

MERCÈ SAUMELL

CREACIÓ

ESCENOGRÀFICA

COL·LECTIVA.

APROXIMACIÓ AL

CONCEPTE D'ESPAI

ESCÈNIC EN ELS

ESPECTACLES DE

LA FURA DELS BAUS,

ZOTAL I LA CUBANA

Analitzar l'escenografia d'un espectacle no és aïllar o intentar d'aïllar el que podríem anomenar elements *inanimats* de l'espectacle (dispositiu escènic, objectes, etc.) en oposició als elements *animats* (actors). Analitzar l'escenografia d'un espectacle és, abans que res, estudiar l'organització de l'espai escènic proposat, buscar els elements que configuren aquesta organització i la mantenen, escutar-ne la realitat material i també la dels objectes que poblen aquest espai.

Tota escenografia remet a una realitat concreta; aquesta, però, en el teatre contemporani, de preeminència visual, no manté un lligam mimètic en el qual l'escenografia regiria com una icona d'aquesta realitat, sinó que el concepte d'escenografia es dilata per esdevenir espai escènic. Espai escènic com a principi d'organització dels signes escènics, organització espacial certament vinculada a una ficció, a un espai imaginari i/o virtual del qual aquest espai escènic no és més que la *traducció* concreta.

En una segona fase, farà falta respondre la pregunta: «Com funciona aquesta escenografia»? Si bé la noció de *funcionalitat* pot semblar en un primer moment mecànica o excessivament utilitària, implica, de fet, el reconeixement que l'escenografia no és una realitat *autònoma* que hom pot analitzar per separat, sinó que forma el conjunt, i n'és part, d'elements indissociables de la totalitat d'un espectacle (joc actoral, text dit o cantat, etc.) que es desenvolupa en el temps.

Si aquesta escenografia comporta en ella mateixa una sèrie de significats i significants, aquests ho són en la mesura que s'interrelacionen, directament o indirecta, amb els altres elements de la representació (els anomenats codis o paràmetres espectaculars).

Si sovint creiem que l'escenografia del *nou teatre*¹ no representa sinó que és presència material i plàstica que per prendre significació demana la intervenció del gest de l'actor i de la recepció del públic, que la percep múltiple i variable, tornarem a raure en el concepte de *funcionalitat*: l'escenografia d'aquests espectacles no aporta en ella mateixa la seva funció, sinó que aquesta s'esdevé respecte als altres elements.

Per això, al llarg d'aquest petit estudi, el primer punt de referència ha estat i és l'espectacle en ell mateix.

1. Fem servir el terme *nou teatre* establert per De Marinis per designar una sèrie de propostes que des del decenni dels cinquanta tenen en comú: «la cerca d'una renovació profunda i radical de la manera de fer i concebre el teatre respecte a les convencions estereotipades de l'escena oficial». *cit.* pàg. 3. De Marinis. *El nuevo teatro*.

El pas següent, doncs, serà el de la identificació —o potser més conseqüentment, substitució— escenografia/espai escènic. Adoptant la definició d'Anne Ubersfeld entendrem aquest últim com la suma de tots els esdeveniments que tenen lloc en l'escena.² Seguint aquest discurs, però, arribarem a un altre concepte: el de l'espai teatral entès com la fusió/unió entre l'espai escènic i l'espai del públic. Ubersfeld el designa com a «lloc de l'activitat d'éssers humans en relació els uns amb els altres».³

Tenir present la interrelació —i fins i tot osmosi— entre l'espai dels que representen i el dels espectadors és cabdal per acostar-nos a la totalitat de l'espai teatral i comptar amb el conjunt de signes emesos al mateix temps per uns i per altres. Aquest concepte ens serà útil posteriorment i, en especial, en apropar-nos als espectacles de La Fura dels Baus i de La Cubana.

Passem ara a intentar explicar la tria d'aquests tres grups: La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana com a representatius del panorama teatral català actual per desenvolupar el tema de la creació escenogràfica col·lectiva.

Com a trets compartits, destacarem el caràcter proclamat de col·lectiu teatral, que en els tres casos participa d'un nucli estable al qual s'afegeix un nombre de col·laboracions quasi permanents o esporàdiques; l'origen vinculat al teatre d'animació i de carrer, fet que comporta un aprenentatge ràpid i efectiu en la constant adequació del treball teatral respecte a espais no diferenciats (o no preparats); un altre element en comú, a banda de les dades biogràfiques de tots tres grups formats al principi dels vuitanta i consolidats professionalment durant els anys 1983-1984, és la interdisciplinarietat dels seus membres, de formació —acadèmica o no— molt diversa (plàstica, dansa, música, circ, interpretació, mecànica, etc.), interdisciplinarietat que permet, en més o menys grau, un mètode de treball en equip en què els diferents papers establerts per la pràctica teatral tradicional (actor, escenògraf, director) queden diluïts en la creació col·lectiva sense que això defugui una especialització efectiva en les diferents disciplines. Respecte als enunciats anteriors, però, cada un dels tres grups respon a unes característiques, unes necessitats o una voluntat pròpies.

2. «L'espai escènic és un conjunt en el sentit matemàtic del mot». cit. UBERSFELD. *L'École du spectateur*. pàg. 46.

3. Cit. UBERSFELD. *ob. cit.*, pàg. 53.

El que sí cal assenyalar en aquest punt és que la idea i el disseny de l'espai escènic sorgeix en el si del grup —al marge que porti la firma d'una o més persones— i es modifica o varia en relació amb les necessitats o objeccions dels components del col·lectiu. En cap cas, però, no apareix la figura de l'escenògraf, l'arquitecte o el pintor contractat com a persona aliena al grup.

Mes enllà d'aquestes consideracions, trobem en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana la presència física d'un concepte d'espai escènic, en un grau més o menys elaborat, que ens remet directament a una nova lectura de l'esdeveniment teatral. Així, espectacle i espai apareixen íntimament lligats i aquest últim es mostra com a primer element a analitzar. Schechner parla d'espai escènic com a *eix de creació* i de gènesi en una teatralitat en què el ritual (repetició, fragmentació, juxtaposició, muntatge) ha substituït la narració (linealitat argumental).⁴

Aquesta idea és fonamental per a situar-nos en aquest nou teatre en el qual el text espectacular, i no el text literari, genera la producció de sentit. L'espai, l'espai buit —imatge ja emprada per Peter Brook com a metàfora del fet teatral—,⁵ com a principi es definiria, doncs, com un full en blanc on tot element escènic és perceptible i susceptible d'ésser-hi escrit: l'espai esdevé el suport sobre el qual s'insereixen tots els signes i els sistemes escènics; genèricament es pot parlar d'escriptura escènica.⁶ En arribar en aquest punt, concloem que la representació contemporània treballa essencialment sobre l'espai i a partir d'ell, lligat o no a un sistema d'imatges (de caràcter físic o bé mental).

Abans de finalitzar aquesta introducció, però, cal formular-se una altra qüestió en parlar d'espai escènic: ens estem referint a un espai únic o, per contra, a un espai múltiple?

Un dels trets definitoris d'aquest nou teatre és mostrar l'espai com un «discontinuum», un collage que demana a l'espectador la recomposició constant. Aquest tema apareix de manera pròpia i diferenciada en l'anàlisi dels espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana: espai com a lloc d'ex-

4. Per a Schechner, els quatre fonaments de la representació post-moderna són: la indeterminació, les relacions espai-temps o matèria cronològica, el narcisisme i el col·lectiu *í/vs* tribu.

5. Peter Brook. *The Empty Space*, 1968.

6. En aquest punt, Pavis proposa la idea d'espai escènic com a partitura: «Suport de l'escriptura escènica en les coordenades espai-temps». *cit.* PAVIS, *Voix et images de la scène*. pàg. 115.

ploració, d'esdeveniments simultanis que obliguen l'espectador/partícip a integrar elements dispersos, en els espectacles de La Fura; asimetria i fragmentació en zones significants, inestabilitat de volums i superfícies, en el cas de *Zombi* de Zotal; i aparició del teatre dins del teatre, ambigüitat compartida per dos espais associats, en *La tempestat* de La Cubana.





La Fura dels Baus. *Tier Mon*, de La Fura dels Baus. 1988 (Foto: Darius Koehli)



La Fura dels Baus. *Accions*, de La Fura dels Baus. 1984 (Foto: Gol).

LA FURA DELS BAUS

«L'espectacle suprimirà l'escenari i, partint de la sala sencera i del terra, envoltarà materialment l'espectador, el mantindrà en un bany constant de llum, imatges, moviments i sons (...) i no hi haurà cap lloc desocupat en l'espai, ni repòs, ni buits en l'esperit ni en la sensibilitat de l'espectador.»⁷

ARTAUD

La cita artaudiana ens situa en un espai orgànic i mudable presidit per l'ideal teatre/vida. Parlar del concepte d'espai en els espectacles de La Fura dels Baus implica, en primer lloc, assumir l'espai escènic com a constitució emblemàtica de l'existència.

Tenint presents els tres espectacles del grup, *Accions*, *Suz/o/Suz* i *Tier Mon*, conversem amb Marcellí Antúnez sobre el mètode que segueix La Fura en el procés de creació dels seus espectacles, procés fonamental per acostar-nos al seu treball d'investigació i elaboració en relació amb l'espai escènic.

- Com a primer element, el plantejament conceptual que, mitjançant una fórmula d'addició, aporta idees i teories.
- Partint de l'anterior, la investigació sobre el terreny que deriva en improvisació i construcció.
- Finalment, el treball a partir del material seleccionat: la seqüencialització i la definició.

Aquest procés, però, ha sofert canvis des de la gestació d'*Accions* fins a *Tier Mon*. Una major incorporació i investigació de la tecnologia que esdevé estructura fonamental del seu llenguatge i, d'altra banda, la complexitat creixent en les relacions que s'estableixen entre actors i espectadors respecte al mateix espectacle.

EVOLUCIÓ

En els espectacles de La Fura dels Baus, l'espai és un element determinant a l'hora d'establir un llenguatge. El grup,

7. Cit. ARTAUD. *El teatre i el seu doble*, pàg. 57.

en la seva trilogia, ha treballat des de l'espai natural o arquitectònic fins a l'espai construït o preparat.

Marcel·lí Antúnez ens parla d'aquesta evolució: «El punt de partida de l'espectacle *Accions*, un pas a nivell a Sitges, és l'element que ens va anar suggerint actituds, desplaçaments...; quan es va estrenar a Barcelona, a les Drassanes, una part de l'espectacle va sorgir en resseguir les possibilitats del nou espai. Utilitzàvem l'espai de manera abstracta, segments espacials que corresponien a moments diferents».

En l'espectacle següent, *Suz/o/Suz*, l'espai apareix a partir d'unes estructures en disposició simètrica: «Podem parlar d'unes estructures totèmiques —les dues torres i les dues piscines— que esdevenien escenografia objectual». Aquí, l'aparell escenogràfic prenia entitat com a objecte central del discurs «dramàtic».

En *Tier Mon*, l'espai és un concepte primordial en la gènesi de l'espectacle. La idea de l'espai va comportar la del disseny sonor i la del disseny espacial a partir d'un model: el de l'estructura cel·lular.

«Si en *Accions* i *Suz/o/Suz* l'espai desenvolupava una actitud radial i expansiva, en *Tier Mon* apareix clarament la noció d'espai acotat i, el més important, la relació dins/fora sota el model cel·lular».

Desenvolupar el concepte d'espai escènic a partir d'estructures filogenètiques permet, per exemple, d'incorporar el concepte d'osmosi que es tradueix en trànsit per a l'espectador. Per a Marcel·lí, en *Tier Mon*, aquest trànsit es produeix en la seqüència de la menjadora, l'única acció situada *fora*; per a ell, el concepte de *dins* ve marcat per l'espai sonor segregat per les quatre torres situades en els vèrtexs d'un quadrat: «Les quatre torres de música aporten el trencament de l'escenari de rock, d'emissió frontal. D'aquesta manera, el so crea una pressió que engloba l'espai interior».

Aquest pas efectuat en el concepte d'espai escènic ens remet al pas paral·lel respecte al text espectacular. Si *Accions* es definia com «l'alteració física d'un espai», plantejament proper al de les «performances», en *Tier Mon* apareix un contingut figurat.

«Per primer cop, en el llenguatge del grup es mostra una argumentació, uns personatges que generen una ficció. I la disposició de l'espai, anterior i nascuda a partir de l'elaboració d'un concepte, ha configurat aquest element ficcional». Aquest discurs, continua Marcel·lí, es tradueix en l'espai escènic: «Per exemple, en l'estatisme dels personatges-poder en

contraposició amb els desplaçaments dels personatges-humanitat».

L'aparició d'una línia argumental comporta també variacions en els principis compositius de l'espectacle: la continuïtat en el temps (mai no es fa el fosc) davant el principi de juxtaposició i de discontinuïtat propi d'Accions i de *Suz/o/Suz*, espectacles confegits a partir d'accions/nuclis.

Amb tot, es mantenen unes constants en l'espai escènic emprat en els tres espectacles. En aquest sentit, no podem parlar de viratge, sinó d'assimilació i apropiació de nous elements; el tret definitori continua essent el de construcció espacial entesa com a espai múltiple, no mesurable ni aprehensible en la seva totalitat. En definitiva, l'espai escènic com a proposta que l'espectador, integrat i submergit en aquest espai, ha de desxifrar i construir des d'un constant resituar-se.

IDENTIFICACIÓ ESPAI ESCÈNIC-ESPAI TROBAT

Anteriorment, hem apuntat el tema del pas de l'espai arquitectònic a l'espai construït. El desig de portar el teatre fora de l'edifici—museu (o mausoleu) per part de La Fura ha comportat un important treball de recuperació d'espais urbans (mercats, estacions, presons, funeràries, etc.) per al teatre.

L'acte d'ocupar un espai nou i desconegut per al teatre és cabdal per proporcionar la sensació d'excepcionalitat en el marc d'unes accions col·lectives que creen o afirmen la identitat i/o la cohesió a partir d'un espai i d'un temps inhabituals.

El fet de treballar en espais no teatrals comporta, però, grans dificultats tècniques i el reajustament continuat dels espectacles. En contrapartida, l'espai propi (l'espai triat o trobat) apareix com a ens simbòlic. Així, el seu valor real queda transformat per l'aportació del joc teatral i s'estableix una nova relació entre la naturalesa original de l'espai ocupat i l'esdeveniment teatral que el transforma, mitjançant l'espectacle, en espai teatral.

GENERACIÓ D'ESPAIS

En parlar d'espai escènic en els espectacles de La Fura, direm que aquell no s'origina tan sols en funció de practica-

bles i aparells escenogràfics, sinó també, i principalment, a partir de codis espectaculars que generen i segreguen espai: llum, so, gest, desplaçaments. Podem parlar, doncs, de zones d'acció —donades per la llum i pel so— i de zones d'acció itinerant —la presentació de les quals comporta la trasllació/migració dels espectadors cap aquestes.

En aquest sentit, llum i so actuen com a barreres topològiques entre les diferents zones, accions/seqüències, i marquen i separen espais semànticament diferenciats.

La investigació en aquest aspecte comporta la incorporació de tecnologia especialitzada i d'altres disciplines com ara la balística i la robòtica, o bé l'anàlisi de la llum com a font de pressió (estudi comparatiu entre les llums dels estadis i les torres d'il·luminació en *Tier Mon*).

Un altre punt capital a estudiar en la generació d'espais és el de l'espai escènic entès com a camp de forces engendrades pels actors/executors, és a dir, l'espai dibuixat per ells. El joc dels cossos en moviment implica una creació i una expansió d'espais originats per les relacions entre els cossos dels actors i els dels espectadors —la seva reacció, des de la fugida fins a la paralització. En els espectacles de La Fura dels Baus trobem un espai construït pels moviments relatius d'aquests cossos que defineixen i investeixen un cert espai (zones d'acció); igualment, podem parlar d'una compressió de l'espai provocada per l'absència d'aquests cossos en abandonar-lo.

El protagonisme del cos en els espectacles de La Fura és un element primordial per a la nova definició de l'espai escènic: l'espai cinètic originat i estructurat a partir del joc i l'arquitectura mòbil dels cossos, les màquines i els practicables, entesos, aquests últims, com a prolongacions i/o pròtesis del cos.

L'ESPAI DE L'ESPECTADOR

La transformació i l'apropiació de procediments tècnico-formals obté una traducció espectacular en què la mediació de la tecnologia, com a provocadora d'excitacions sensorials, origina variacions en la receptivitat de l'espectador, la qual podem anomenar receptivitat del subjecte urbà, seguint la definició establerta per Jaques Polieri.

«En els casos en què la tecnologia de l'espectacle sigui molt complexa es determinaran certes incidències d'ordre psicològic i de caràcter mesurable tals com l'orientació, la posició del cos, els desplaçaments o l'índex de claustrofòbia i d'agorafòbia entre els espectadors».⁸

En aquests espectacles, l'aprehensió de l'espai escènic per part de l'espectador és causada per la imatge que se'n fa, amb la seva apropiació mental, nascuda de la contradicció de no poder establir un punt de correlació estable a partir del qual entendre i quantificar l'espai circumdant com un valor a estructurar. I aquesta impossibilitat produeix una sensació de desorientació, indefensió i perill en l'espectador, immersit en un espai de referències ambigües propiciades per la il·luminació parcial (l'espectador no domina mai la totalitat de l'espai), el so, els valors volumètrics camuflats i els desplaçaments continus d'actors i espectadors.

Cal indicar que l'espectador valora l'espai en funció dels esdeveniments o els estímuls que rep i viu, ja que l'espai no es mostra neutre sinó com un camp de tensions dinamitzat pels actors-executors. En aquest punt, podem parlar d'una ambivalència en la relació espectador/espectacle. D'una banda, eufòria, joc i sentiment de pertànyer a una collectivitat i, en l'ordre de la il·lusió, la participació, l'exploració i la sorpresa. I de l'altra, aquesta proximitat física dobla el sentiment d'estranyesa afavorida pel joc d'actors, els quals imposen i orienten els desplaçaments, però que no integren les reaccions que provoquen; en aquest sentit, no *interpreten* sinó que existeixen en relació a unes accions teatrals.

Si en parlar —com a espectadors— dels espectacles de La Fura dels Baus diem que només hi trobem el sentit veritable en la real ocupació/participació/exploració de l'espai escènic proposat, caldrà recordar que ja en *Accions* i *Suz/o/Suz* es considerava l'opció de la contemplació distanciada en la qual la mera observació de les evolucions actors/públic constituïa en si un espectacle (i aquí entrariem en el tema del teatre dins el teatre). Aquesta possibilitat de lectura/vivència apareix més clarament en l'últim espectacle, *Tier Mon*, en el qual s'ha previst un espai alternatiu de seients i grades. Sobre això, Marcel·lí Antúnez concreta: «Participar sense capbussar-se; proposem una actitud d'observació».

L'aprehensió de l'espai, que, des d'un punt privilegiat, per-

met un seguiment global de l'espectacle, va lligada a l'aparició, anteriorment comentada, d'un contingut figurat; és a dir, d'una linealitat i una progressió en el temps que invita a la mirada en perspectiva.

Aquesta opció, però, es presenta com un altre punt d'atracció. El joc dependrà completament de l'espai triat per cada espectador. En aquest punt radica la pluralitat de lectures que de l'espai escènic podem fer dels tres espectacles de La Fura dels Baus. Aquesta pluralitat prové de la identificació espectacle/sistema i, per tant, orgànic i variable. Cada espectacle esdevé com un microcosmos organitzat al voltant d'uns punts d'atracció situats en el temps i en l'espai.



ZOTAL

«Hem buscat d'aprehendre l'espai subdividint-lo a partir de les relacions que estableix amb els altres elements escènics i que li aporten la significació pròpia: car l'art de l'escena és un art de l'espai».⁹

SCHLEMMER

La representació contemporània treballa essencialment sobre i a partir de l'espai: el transforma, el relativitza i el desorganitza. *Zombi* participa plenament d'aquestes característiques.

En la gestació de l'espectacle, el concepte d'espai escènic es va manifestar com a eix vertebrador a partir del qual *Zombi* creix i pren forma fins a concretar-se en unes accions-seqüències (podríem parlar d'*esquetxos*) unides, precisament, per l'entitat de l'espai escènic proposat.

RELLISCAR

Parlem amb Elena Castelar i Manel Trias, responsables del disseny escenogràfic i nucli estable de Zotal. Comenten: «Seguint el camí iniciat en el nostre espectacle anterior, a Zotal utilitzem l'element distorsió i ho fem en dos nivells: el físic i el temàtic».

En acostar-nos a *Zombi*, ens trobem davant una interrelació estreta que gira entorn el verb-acció relliscar. Relliscar físicament i, alhora, emocionalment i mentalment.

«L'home, aferrat a la seva seguretat quotidiana, rellisca per estalviar-se contactes profunds que preveu pertorbadors. Prenem *relliscar* com a expressió del no sentir i juguem amb el fet paradoxal que l'home, volent defugir el risc, adopta una solució del tot arriscada: rellisca».

Tant Elena com Manel insisteixen en la importància de la sensació física de relliscar, precipitar-se, per establir el seu llenguatge escènic a *Zombi*. «Vàrem fer unes proves al velòdrom de Barcelona; allí experimentàrem la contundència del pla inclinat i com aquest ens provocava inestabilitat, vertigen... i ho vam incorporar a l'espai escènic de *Zombi*, on

9. Cit. SCHLEMMER. *Théâtre et abstraction*, pàg. 63.



Elena Castelar. *Zombi*, de Zotal Teatre. 1988 (Foto: Jordi Bover).



passem d'un terra convencional, entès com a pla horitzontal de màxima seguretat, comoditat i facilitador de moviments, a un terra ondulat i hostil, que dificultava els desplaçaments i en el qual cal vèncer i resistir la tendència a caure, a relliscar».

A *Zombi*, l'espai escènic apareix descentrat, inestable, presidit per l'ondulació i l'obliquïtat de superfícies, sense equilibri. I aquest «descentrament» permet la fragmentació i el treball simultani facilitat per la desaparició d'un valor perspectiu (coordenades mitjançant les quals s'organitza mentalment l'espai a partir d'uns punts preeminents).

L'aparell escenogràfic se'ns descobreix sencer davant els ulls, sense cap intenció d'imitar un lloc concret; la gran superfície només esdevé lloc de l'activitat teatral, entesa a *Zombi* com a activitat lúdica.

ESPAI ORGÀNIC

L'aparell escenogràfic de *Zombi* actua com un ens viu, ja que es modifica i varia al llarg de l'espectacle. Elena ens comenta l'evolució de la forma/superfície fins a arribar a la definitiva: «Vàrem estudiar mapes topològics i seccions de terreny i també planimetries fetes a partir de fotografies aèries que proporcionaven la visió dels accidents del terreny. D'aquest estudi, i juntament amb la noció de pla inclinat, va anar sorgint la maqueta».

Després va venir l'elecció del material, aspecte costós, ja que havia d'oferir certa consistència i un grau d'adherència per no *relliscar* excessivament. Van triar una lona plàstica, la van disposar en una estructura tripartida; d'aquesta manera, sota la franja central, una estructura de fusta proporciona la duresa necessària mentre que, en els laterals, l'elasticitat del material permet el rebot quan es salta.

En aquest punt, insistim en la lectura possible de l'espai escènic de *Zombi* en funció d'espai físic, orgànic. Seguint aquest discurs, si prenem la lona-superfície com un immens epiteli, aquella adquireix una dimensió onírica, de tipus surrealista, al mateix temps que passa a ostentar un protagonisme com a *personatge dramàtic*.

«L'espai en què es desenvolupa el somni no es redueix a un procés d'elaboració mental, sinó que deriva de l'espacialització del *jo* corporal».¹⁰

Sami-Ali, psicoanalista que proposa una lectura de l'espai escènic en funció d'espai orgànic (com ho fa Schechner amb el concepte de *cavitat teatral*), obre una sèrie de possibilitats quan estableix la interrelació espai escènic/cos humà. Interrelació que, en el cas de *Zombi*, pot donar peu a certes consideracions: la *pell* es mostra afable o adversa i realitza funcions físiques com la d'engolir un personatge.

Un altre punt important, a parer nostre, en parlar de l'espai escènic de *Zombi*, és el de la població d'aquest espai per part de quatre actors, tres animals (un gos, una serp i una *tortuga mecànica*) i una sèrie d'objectes (i és vàlid parlar d'animació d'objectes, com en el cas del rodet que realitza una trajectòria constant i, igual que les persones, es precipita lliscant pel pla inclinat).

El treball amb animals prové de la tradició circense (el circ és l'origen de *Zotal*) i, de la mateixa manera que els objectes que apareixen, no actuen com a indicadors metonímics d'un lloc i uns moments històrics, sinó que es presenten com a signes aïllats. Així, per exemple, els elements de mobiliari isolats (taula, cadira, monitor de televisió) apareixen útils (cadira: seure) i, en aquest sentit, es converteixen en plataformes dels moviments dels actors.

Però això no contradiu una lectura simbòlica dels elements; per exemple, la serp remet a la feminitat i l'esoterisme amb la connexió posterior de la corda que s'enrosca als cossos dels actors. Aquest nivell de lectura enllaçaria amb el clima surrealista que manté l'espectacle.

Arribats en aquest punt, cal parlar de la música com a evocadora d'espais, espais de memòria que provoquen sensacions, enteses com a contrapunt de la *partitura* visual. La música, composta durant i juntament amb el procés d'escenificació, per Joan Saura i Xavier Maristany, esdevé la maroma sobre la qual evolucionen les diverses accions-collage.

VISIÓ DE L'ESPECTADOR

A la pregunta de si *Zombi* participa de l'anomenat retorn de l'escena a la italiana, tant Elena com Manel rebutgen la idea.

A *Zombi*, el dispositiu escènic es presenta nu i no hi ha una extra-escena imaginària o de ficció argumental. Per a ells, l'espectacle pertany al teatre més teatral; és a dir, a l'espai del joc en el qual tota la materialitat és present.

Si bé el paper de l'espectador a *Zombi* pot semblar el de l'espectador tradicional en parlar de la posició física d'aquest vers l'espectacle (assegut davant de l'escena frontal), *Zombi* mostra un espai heterogeni que demana la recomposició per part de l'espectador i reclama una altra disposició perceptiva davant del fet teatral. Tanmateix, l'espectador posseeix una percepció educada en uns fenòmens d'arrel cultural i psicològica; el gust per la simetria, la perspectiva i la fatiga davant l'observació de superfícies irregulars descentrades en què l'ull difícilment pot aplicar un correctiu. I, abans que res, resituació mental davant formes sense memòria cultural, és a dir, sense identificació possible. I en aquest punt radica un dels secrets de l'encant que emana *Zombi*, en aquesta no-memòria de la forma-superfície que ens sostreu d'allò que és quotidià per endinsar-nos en el fantàstic i en la sorpresa, en l'espai on tot és factible.



La Cubana. *La Tempestat*, de La Cubana. Direcció de J. Milán. 1987 (Foto: Ros Ribas).



La Cubana. *Cómeme el coco negro*, de La Cubana. Direcció de J. Milán. 1989 (Foto: Ros Ribas).

«El teatre és un art que es basa en el comediant; aquest pot incidir en el públic sense recórrer a la paraula, només cal la seva presència».¹¹

RIPELLINO

La Cubana es defineix com un col·lectiu teatral. Accions que prenen forma al carrer o en espais tancats (mercats, magatzems, etc.); accions eminentment urbanes o pensades per a la ciutat. I, paral·lelament, un espectacle, *La Tempestat*, en el qual apareix clarament el teatre dins el teatre, element constant en La Cubana: de la teatralització de la quotidianitat a la teatralització del fet teatral i, en concret, d'una escenificació de *La tempestat* de Shakespeare.

ACCIONS TEATRALS. EL SEU TREBALL ESCENOGRÀFIC

«Fins ara la construcció dels elements escenogràfics la fèiem nosaltres. Jo ho dibuixava i després tothom hi aportava idees, era un procés de contínua modificació fins a arribar als elements definitius».

Parlem amb Jordi Milan; ell ens apunta la possible i futura col·laboració amb especialistes —escenògrafs, arquitectes, decoradors— per als propers espectacles: «El que no farem mai és utilitzar l'escenografia creada a la taula d'un senyor; el que volem és que sorgeixi d'un treball en equip i d'un seguiment mutu durant la gestació dels espectacles».

Respecte a la qüestió de si la tria de l'espai escènic per a les diferents accions es presenta com un principi a partir del qual es crea l'acció o si, per contra, l'espai s'adequa en funció a una acció establerta, Jordi argumenta un doble aspecte: la idea d'espai i la d'acció estan íntimament relacionades; un espai pot provocar una història, una acció i aquesta, un cop fixada, es pot reproduir en qualsevol espai que s'ajusti a les característiques del primer. «Nosaltres entenem l'espai escènic en funció del que trobem: llocs concrets ens inspiren accions concretes. En aquest sentit, no parlem de teatre de carrer sinó de teatre portat al carrer».

11. Cit. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*. pàg. 264.

En l'acció dels *Autòmats*, per exemple, l'espai triat, l'aparador comercial, és definitori per a l'acció que s'hi desenvolupa. Si tot aparador és un reclam, un petit escenari, un espai organitzat per seduir, el fet quotidià de mirar-lo també implica una mirada determinada. La proposta de *La Cubana* radica, precisament, a afegir el gag, la sorpresa i el reconeixement sobtat al fet diari, i ho fa emprant totes les tècniques (retòriques o no) que transformen la quotidianitat en alguna cosa més: la seva paròdia.

«Moltes d'aquestes accions sorgien per pura intuïció, no per teoria. Molts cops hem estat nosaltres els primers sorpresos quan hem vist la dimensió que preniem. Nosaltres coneixíem i funcionàvem a partir dels resultats: la reacció que provocaria determinada acció».

Una de les claus per obtenir aquest resultat és el valor real de l'espai en el qual es representa l'acció. Lluny del *teatre*, *La Cubana* posa en escena esdeveniments que l'espectador recorda i coneix (similitud amb d'altres viscuts quotidianament o gairebé). Així, la venedora de la Boqueria ven en una parada real d'un mercat real. Tan sols canvia el producte: en lloc de carn ven pedres.

I fins i tot algunes d'aquestes accions deriven de fets verídics com el de la dona que es quedava empresonada, en el vestíbul d'una botiga, per una reixa automàtica; la notícia va donar lloc a l'acció titulada «Una trampa para Teresa».

«Juguem amb l'ambigüitat, amb el "voyeurisme" que tots tenim, la curiositat, el gust pel morbós...» Jordi explica que el fet de treballar en llocs reals comporta una determinada manera d'interpretar, la més acostada a la no-actuació, al comportament urbà habitual. «I és que una sobreactuació ho espatllaria tot, la gent diria: "Fan teatre"».

En resum: en les accions de *Cubana's Delikatessen* i de *Cubanades a la carta* es parteix d'una indiferenciació espacial —el tramut urbanístic amb la dimensió escenogràfica que comporta— i d'una decisió d'ocupar un espai d'unes determinades característiques. El sentit d'aquestes accions esdevindrà, en la mesura que s'adeqüin a l'espai escollit, al seu traç físic d'una banda i, de l'altra, a la seva significació social.

LA TEMPESTAT. EL TEATRE DINS EL TEATRE

En la fitxa tècnica d'aquest espectacle, el grup demana un teatre a la italiana, si és possible, amb vestíbul ampli.

«A *La tempestat* volíem entrar en un teatre tradicional, treballar a partir de la caixa màgica que és l'escenari, de la cerimònia social d'anar al teatre i portar-ho tot a una situació límit, però possible en cas de catàstrofe. D'aquesta manera, el teatre es convertia en un petit món, aïllat de la resta».

Per a aquest espectacle, La Cubana va cercar dos tipus d'espai escènic: el de l'escenari, amb una escenografia fixa, en la qual es representa l'obra shakespeariana i l'espai del públic —platea i llotges— que a mesura que avança l'espectacle s'amplia a tot l'edifici teatral. En referir-nos a aquest últim espai, podríem parlar d'una escenografia mòbil formada per objectes, indumentàries i algun practicable que s'adaptava a les particularitats de cada teatre. «Va ser un bon exercici descobrir les possibilitats de cada teatre, però també esgotador i car, ja que havíem de limitar l'entrada i comptar amb el material fungible de cada representació».

A parer nostre, l'aspecte més interessant que aporta *La tempestat* respecte a l'espai és el de transvestir un teatre en un lloc no teatral; escenari, bar, platea, camerinos, etc., deixen de ser espais significativament teatrals per mostrar-se com a espais d'experiències *ordinàries* en una situació d'emergència. La il·lusió de *viure* una situació hiperreal en un teatre.

A l'inici de l'espectacle, la representació de *La tempestat* comença i l'escenari és el lloc de l'ostentació de la teatralitat i, alhora, el lloc de la veritat, ja que estem assistint a una representació de l'obra de Shakespeare en un teatre. I, precisament, l'espai virtual del text (la tempestat afavorida per Pròsper) transcendeix a l'espai teatral: escenari i espai del públic. *La tempestat* s'ha encarnat en una catàstrofe de grans dimensions; la sala i la resta de l'edifici són ara infermeria, confessionari... espais mal il·luminats pels llums d'emergència i la claror del camping-gas.

I també, en referir-nos a *La tempestat*, podem parlar de paròdia; o millor, d'intenció paròdica respecte a la institució teatral, l'edifici tradicional i la seva lectura social. Intenció, però, de to lúdic: el fet d'anar al teatre deixa de ser un acte *cultural* per esdevenir aventura gràcies a la metamorfosi de *La tempestat* shakespeariana en tempestat atmosfèrica.

L'ESPECTADOR

En els espectacles de La Cubana podem parlar d'espectadors pròpiament *teatrals*, en el cas de *La tempestat*, en el

sentit que hi ha una voluntat d'anar-hi. En les altres diverses accions, el públic —en més o menys proporció— és casual, tothom pot ser-ho, perquè es fan obertes a la ciutat.

«El públic és molt important en els nostres espectacles, ja que els espectadors són en ells mateixos un espectacle». Referint-se a aquest tema, Jordi recorda anècdotes com la de l'actor detingut a Almeria per la policia mentre prenia part en l'acció «Ja som rics!» per repartir pessetes com un foll (i anar vestit de gala). «Un dels nostres propòsits és que la gent faci teatre sense adonar-se'n».

En aquestes accions teatrals es posen en escena situacions que l'espectador coneix per record o per referències i aquesta memòria proporciona un lligam amb l'experiència directa, lligam que enriqueix l'esdeveniment teatral, que passa a ser esdeveniment viscut, o esdeveniment observat, si l'espectador no se'l creu i se'l mira distanciadament. En les dues *vi-vències*, però, apareix l'element participatiu.

Si quan ens referim a *La tempestat* ha sorgit el mot aventura, caldrà tornar-lo a escriure per definir la postura de l'espectador davant l'espectacle i, en aquest cas, viure'l com a experiència real (o tenir-ne el dubte), ja que el sol fet d'entrar en un teatre comporta una dosi de capacitat per a la sorpresa. Sorpresa provocada per l'itinerari realitzat en l'edifici teatral i el descobriment d'espai partint de la situació d'extrema emergència.



Finalment, i com a constant en els espectacles de La Cubana, podem citar la poca (o nul·la) transformació física de l'espai escènic proposat. El que sí que varia és la funcionalitat que li atorguen els ocupants en relació amb les accions que hi desenvolupen i és en aquest sentit que parlem de paròdia, joc o equívoc basats en hàbits i referències culturals.

RECAPITULACIÓ

Aquesta aproximació al concepte d'espai escènic proposat en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana és extensible a la lectura de l'espai escènic en el teatre contemporani i, per tant, representativa. Si resumim tot el que hem anotat anteriorment i ens endinsem en la significació d'aquestes propostes, més enllà de la seva percepció visual i del pur joc espectacular, hi trobarem una lectura potencial de les relacions de l'home i la dona actuals amb el seu espai, el seu entorn urbà.

I és per això que els espais proposats es mostren com a fragmentaris, disgregats, en els quals augmenta la interrelació física, en els quals els esdeveniments no obeeixen a una causalitat sinó que s'esdevenen com una successió d'accidents i, especialment, espais en els quals la percepció (i posterior aprehensió) actua com a mediatitzadora de l'experiència.

D'aquesta manera, l'espai escènic creat en els espectacles de La Fura i Zotal no es comporta ni és la còpia d'un lloc concret i identificable al qual l'acció aporta un sentit. Contràriament, en els espectacles de La Cubana, a l'espai concret i identificable on se superposen noves significacions sumades a les que ja té *per se*; aquí, però, estem parlant d'espai escènic triat, no construït.

Si hom sosté que l'esdeveniment teatral és sempre la imatge d'una imatge cultural, podem dilatar aquesta premissa en parlar de l'espai escènic. Aquest, en el nou teatre, ja no beneficia la *realitat* concreta sinó que es mostra com a llenguatge i, com a tal, esdevé complex i autoreferencial.

RESUMEN

En el teatro contemporáneo, de preeminencia visual, no podemos hablar de una escenografía mimética respecto a una realidad concreta, sino que el concepto de escenografía se dilata para convertirse en concepto de espacio escénico entendiéndolo como principio organizativo de los diferentes signos escénicos; es decir, como parte constitutiva de un conjunto de elementos indisolubles de la totalidad de un espectáculo.

Una de las constantes de este espacio escénico es mostrarse fragmentado, como un *collage* que del espectador exige una continua recomposición.

En este trabajo de aproximación, encontramos la traducción del citado espacio escénico, propia y diferenciada, en los espectáculos de los tres grupos estudiados: espacio como lugar de exploración y de acontecimientos simultáneos que obligan a la integración de elementos dispersos en los espectáculos de La Fura dels Baus; asimetría y fragmentación del espacio en zonas significantes, e inestabilidad de volúmenes y superficies en el espectáculo *Zombi* de Zotal; y la aparición del teatro dentro del teatro, ambigüedad compartida por los dos espacios asociados en *La tempestat* de La Cubana.

RÉSUMÉ

Le théâtre contemporain, prééminemment visuel, ne nous permet pas de parler d'une scénographie mimétique par rapport à une réalité concrète. Par contre, le concept de scénographie s'élargit pour devenir concept d'espace scénique avec le sens de principe organisateur de différents signes scéniques; c'est à dire, de partie constituante d'un ensemble d'éléments indissociables de la totalité d'un spectacle.

Un des aspects constants de cet espace scénique est celui de se montrer fragmenté, comme un collage qui demanderait une recomposition continue de la part du spectateur.

Dans le présent travail d'approche, nous trouvons la traduction du dit espace scénique, propre et différencié, dans les spectacles des trois groupes étudiés: espace comme lieu d'exploration et d'événements simultanés qui obligent à intégrer les éléments dispersés, dans les spectacles de la Fura dels Baus, assymétrie et fragmentation de l'espace dans les zones significatives et instabilité de volumes et de surfaces,

dans le spectacle *Zombi* de Zotal, et la manifestation du théâtre dans le théâtre, ambiguïté partagée par les deux espaces associés, dans *La tempestat* de La Cubana.

SUMMARY

With Reference to contemporary theatre, mainly visual, we cannot speak about a mimetic scenographic reference to a concrete reality; here the concept of scenography grows in order to become a concept of scenic space, taking it as an organizative base of the different scenic things; that is, as a constitutive part of a whole of indisociable elements forming the total spectacle.

One of the constant aspects of this scenic space is that it always appears in fragments, like a collage which demands continuous recomposition from the spectator.

In the present approximative work, we find the translation of the above mentioned scenic space, peculiar and differentiated, in the spectacles of the three groups studied: space as a place of exploration and of simultaneous events that force one to integrate separate components, in the spectacles of the Fura dels Baus; asymmetry and fragmentation of space in significant zones, and instability of volumes and surfaces, in the spectacle entitled *zombi*, of Zotal; and the appearance of the theatre within theatre, ambiguity shared by the two associated spaces in *La tempestat* of La Cubana.