2012). El personatge, que encarna l'etern insatisfet que fa un pacte amb el diable per assolir el coneixement i obtenir la immortalitat i el poder, és la figura que més sovint s'ha utilitzat per descriure la modernitat: tota una constant en el pensament occidental des de mitjan segle xv. Entre les recreacions més suggestives del mite, cal esmentar *F@ust versió 3.0* (1998) de La Fura dels Baus i *Fausto-Bal* (2009) de Comediants.

2. EL FAUST DE LA FURA DELS BAUS

La Fura (1979), que va celebrar el seu 35è aniversari el 2014, ofereix més proves de l'atractiu del tema.² El grup, que es dedica al teatre performatiu i cibernètic (La Fura dels Baus 2001; Martorell Fiol 2004), però també al teatre de paraula, l'òpera, l'experimentació audiovisual

1. Georg Sabelicus Faustus Junior (1480-1540) va ser un personatge fosc: teòleg, astròleg, nigromant, de qui es deia —ja durant la seva vida— que havia pactat amb el diable. L'anònima *Historia von dr. Johann Faustus* (publicada el 1587 a Frankfurt a.M.) fa referència a la seva figura. Successivament, el 1604, Christopher Marlowe en va fer una adaptació teatral i el mateix Goethe es va inspirar en un espectacle de titelles sobre aquest personatge.

2. Sobre les adaptacions de clàssics universals realitzades pel grup, veg. també Orazi 2016a i Orazi 2016b.

i tecnològica més audaç³ (Pérez Coterillo 1988; Ferrer 1991; Torre 1992; Corvino 1994; Ceccotti 2003; Ollé 2004; La Fura dels Baus 2005; Orazi 2013; Verzini 2014; Orazi 2016c), va produir entre 1998 i 2001 algunes obres basades en el mite faustià, recreant-lo a través del seu propi llenguatge i configurant-lo en diferents gèneres —teatre, teatre digital, òpera, cinema— (Ceccotti 2003: 109-124; Jiménez Morales 2008; Saumell 2009; Orazi 2017), fins a una recreació operística recent (2014).

El 1998 la companyia va presentar *F@ust versió 3.0*, basada en l'adaptació d'algunes parts del *Faust* de Goethe i concebuda per a un escenari a la italiana, és a dir, convencional. El 1999 va estrenar *La condemna-ció de Faust* al Festival de Salzburg, una versió de l'òpera homònima de Berlioz. El mateix any va llançar *Faust Shadow* (Villa Uriol et al. 2000), un sofisticat exemple de *cyber theatre*, a través d'una plataforma global interactiva. El 2001 va presentar la pel·lícula *Fausto 5.0* a la «Mostra del Cinema di Venezia». Finalment, el 2014, va crear una altra reinterpretació operística del mite, el *Faust* de Gounod, per a l'Òpera Nacional Holandesa.

*F@ust versió 3.0*⁴ es va representar el 28 d'abril de 1998 al Teatre Nacional de Catalunya. Amb aquesta adaptació lliure del text de Goethe, concebuda per a un teatre de visió frontal, La Fura s'acosta per primera vegada a la figura de Faust (Buezo Canalejo 2004a; Röttger 2008). L'obra es basa en les dues parts de l'original goethià (la primera del 1808 i la segona del 1832) de les quals conserva el sentit, tot modificant-ne la configuració, actualitzant-les i interpretant-les des d'una perspectiva postmoderna. Mentre que la primera part del Faust s'havia recreat en moltes ocasions, en aquesta adaptació el grup proposa la primera transposició per a l'escena de la segona, menys clara des del punt de vista de la trama i el contingut. Amb aquest espectacle, el col·lectiu inaugura una nova línia de recerca i una nova fase d'experimentació: crea un text per recitar, pensat per a un escenari tradicional, que separa l'espai per als actors (l'escena) del del públic (el pati de butaques); i s'enfronta a un clàssic universal sense renunciar a la seva estètica pròpia, que imposa

3. Interpretant de manera original algunes tendències internacionals, segons demostren alguns estudis apareguts en els darrers anys: Schrum, 1999; Pontón 2003; Blanco 2004; Causey 2004; Núñez Puente 2004; Paz Gago 2004; Sarriugarte 2004; Abuín González 2006; Causey 2006; Farman 2006; Paz Gago 2006; Dixon 2007; Romero López/Sanz 2007; Wood 2007; Abuín González 2008; Tortosa 2008; Romera Castillo 2010; Trecca 2010.

4. Direcció d'Àlex Ollé i Carles Padrissa; text de Pablo Ley, Àlex Ollé, Carles Padrissa i Magda Puyo, amb la col·laboració de Jaume Plensa i Sergi Jordà.

decididament en la seva reinterpretació, com així ho demostra l'ús d'elements audiovisuals i informàtics i la implicació dels espectadors (aquest cop aconseguida gràcies a la tecnologia interactiva).

El mite, el pensament i els continguts goethians es reinterpreten d'acord amb els codis de la civilització de les imatges, l'era tecnològica i el món virtual, revolucionats per la xarxa i l'ús de l'ordinador. El mateix concepte de coneixement ha canviat radicalment i la set de coneixement del protagonista es transforma i esdevé viral, gràcies a les possibilitats (encara parcialment inexplorades i augmentables) que ofereixen les tecnologies digitals i internet. Tanmateix, aquest flux d'informació, fins i tot si s'interpreta a través de la lent optimista del progrés, no permet superar la insatisfacció de l'home, sempre condicionat per instints en contrast amb les convencions socials. Així, *La Fura* torna a proposar la història de forma fragmentada i desdoblada, aprofitant llenguatges diferents: teatre, música, vídeo, accions simultànies impregnades per una corporeïtat violenta, efectes especials, il·luminació, maquinària i eines pre- i post- tecnològiques.⁵

El nucli conceptual del drama continua sent la insatisfacció per la impossibilitat d'arribar al coneixement; tanmateix, aquesta frustració a l'era digital és causada per l'excés d'una informació fragmentada, que només crea la il·lusió d'un saber absolut, en realitat reduït a un pseudoenciclopedisme electrònic global. D'aquesta manera, el grup captiva el públic, l'atrau al vòrtex del seu estil imaginatiu, multidisciplinari i impactant, perquè —com diu l'original— «En el principi era l'acció». Goethe, de fet, havia traduït així l'expressió bíblica «In principio erat Verbum», que reflectia la concepció de la filosofia de l'acció, segons la qual és l'acció que permet accedir a la veritat.

En la reinterpretació furera, tots els personatges de l'original, sense perdre el seu perfil tràgic, tenen una alternativa, una possibilitat de redempció, i es troben immersos en un entorn que ens recorda el món d'Andy Warhol i Quentin Tarantino. Ja no es tracta de la contraposició entre el Bé i el Mal, sinó entre la racionalitat i l'instint; de fet, és la trobada de Faust amb la dimensió instintiva de Mefistòfil, materialització del seu doble, que desencadena la tragèdia.

Faust no pacta amb el dimoni, sinó que es presenta com l'habitant d'una terra desolada, oprimida per una profunda incapacitat de viure,

5. Pretecnològic, és a dir, precedent a l'aparició de la tecnologia moderna; es tracta d'estructures, elements, objectes mecànics, construïts i utilitzats sense recórrer a les noves tecnologies. Posttecnològic, en canvi, es refereix a tot el que és relacionat amb els darrers desenvolupaments en noves tecnologies, de tipus virtual, cibernètic, audiovisual, etc.

i en el seu viatge s'enfronta a les ombres i les clarors de la realitat social. Mefistòfil no és el dimoni de la tradició cristiana, sinó el reflex del costat fosc del protagonista, del seu Ego sufocat per les convencions, en lluita constant amb els seus impulsos irreprimibles, capaços de doblegar la raó amb la passió desenfrenada i el desig de mort. Margarida continua sent l'eterna víctima d'aquest Faust i de tots els altres Fausts i expressa el paradigma de la violència perpetrada contra els febles.

L'obra presenta la temeritat d'un ésser amb una personalitat múltiple, que fa un pacte amb la tecnologia i encarna alhora Faust, Mefistòfil, Margarida, Helena de Troia i l'ajudant Wagner. Partint d'aquest concepte de simultaneïtat, la Fura presenta un Faust reflex de l'era actual, orientat per un guia pervers (un dimoni revisitat), que s'enfronta a una xarxa saturada de ments assedegades de coneixement i alienades. El personatge transforma aquesta set i la insatisfacció de la figura romàntica en la inquietud de l'home contemporani, enganxat a la pantalla d'un ordinador, i és precisament a la xarxa on es materialitza Mefistòfil, el seu *alter ego*. El desdoblament de Faust, realitzat a través d'un procés de digitalització, es connecta amb el al concepte de dualitat binària 0-1, que inspira la reelaboració del grup.

L'escenari a la italiana és modificat i, gràcies a un complex sistema de pantalles, torretes i cordes amb què els actors es mantenen suspesos, es converteix en una maxipantalla en què té lloc el viatge interactiu de Faust, el qual coneixerà i seduirà la seva Margarida. La reinterpretació, inspirada en el llenguatge publicitari i el llenguatge multimèdia d'internet i el ciberespai, combina els materials audiovisuals més heterogenis en un muntatge experimental força eficaç. Així, els espectadors es veuen immersos en una mena d'enorme videojoc i reviu el mite durant aquest espectacle total, en el qual imatges fortes (escenes sexuals ambigües, un incest-violació, un suïcidi, un part, un *Mephisto Show* atronador) es fusionen en un context tecnològic. D'aquesta manera, se sol·licita la percepció dels espectadors a tots els nivells: els actors en acció, la projecció d'imatges i vídeos duplicats i manipulats en directe amplien l'espai escènic que apareix com un gran calidoscopi, fruit del muntatge de monitors, que transmeten tota mena d'efectes virtuals.

La partitura musical també contribueix al resultat global, assimilant diversos materials d'una manera suggestiva: des del *Requiem* de Mozart fins a la música d'avantguarda, sorolls industrials, breus pistes musicals enviades pels internautes que han respost a la invitació en línia per a participar en la composició. De fet, amb la iniciativa

*Fmol*⁶ —*Faust music online*—, el grup proposa la creació col·lectiva d'una part de la música de l'espectacle i ofereix la possibilitat de participar en la creació de la banda sonora amb la composició de clips, que se succeeixen com a fil conductor cada vegada que Faust, preocupat o turmentat, percep a dins seu la lluita entre les forces de l'instint i la racionalitat. Es tracta de seqüències creades en temps real amb el ratolí: un cop descarregat el programa en qüestió, apareix una arpa a la pantalla i fent lliscar el cursor per sobre de les cordes es produeixen sons diferents, enregistrats per un oscil·loscopi. D'aquesta manera, els internautes poden integrar les seves microcomposicions a les dels que els han precedit o compondre'n de noves. Les seqüències seleccionades,⁷ creades tocant els instruments Bambú (que representen la raó) i Medusa (que, en canvi, representen la passió) del programa, són interpretades per algunes escultures semovents, situades als laterals de l'escenari, controlades per un DJ que interactua amb l'orquestra creant sons captivadors. En els dos primers actes, com en l'acció original, Faust es troba a la seva habitació, immers en els seus propis pensaments. Els desitjos i les invocacions sorgeixen de les paraules que dirigeix al món i als esperits a través de la xarxa. En no rebre resposta, la seva ansietat creix i intenta suïcidar-se, però no és clar amb quin resultat i ni tan sols si l'obra projecta la visió tecnologicovirtual del protagonista suïcida. Mefistòfil, manifestació maligna que materialitza els instints reprimits del protagonista, amb la intenció de satisfer-ne els desitjos, organitza un ritu demoníac: durant el bateig iniciàtic, dues mans femenines surten de l'aigua, Faust signa el pacte amb sang i comença el seu viatge. És en aquest moment que La Fura proposa un dels reptes més evocadors de la seva revisitació: els espectadors asseguts en el pati de butaques poden activar uns efectes digitals interactius i concretar en la seva realitat extraescènica la realitat virtual del seu temps. És així que l'acció es converteix en un videojoc, en el qual és possible col·laborar en el desenvolupament de la trama a través de les eines de què el públic disposa.

Faust, en el remolí d'emocions i experiències resultants del pacte, arriba a la taverna furera, on els fundadors de la companyia interpreten uns borratxos i animen una mena d'*after hour* a l'estil de Tarantino.⁸

6. Projecte musical interactiu, en col·laboració amb Sergi Jordà, començat el 1997 i que l'any següent el grup utilitzarà com a banda sonora de *Faust versió 3.0*.

7. De la selecció es van descartar peces interessants, que es van tornar a muntar en un CD que el grup finalment va publicar.

8. *After hours* literalment vol dir «després de l'hora de tancament». Per extensió, un dels significats d'aquest terme fa referència a l'hàbit dels joves de reunir-se després del tanca-

Durant la nit, es troba amb una *drag-queen* interactiva en una macro-discoteca que evoca la *Factory* d'Andy Warhol.⁹ Aquí, entre perruques ros platinat, apareix Margarida en una escena d'iniciació sexual propiciada per una alcavota que col·labora amb Mefistòfil: el primer desig de Faust pren forma i el protagonista demana al seu guia que li lliuri la jove. Margarida es perverteix i es converteix en una assassina i és en aquesta escena que l'estètica performativa del grup evoluciona encara més: vídeos, actors, pantalles tan primes que funcionen com a diagrames darrere dels quals s'amaguen figures pseudo-reals que entren i surten de l'escenari pels monitors, gairebé com si fossin portes que s'obren i es tanquen, amb el suport d'una banda sonora que, com és habitual en les produccions del grup, dona suport a la narració emfatitzant-ne el missatge, que culmina amb el lliurament de la jove culpable. La xarxa, la realitat intangible del nostre temps, es converteix de sobte en una xarxa material, projectada en diferit amb efectes de vídeo. En un diabòlic *ménage à trois* —que implica Faust, Margarida i el seu germà Valentí—, la dona etèria es converteix en un objecte concret, que Faust domina amb l'ajuda de Mefistòfil. Després de l'assalt incestuós perpetrat contra la protagonista femenina pel seu germà, Faust es converteix en un assassí. En aquest punt, Mefistòfil afirma «El món es compon de petits mons», recordant la concepció de la realitat i del Jo fragmentats típica de la Postmodernitat, mentre la situació es precipita amb la fi de la jove: penjada d'un ganxo, com un animal, veiem la personificació del component femení de Faust, és a dir, la mateixa Margarida, que ara apareix com una creació de la ment del protagonista.

En el tercer acte, en una onada de projeccions, Faust torna al seu món d'aspirant suïcida i entra en un temps mort. Després de desaparèixer-se un tret en la boca, entra en coma i cau en un estat vegetatiu: es troba en un llit d'hospital, en una mena de llimbs metareal i, si abans aspirava a la realització dels seus desitjos a través del cos, ara busca

ment de les discoteques per continuar ballant en clubs per a aquest tipus de clientela. Quentin Tarantino (1963) és el reconegut director nord-americà, l'estil del qual es caracteritza pels diàlegs excessius, la violència, els personatges grotescos i les obsessions per la cultura pop.

9. *The Factory* va ser el nom del primer estudi d'Andy Warhol a Manhattan, en el qual va treballar del 1962 al 1968. Amb el mateix nom es van indicar també els seus estudis successius. La *Factory* va ser un important centre de producció artística en aquells anys i el punt de trobada de creadors de sectors diferents que van col·laborar amb Warhol. També es va fer famosa per les festes transgressives que s'hi organitzaven, on el participants prenién alcohol, drogues i es lliuraven a excessos de tota mena.

un cos en la dimensió onírica. Llavors, imagina el seu viatge cap als arquetips que sintetitzen la pluralitat (a partir del seu Jo múltiple) i en aquesta recerca frenètica d'una consistència física sembla convertir-se en un embrió. Finalment, després d'un matrimoni simbòlic amb Helena de Troia, reneix prenent la forma d'Euphorion-Icarus.

Per tant, a la segona part, Faust intenta reduir els diferents contrastos a la unitat: els de la seva psique escindida, però també aquells que ell mateix simbolitza en l'obra (Orient i Occident, Nord i Sud, aigua i foc, raó i impuls irracional). No ho aconsegueix i és testimoni de la derrota de la racionalitat que sucumbeix a l'instint. Al final de la visió onírica en què s'imagina que és Euphorion-Icarus, cau al buit, es desperta de la letargia vegetativa i pregunta: «Hi ha algú?». Una veu, la veu de la inquietud, respon: «La pregunta requereix un Sí».

Com sempre passa en les produccions fureres, el resultat és força provocatiu: un Faust cibernètic que insinua en la ment de l'espectador la impressió que tot i tothom pot ser una simulació mental del protagonista, és a dir, que pot ser creat o destruït per la seva ment potenciada per l'ordinador. Una mena de *Matrix*¹⁰ (1999), en què, però, no és la màquina ni la intel·ligència artificial que dona forma a una realitat il·lusòria, perfectament creïble als ulls dels humans, sinó la hibridació de la icona faustiana amb el món digital. En aquesta ocasió, el missatge s'emfatitza gràcies a un text per recitar, un fet inusual per al col·lectiu, que va col·laborar en la redacció del guió.

Faust versió 3.0 resulta ser un intent de síntesi global: de les diferents facetes del Jo del protagonista, de la realitat virtual i «objectiva», de la racionalitat i de l'instint. En proposar aquesta perspectiva múltiple i el consegüent esforç per reduir-la a una unitat improbable (més aviat a un codi binari), la Fura suggereix un camí per entendre l'època contemporània, sota la guia d'un «diable» postmodern, reflex dels conflictes interiors de l'individu, a través d'una xarxa habitada per ments que vacil·len entre el desig i la frustració, entre l'autocontrol i l'impuls.

10. Pel·lícula de ciència-ficció escrita i dirigida per Lana i Andy Wachowski, guanyadora de quatre premis Oscar. El títol segueix el terme anglès *matrix*, que indica la *matrix of numbers*, element de tipus tabular derivat d'estructures matemàtiques utilitzat en informàtica per associar dades o sistemes de dades. En la pel·lícula, la «matriu» representa una mena de ciberespai, una realitat simulada, creada per màquines.

3. EL FAUST DE COMEDIANTS

Deu anys després, *Fausto-Bal* del col·lectiu Comediants presenta una altra adaptació originalíssima del mite faustià. La dramaturgia de la companyia, fundada el 1971, es caracteritza per la seva estreta relació amb el teatre de carrer, les tradicions populars i la militància. Els seus components són alhora actors, músics, artistes, inspirats per la finalitat de revitalitzar les arrels profundes de la festa a través de relectures innovadores i compromeses. Les seves produccions sintetitzen la reflexió experimental sobre la dimensió popular i la tradició, renovades gràcies a efectes tècnics moderns i de fort impacte espectacular (Ciurans Peralta 2005). L'activitat de Comediants, però, es concreta també en llibres, obres gràfiques, materials pedagògics, CD i DVD, pel·lícules, sèries televisives, projectes per a festes i esdeveniments (Monleón 2001; Saumell 2001; Delgado 2003: 270-271; Ciurans Peralta 2005; Saumell 2006: 32-35; Saumell/Delgado 2006; Marchisio 2007; Orazi 2015).¹¹ A partir d'aquests elements, el grup al llarg de la seva trajectòria ha elaborat un atrevit mètode de treball i d'investigació dramàtica i performativa, que transcendeix tota mena de límit: qualsevol lloc es pot aprofitar com a escenari, és a dir, cada espai urbà, tant arquitectònic com natural; qualsevol tipus d'expressió i de llenguatge es pot dramatitzar i combinar al mateix temps amb l'actuació del mim, el clown, el titellaire, els personatges de la Commedia dell'Arte; qualsevol element es pot emprar de manera eficaç per implicar el públic. L'objectiu del grup és realitzar un teatre total, activant fins i tot la percepció sensorial a través d'estímuls físics. En particular, la recuperació innovadora de la festa i les tradicions populars s'ha realitzat fonent-les amb altres trets peculiars de l'estètica del col·lectiu. Primer, projectant el sentit i el potencial comunicatiu de la relació poble-festa en la relació públic-artista. De fet, en l'activitat de Comediants la interacció amb els espectadors és constant i són aquests els que concreten l'espectacle de manera cada vegada diferent: les reaccions, la capacitat de participació, de deixar-se involucrar en la performance per part dels que assisteixen influeixen en l'obra o contribueixen a orientar-la de forma irrepètible, fent d'ella un esdeveniment únic. Segon, gràcies a l'ús de titelles, gegants, màscares, clowns i pallassos, xanquers, dracs, elements inflables heretats de la tradició popular i recreats segons l'estil del grup. Però gràcies també a la forta presència de la pirotècnia i de la pólvora en les

11. El grup només ha publicat o gravat (en CD o DVD) algunes de les seves obres i produccions; veg. la bibliografia final.

seves produccions (reflex del valor simbòlic del foc en totes les cultures) i al paper clau exercit per la luminotècnica, des dels efectes de llums fins a les ombres xineses. Finalment, aprofitant la dansa i la música, components bàsics de la seva actuació, tant en el seu ús i expressió tradicionals com experimentals; i també l'ús de sintetitzadors, que reafirmen l'adhesió a les tendències avantgardistes interessades en les noves tecnologies audiovisuals. Tot això explica, per exemple, el sentit de la reinterpretació del sarau, refuncionalitzat de forma inèdita en diverses produccions al llarg dels anys,¹² en les quals els músics són alhora actors i els espectadors participen en l'acció, precisament a través de la dansa.

Alhora, la seva finalitat és també oferir un teatre provocador i militant, per a denunciar els problemes de la vida moderna i de la realitat contemporània que afligeixen la societat actual. De fet, és aquest un teatre compromès, on els elements relacionats amb les arrels populars i la festa, la dimensió lúdica, l'estímul sensorial, resulten connotats per una presa de posició neta i enfoquen temes contundents, de caire sociopolític i sociocultural.¹³

La companyia, però, comparteix amb altres col·lectius contemporanis una altra peculiaritat, típica de la dramaturgia actual: el diàleg amb els clàssics universals. Aquest fenomen demostra la vigència intemporal dels temes transmesos per aquestes obres i l'existència d'una avantguarda madura, que ha superat ja fa temps la fase de rebuig i simple desconstrucció per orientar-se cap a la proposta d'una estètica nova, que reconeix i s'inspira també en els grans autors i en les grans creacions del passat, que torna a interpretar en clau moderna. També Comediants, doncs, han realitzat produccions basades en la capacitat de proposar un teatre realment innovador i uns cànons renovats assumint l'herència i el missatge dels clàssics —tant teatrals com d'altres gèneres literaris—, revitalitzant-ne els continguts i les formes, l'esperit i la idea d'espectacle com a llenguatge absolut, que pot travessar els segles mantenint intactes els seus valors, expressió dels nuclis temàtics existencials que preocupen l'individu de qualsevol època i lloc. Vegem, doncs, de quina manera la companyia ha realitzat tot això en la recreació del mite faustià.

12. *Sarao de gala* de 1976, *Apoteòsic sarao de gala* de 1981 i *Sarao de l'any* de 2004.

13. Això resulta evident ja en la primera producció del grup, *Non plus plus* del 1972, que anticipa alguns trets essencials de la seva estètica: la revitalització i dramatització dels cicles festius i naturals, la transgressió de l'espai escènic convencional, l'ús constant i expressiu de la música, tot això adaptat a les exigències de transmissió d'un missatge compromès.

Fausto-Bal (2009) és un musical realitzat en coproducció amb el Teatro Real de Madrid, una òpera original, transgressiva i excèntrica, creada en col·laboració amb Fernando Arrabal (autor del llibret) i Leonard Balada (qui va compondre la partitura). Aquesta lliure adaptació del mite de Faust en clau futurista està caracteritzada per una novetat fonamental: el protagonista es converteix en dona i concreta d'aquesta manera la reelaboració del mite en clau femenina.

De fet, *Fausto-Bal* és una guerrera del tercer mil·lenni que presenta la metamorfosi de Faust en una heroïna —el nom és modificat i alludeix als coautors—, mentre que Margarida esdevé Margarito i d'aquesta manera s'inverteix la identitat sexual dels protagonistes. La peça consta de tretze escenes, amb forts contrastos, que van de la tranquil·litat assossegada a la violència extremada, i aconsegueix la simbiosi lírica amb l'orquestra d'avantguarda, on el text es barreja amb imatges i elements visuals, i aprofita els artificis tècnics de què disposa el Teatro Real. Comediants aconsegueixen recrear el mite de Faust, juntament amb Balada i Arrabal. Aquest, que va compondre tres llibrets més per sengles òperes, ha afirmat que el seu intent era escriure «una carta de amor» i ha triat *Fausto* per ser, en la seva opinió, juntament amb *Don Juan*, l'únic mite, és a dir, «una mentira que dice la verdad». El seu llibret és un homenatge i la conclusió definitiva del que l'autor considera el millor llibre de la història, *El mestre i Margarida* de Bulgakov. Balada, per la seva banda, ofereix amb aquesta òpera la seva sisena experiència en el món de la lírica.

El text és sorprenent, divertit, simbòlic i mític: un himne a l'esperança, marcat per l'estil peculiar del grup, que ha treballat en un context i segons una idea musical nova. En canvi, s'han respectat la veu i el cant, per no exigir als cantants quelcom d'impossible. Els personatges teoritzen al voltant de conceptes absurds, els cantants i els cors expressen una tensió violenta i els instruments musicals (xilòfons i vibràfons) acompanyen la partitura produint un efecte sísmic. Arrabal introdueix al final un silenci de tretze minuts perquè, quan més descuidat estigui el públic, el cor i l'orquestra comencin a xiular, suscitant una sensació de desconcert i sorpresa.

El decorat presenta unes ruïnes desolades i estilitzades, un cel de fons en flames —transparent metàfora bèl·lica— i esquelets escampats pertot arreu. Es tracta d'una obra brillant, original i imaginativa, d'un repete, per la dificultat de conjugar la dimensió lírica amb la d'avantguarda.

La història es desenvolupa en el tercer mil·lenni, en un context «entre el barroco y el cómic», ofereix una impactant al·legoria sobre el Bé i el Mal i també una crítica a l'androcentrisme en clau surrealista.

L'acció expressa les dualitats conflictives que caracteritzen l'existència de l'ésser humà, posant l'accent en les recaigudes en les eleccions i les actes individuals en la col·lectivitat. En aquest marc es col·loca també la contraposició entre el món masculí i el femení i se'l descriu com a element vital i redemptor. No obstant això, el que destaca majorment és l'actualitat de Faust, un mite atemporal, la simbologia del qual reapareix en l'època contemporània: ja ho havia entès Bulgakov, el qual a *El mestre i Margarida* va col·locar la figura de Faust a la Moscou comunista. Hi ha molta al·legoria en l'obra, on el món i la seva esperança (simbolitzada per l'heroïna) estan en perill. L'acció, emmarcada en un prefaci i un epíleg amb una iconografia inversemblant, es basa en la lluita maniquea entre el Bé i el Mal que es conté en el món; és protagonitzada per Fausto-Bal, un Fausto fet dona, juntament amb un Déu que està en el Cel, el dimoni Mefistòfil que habita entre els homes i Margarito, el guerrer acompanyat per la seva host de morts vivents, que apareix en escena mentre els cors canten entre focs follets i profereixen amenaces d'extermini. Mefistòfil tracta de temptar la criatura —Fausto-Bal— que s'està disputant amb Déu, però aquesta no es deixa enganyar i aconsegueix esquivar les trampes i les persecucions de Margarito. En una perspectiva de lesbianisme reproductor, irrompen en escena les forces de la puresa, que són les forces eròtiques: les amazones. La seva reina s'uneix a Fausto-Bal i de la seva unió neix un fill. Les dones, doncs, simbolitzen el que és natural i pacífic i són les dipositàries de la virtut; els homes, en canvi, es presenten com uns disbauxats i luxuriosos: quan aquests combaten contra les amazones, els ballarins mimen amb èmfasi l'intent de violació de Margarito contra Fausto-Bal. El fill que Fausto-Bal engendra amb l'amazona demostra que la seva feminitat és autosuficient com el món. El Jutge, un home de veu cavernosa, condemna Fausto-Bal, acusant-la de clonació i per ser hermafrodita. Una tancada baixa des del sostre per empresonar la mare, fent d'ella una captiva, i aviat l'agressiu i passional Margarito atacarà la seva virtut. Al final s'afirma de manera excèntrica la salvació de la protagonista, amb el Déu barbut que afirma: «Soy mujer como Fausto-Bal», adscriuint-se, doncs, al feminisme universal.

El text d'Arrabal, per tant, resulta ser polisèmic i de fet l'obra ofereix diverses possibilitats de lectura, que la companyia ha treballat en sentit simbòlic i mític. En ella hi ha un constant canvi de papers i tot es confon, per demostrar que la part masculina ha de canviar en la societat d'avui. Així, el final queda obert: un altre dels punts forts i profundament innovadors de Fausto-Bal és precisament aquest, juntament amb la varietat de les seves propostes i per tant de potencials interpretacions.

Els motius surrealistes se succeeixen amb ritme accelerat i a l'actuació hi apareixen sovint violents raigs de llum de focus. Tot això concreta un viatge amb moltes citacions i imatges, des de la tragèdia grega al còmic futurista, passant pel barroc, amb l'intent de revitalitzar el mite i tornar-lo atractiu per al públic actual.

4. CONCLUSIONS

En resum, *La Fura*, a través del seu propi llenguatge i des de la perspectiva de la seva pròpia estètica, recrea el mite faustià, connotant-lo d'una manera peculiar també en la reexpressió dels continguts. El nucli conceptual al voltant del qual giren aquesta i les altres reinterpretacions faustianes del grup coincideix amb la necessitat d'acceptar la naturalesa fragmentària del Jo i la percepció de la realitat, que n'implica la resemantització. De fet, tot es juga a nivell d'una conflictivitat diferent: ja no es tracta de l'oposició entre Bé i Mal, elements externs i autònoms respecte al subjecte, assetjat per forces ingovernables, sinó de la sorprenent coexistència de les diverses facetes i antonòmies de l'individu i d'una realitat múltiple i proteica. Tot plegat concreta el reflex d'una dimensió plural en contrast amb l'anelhada cohesió, un malentès que només es pot superar acceptant la naturalesa contradictòria de l'ésser humà i la seva història.

D'altra banda, la recreació del mite faustià realitzada per Comediants confirma les peculiaritats dramaturgiques del grup: la seva estreta relació amb el teatre de carrer i la tradició popular i la seva hibridació amb les tendències avantguardistes més atrevides; el compromís expressat a través d'una dramaturgia arrelada en la dimensió sociopolítica contemporània; l'experimentalisme al voltant de la reflexió sobre l'espai escènic, l'ús creatiu de la luminotècnica, les noves tecnologies, els recursos audiovisuals i multimèdia; i, finalment, la col·laboració amb el món de l'òpera. A tot això cal afegir una fecunda relació amb els clàssics, tant catalans —el Ramon Llull del *Llibre de les bèsties*— com d'altres dominis lingüísticoculturals, hispànics —Cervantes i la seva obra, el *género chico*— i internacionals —els mites grecs i el de Fausto, que ens ocupa en aquesta ocasió—. En *Fausto-Bal*, aquest profund contacte, concretat un cop més de forma inèdita, s'expressa a través de la hibridació de teatre de paraula, espectacle performatiu, musical i experimentacions atrevides.

Ambdues companyies reafirmen amb les seves recreacions el valor i la vigència del mite faustià, constantment actualitzat i renovat al

llarg dels segles; operació que compleixen de manera eficaç i impactant, cadascuna gràcies al seu estil inconfusible.

BIBLIOGRAFIA

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2006) *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, València, Tirant lo Blanch.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2008) «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», *Signa*, 17, p. 29-56.
- BLANCO, E. (2004) «Entre lo uno y lo perverso. Teatro, teatro digital y ciber-teatro», dins M. J. Vega, (ed.), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Pontevedra, Mirabel, p. 411-432.
- BUEZO CANALEJO, C. (2004) «La Fura dels Baus, un teatro fáustico y un Faus-to del teatro: *F@usto versión 3.0*», dins J. Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, p. 333-344.
- CAUSEY, M. (2004) «La performance post-orgánica. La apariencia del teatro en los espacios virtuales», dins D. Sánchez-Mesa (ed.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco / Libros, p. 297-325.
- CAUSEY, M. (2006) *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, New York, Routledge.
- CECCOTTI, F. (2003) *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*, tesi, Bologna, Università di Bologna.
- CIURANS PERALTA, E. (2005) «Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus», dins *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, p. 329-353.
- CORVINO, S. (1994) *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*, tesi, Bologna, Università di Bologna.
- DELGADO, M. M. (2003) *'Other' Spanish Theatres*, Manchester, Manchester University Press.
- DIXON, S. (2007) *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance, Art and Installation*, Cambridge (MA), MIT.
- FARMAN, J. (2006) *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*, PhD Thesis, Los Angeles, UCLA.
- FERRER, E. (1991) «Commoció en lloc de comunicació en un teatre que es sotreu als gèneres: consideracions sobre el teatre dels '80. La Fura dels Baus», dins *III Simposi internacional d'història del teatre*, Barcelona, text mecanografiat, p. 136-147.

- FITZSIMMONS, L. (ed.) (2008) *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, New York, Continuum.
- HEDGES, I. (2009) *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Illinois, Southern Illinois University.
- JIMÉNEZ MORALES, R. (2008) «El arquetipo de Fausto en La Fura dels Baus», *Enlacs*, 8, p. 1-8,
<<http://www.cesfelipeseundo.com/revista/numeros.html>>
[consulta 22/01/2021].
- JOHN, D. G. (2012) *Bennewitz Goethe Faust. German and Intercultural Stagings*, Toronto, University of Toronto Press.
- 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, p. 29-47.
- LA FURA DELS BAUS (2005) *Modilianum. Revista d'estudis del Moianès Moia*, 32, número dedicat al grup.
- LAAN, J. M. VAN DER (2007) *Seeking Meaning for Goethe's Faust*, New York, Continuum.
- MARCHISIO, S. (2007) *Els Comediants 1971-1981: pupazzi giganti, ricerca, festa popolare*, Torino, Edizioni Seb27.
- MARTORELL FIOL, M. (2004) «La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus», dins J. Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, p. 387-397.
- MONLEÓN, J. (2001) «Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas», dins *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*, Málaga, Universidad de Málaga; monogràfic de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, p. 3-28.
- NÚÑEZ PUENTE, S. (2004) «Teatro español en internet: directores, compañías, actores», dins J. Romera Castillo (ed.) *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, p. 413-432.
- OLLÉ, À. (ed.) (2004) *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Barcelona, Electa.
- ORAZI, V. (2017) «Faust secondo la Fura dels Baus: teatro, opera, cinema», *Zeitschrift für Katalanistik*, 30, p. 333-355.
- ORAZI, V. (2013) «Verso la performance: esperienze teatrali comporancee in Spagna», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, p. 51-73.
- ORAZI, V. (2015) «Comediants y los clásicos», *eHumanista/IVITRA*, 7, p. 372-385.
- ORAZI, V. (2016a) «La Fura dels Baus: transmedialidad y dramatización de textos narrativos en la escenificación de los clásicos (Dante, Sade, Kafka)», *eHumanista/IVITRA*, 9, p. 224-236.

- ORAZI, V. (2016b) «Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo», *Rassegna Iberistica*, 39, 106, p. 243-263.
- ORAZI, V. (2016c) «Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI», *Cuadernos AISPI*, 7, p. 29-46.
- PAZ GAGO, J. M. (2004) «Ciberteatro. Teatro y tecnologías digitales», dins J. Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, p. 81-88.
- PAZ GAGO, J. M. (2006) «La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI», dins J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, p. 151-161.
- PÉREZ COTERILLO, M. et al. (eds.) (1988) *La Fura dels Baus 3*, monogràfic de *Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral*, 34.
- PONTÓN, G. (2003) «El hiperdrama. Alegoría escénica en la era digital», dins M. J. Vega (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare nostrum, p. 150-159.
- ROMERA CASTILLO, J. (2010) «Sobre teatro y nuevas tecnologías», dins J. Romera Castillo (ed.), *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, p. 388-409.
- ROMERO LÓPEZ, D. / SANZ CABRERIZO, A. (eds.) (2007) *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2 vols.
- RÖTTGER, K. (2008) «F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media», *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 6, p. 31-46.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I. (2004) «Interferencias entre el teatro y la performance bajo la tutela de las nuevas tecnologías», dins J. Romera Castillo (ed.): *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor, p. 465-473.
- SAUMELL, M. (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, Universitat de Barcelona.
- SAUMELL, M. (2006) *El teatre contemporani*, Barcelona, UOC.
- SAUMELL, M. (2009) «La teatralogía fáustica de La Fura dels Baus: teatro, cine, ópera y performance», dins M. Saumell i V. Berger (eds.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*, Wien/Berlin, Lit, p. 261-272.
- SAUMELL, M. / DELGADO, M. M. (1998) «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre», *Contemporary Theatre Review*, 7, 4, p. 1-30.

- SCHÖNFELD, C./RASCHE, H. (eds.) (2007) *Processes of Transposition. German Literature and Film*, monogràfic d'Amsterdamer Beiträge zur Neuren Germanistik 63, Amsterdam, Rodopi.
- SCHRUM, S.A. (ed.) (1999) *Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*, New York, Peter Lang.
- TORRE, A. DE LA (1992) *La Fura dels Baus*, Barcelona, Alter Pirene.
- TORTOSA, V. (ed.) (2008) *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Universidad de Alicante.
- TRECCA, S. (2010) «Teatro y medios audiovisuales: la situación de los estudios en España», *Signa*, 19, p. 13-34.
- VERZINI, B. (2014) *Las herencias filosóficas de Artaud: el teatro de reanimación*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- VILLA URIOL, M. C. et al. (2000) «www.FaustShadow.com», dins IEEE International Conference on Multimedia and Expo, New York City, July 30 - August 2.
- WOOD, A. (2007) *Digital Encounters*, New York, Routledge.