

## Terrorismo, intermedialidad y omnisciencia: Boris Godunov, un espectáculo de La Fura dels Baus Emmanuelle Garnier (Universidad de Toulouse)

### RESUMEN

En el espectáculo *Boris Gudonov*, La Fura delsBaus recrea la toma de 900 rehenes que tuvo lugar en octubre de 2002 en el Teatro Dubrovka de Moscú por terroristas chechenos. Al igual que en el hecho real, el público se verá asaltado en pleno espectáculo por personajes armados que a lo largo de la representación, entablarán una serie de negociaciones para conseguir sus reivindicaciones políticas. En esta reconstrucción de un episodio extraído de la Historia reciente (pero que fue sometido a la manipulación política a través de los mass-media que cubrieron el acontecimiento y transmitieron la información), los profesionales de la ficción, es decir los integrantes de La Fura, se plantean cuestionar esa realidad y el recorrido que emprende –que es, en definitiva, un inevitable tejido de mediaciones– para llegar hasta cada uno de nosotros. Para ello, el espectáculo recurre a la intermedialidad que permite ampliar el espacio escénico tradicional de la representación al patio de butacas, a las bambalinas, a los pasillos del propio teatro, a un lejano ministerio o a un estudio de televisión... y multiplicar los niveles ficcionales creando una interferencia saludable (por ser distanciadora) entre el campo de lo real y de lo ficcional. De tal modo que imágenes en vivo y elementos mediatizados, se mezclan al juego de los actores y con el público, provocando un efecto multiplicador de puntos de vista para hacer que la ocularización –y por tanto la vía de acceso a la verdad– sea la más completa posible. Nos preguntaremos, por tanto, ¿en qué esta búsqueda de focalización de grado cero mediante el recurso a la intermedialidad, que apunta a la omnisciencia espectacular, se pone al servicio de un discurso político –el de ponernos en guardia contra la manipulación mediática– y de qué manera cuestiona, en este contexto, la misma función del teatro –para desenmascarar, por ejemplo, las trampas de la mediación televisiva–?

**Palabras clave:** Fura delsBaus, *Boris Godunov*, terrorismo, intermedialidad, omnisciencia

### ABSTRACT

In the show *Boris Godunov*, La FuradelsBaus revisits the October, 2002 hostage that was carried out in a Moscow theater by Chechen rebels. As in the historic episode, the public is assailed during the show by people (characters?) with weapons who initiate negotiations throughout the performance, to realize their political demands. In this reconstruction of an episode based on real events (but itself subject to political manipulation due to the mass media having covered the event and transmitting the information), the professionals of the fiction who are the artists of La Fura intend to question this reality and the way it passes through a web of mediations to reach each one of us. To this end, the show resorts to the intermediality, which allows it to increase the traditional scenic space of the play by including the area of the spectators, the wings and corridors of the theater, a television studio set..., and to multiply the levels of fiction, creating a healthy blurring between the domains of reality and fiction. So, live images and mediated statements get involved in the interplay between the actors and the public, multiplying points of view to make the ocularization – and thus the access to the truth – as complete as possible. This paper examines in what this research of zero focus by the recourse to the intermediality, which aims at the spectatorial omniscience, is put in the service of a political aim – that of warning against media manipulation –; it also questions, in this context, the function of the theater itself –can it for example, avoid the traps of television mediation?

**Keywords:** FuradelsBaus, *Boris Godunov*, terrorism, intermediality, omniscience

## Terrorismo, intermedialidad y omni- ciencia: *Boris Godunov*, un espectáculo de La Fura dels Baus

**Emmanuelle Garnier (Universidad de Toulouse)**

Para su espectáculo *Boris Godunov* (2008), la compañía catalana La Fura dels Baus eligió poner en escena una “fábula” basada en un hecho real ocurrido a principios de nuestro siglo XXI y con amplia repercusión en todo el mundo. Se trata del asalto al teatro Dubrovka de Moscú el 23 de octubre de 2002 llevado a cabo por un comando de rebeldes chechenos en plena representación del musical Nord-Ost. La toma de rehenes tenía como objetivo provocar una prueba de fuerza con el gobierno federal ruso para conseguir reivindicaciones políticas. Las negociaciones duraron tres días y terminaron con la ocupación del teatro por las fuerzas del orden, provocando un balance de 130 muertos entre los 800 espectadores. El acontecimiento captó la atención de todo el planeta al transmitir en directo las cadenas de televisión los movimientos de la policía en el exterior del teatro, las declaraciones oficiales del gabinete de crisis gubernamental, las reacciones de las familias de los rehenes y las de la opinión pública.

Un año antes, el ataque terrorista del 11 de septiembre había golpeado a la ciudad de Nueva York, y sociólogos, historiadores, semiólogos, filósofos, psicoanalistas, especialistas de medios de comunicación o artistas empezaban a preguntarse activamente sobre la naturaleza “espectacular” del derrumbe de las torres Gemelas que transmitieron en directo los medios de comunicación audiovisual: ¿acontecimiento?, ¿“terror espectacular”? (Dayan), ¿“estética del choque”? (Ferral) o “belleza del horror” como lo describía Michel Vinaver totalmente impactado por las imágenes.

Como en el hecho histórico –aunque La Fura dels Baus haya elegido no nombrar a los países implicados para ampliar el referente a toda intervención terrorista–, en *Boris Godunov*, el público se ve asaltado por personajes armados que, a lo largo de toda la representación, establecerán negociaciones para poder conseguir sus reivindicaciones, sometidos a una terrible presión psicológica.

De manera general, raros son los artistas que eligen utilizar un atentado como objeto de representación debido al hecho de que las imágenes impactantes forman a su vez parte de las armas utilizadas por el terrorismo. En las entrevistas que concedió a la prensa para promocionar el espectáculo, Àlex Ollé, el director artístico de La Fura, explica cuánto había provocado su sensibilidad de hombre de teatro este hecho, debido fundamentalmente a que se había desarrollado en un espacio dedicado a la ficción

artística<sup>1</sup> y se había producido en pleno espectáculo. Tal acontecimiento cuestionaba directamente la naturaleza misma del teatro, y consecuentemente la naturaleza de la realidad mediatizada, en una perspectiva claramente metamediática, ante lo cual el dramaturgo David Plana y el director artístico de la compañía propusieron una respuesta artística fuertemente marcada por la intermedialidad.

Frente a la realidad desrealizada mediante la hipermediatización (Baudrillard), se propone aquí una ficción desficcionalizada por los “efectos de presencia”. A la afirmación de una periodista a propósito de la toma de rehenes del Dubrovka: “Fue una tragedia televisada. Un atroz episodio que los televisores trasladaron a los salones del mundo entero con una sobrecogedora pátina de irrealidad” (Ginart: 42), contesta el artista de teatro Àlex Ollé: “Los movimientos terroristas de ficción se producen en la misma platea [...], ayudados por una escenografía virtual con proyecciones a través de un circuito cerrado de televisión que incorpora al espectáculo el espacio exterior” (*Diari de Tarragona*: 45).

La obra se presenta pues como un vasto juego especular entre realidad y ficción: de los mass-media, del teatro y del arte en general, como una manera de vincular lo exterior y la interioridad, lo objetivo y lo subjetivo. Las cámaras en vivo, los vídeos, los teléfonos móviles, internet... crean una reversibilidad del juego escénico al servicio de un espectáculo asumido como “no furero” ya que busca literalmente “la reflexión del espectador, no la interacción con él” (Ollé).

La *mise en abyme* de la representación constituye así el hilo conductor estructural de la escritura escénica de este *Boris Godunov* revisado por La Fura, una *mise en abyme* de la que analizaremos en primer lugar los contornos. Posteriormente nos centraremos en la ubicuidad escópica generada por la utilización escénica de espacios mediatizados. Como conclusión, nos preguntaremos en qué esta búsqueda de la ocularización cero (Jost) a través del recurso a la intermedialidad, que apunta a la omnisciencia, se pone al servicio de un objetivo político –el de prevenirnos contra la manipulación mediática– y cómo cuestiona, en este contexto, la función misma del teatro –¿es capaz, por ejemplo, de desentrañar las trampas de la mediación televisiva?–.

### Una estructura en abyme

Planteemos desde el principio que el referente inicial de la obra lleva en sí una inserción de un acontecimiento real y mediático en la ficción: un comando terrorista irrumpe en un teatro durante la representación de un musical<sup>2</sup>. Àlex Ollé y David Plana explotan hasta el extremo esta imbric-

<sup>1</sup> “El hecho de que este secuestro tuviera lugar en un teatro nos impactó y nos hizo reflexionar. El teatro, nuestro lugar de trabajo habitual, había sido el escenario de una macabra función donde los espectadores se habían convertido en involuntarios actores. En el espacio de la función había tenido lugar una tragedia real”, programa de mano del Centro Dramático Nacional, [http://cdn.mcu.es/pdf/cdno809\\_1.pdf](http://cdn.mcu.es/pdf/cdno809_1.pdf), p. 4.

<sup>2</sup> *Nord-Ost*, un musical de Alexei Ivachtchenko y Gueorgui Vassiliev, es una adaptación de la famosa novela rusa *Los dos capitanes* [*Dva kapitana*], de Benjamin Kaverine.

cación de partida. Al abandonar el referente de la comedia musical (que ofrecía la posibilidad de un contraste), eligen situar el acontecimiento político durante la representación de una de las tragedias más tradicionales del repertorio ruso: el *Boris Godunov* de Alexander Pushkin, prefiriendo así la semejanza entre la fábula dramática y la realidad histórica. El mismo Àlex Ollé explica que esta tragedia “nos iba ‘al pelo’ para usarla de contrapunto al principio por su paralelismo con el tema que tratamos. *Boris Godunov* es casi terrorismo de estado del siglo pasado, es la ambición por el poder” (Fernández).

Ahora bien, la obra de Alexander Pushkin, escrita en 1825, utiliza – como la de *La Fura dels Baus*– un referente histórico estrechamente unido al destino de Rusia ya que pone en escena el ascenso al trono del ex chambelán de Iván el Terrible acusado de haber hecho asesinar al heredero legítimo (Dimitri); su gobernanza; su resistencia contra un impostor (el monje Gregori Otopiev que colgó los hábitos) que se hace pasar por el difunto zarévich y reclama el trono; y finalmente su muerte en circunstancias oscuras. De tal manera que si la historia alimentaba la ficción en el hipotexto decimonónico, en la producción hipertextual catalana son la historia (del siglo XXI) y la ficción de Pushkin las que constituyen la base de la fábula.

Por tanto, la obra se construye sobre el principio de un paralelismo establecido entre dos referentes y de saltos repetidos de una a otra historia siguiendo el desarrollo cronológico de los tres días que dura la toma de rehenes. Las veintiuna escenas del autor ruso dejan paso a tres “jornadas” en las que alternan escenas vinculadas a la obra interrumpida por el asalto al teatro (tres en total) y escenas vinculadas al acto terrorista. Esta construcción en paralelo arranca con la puesta en escena de la subida al trono del *Boris Godunov* de Pushkin y se cierra con la visión de ese mismo trono imperial manchado por una aureola de sangre. Los pasajes de un referente a otro transcurren siguiendo los resortes técnicos de una “dramaturgia del montaje” (*Sermon*, 2012): oscuro, cut, anticipación de la música, etc.

La superposición de las dos tragedias se refuerza en mitad de la obra cuando una de las terroristas le confiesa a uno de los actores de la tragedia de Pushkin, ahora rehén, que ella representaba la obra de Pushkin cuando hacía teatro. Ambos, animados por su pasión común, se dan la réplica, reinstalando el hipotexto en el proscenio y proyectándolo en el nivel de “realidad” que es el de la toma de rehenes.

La estructura dramática está igualmente delimitada por la intervención de una voz en *off* que recuerda los acontecimientos del teatro Dubrovka de Moscú al comienzo y al cierre del espectáculo. Se trata de la supuesta voz de un actor de la compañía que representaba el *Boris Godunov* de Pushkin. La voz profunda de un superviviente que remite a una temporalidad posterior respecto a los acontecimientos, y asume, por lo tanto, la función de narrador.

Al empezar la representación con las siguientes palabras: “Ha pasado en un teatro. Éramos personajes. Todos. Nosotros interpretando a los rehenes. Ellos a los terroristas”, la voz en *off* plantea, de entrada, el resorte

principal del espectáculo: el artificio del teatro en el teatro. En esta mise en abyme particularmente compleja y productiva, se invita al espectador a interrogarse sobre su estatus, sobre su “trabajo de receptor”. Y además de los diferentes niveles sucesivos de referentes puestos en paralelo o insertados, se crea un efecto especular entre la escena y la sala. Algunas de las opciones ligadas a la escenografía se muestran, en este sentido, como muy explícitas. Citaremos sólo dos, situadas simbólicamente al comienzo y hacia el final de la obra: por un lado el decorado reversible del palacio imperial de Boris Godunov en el que la ficción teatral (la obra de Pushkin) se ve desde el interior del palacio (las intrigas políticas) y se transforma para hacer ver la fachada exterior ante el pueblo de Moscú; por otro, la proyección de la sala invertida en el momento en el que el jefe de los terroristas anuncia que ejecutarán a un rehén cada hora.

Tal arquitectura especular –como bien sabemos– genera un efecto de extrañamiento o alejamiento que permite acceder a una dimensión crítica; favorece el poder franquear, el transitar entre los diferentes elementos dispuestos en *abyme*; invita a considerar una reversibilidad entre el interior y el exterior que permitirá, según el consumo estético vaya avanzando, construir las bases de una reflexión política; volveremos a continuación sobre este punto.

En el *Boris Godunov* de La Fura, da la impresión de que todos los resortes propios al teatro épico han sido sabiamente puestos en acción; los procedimientos de distanciamiento se multiplican: fábula épica cuyo desenlace es conocido con antelación, referencia a un problema social y actual (el terrorismo en España, el terrorismo en el mundo), teatro en el teatro, y también juego de los actores entre el público, cambios a vista, interpelaciones al público, recurso a los sueños... y sobre todo recurso a una gran variedad de soportes mediáticos que vienen a mezclarse a los elementos “inmediatos” de la escena. Esta práctica no es nueva para la compañía de La Fura dels Baus, que utiliza en escena desde hace tiempo esta hibridación mediática en las artes del espectáculo: en espectáculos itinerantes (*Suz/O/Suz*, 1985), verticales (*The beat of the forrest*, 2009), macroespectáculos (*Prometheus Awakes*, 2012), grandes óperas (*Carmina burana*, 2010) o mappings espectaculares (*Tiempo de Encuentros*, 2012).

*Boris Godunov* está clasificado en el sitio internet de la compañía ([w3lafura.com](http://w3lafura.com)) como un “espectáculo de escenario”, una fórmula minoritaria en la producción de la compañía orientada, sobre todo, hacia espacios escénicos abiertos lejos de teatros considerados como muy selectivos. Aquí, nada de “lenguaje furero”, nada de interacción con el público, aunque, paradójicamente, éste se vea invadido por el juego de los actores y transformado, mediante el juego de *mise en abyme*, en un conjunto de espectadores-rehenes. La inmediatez del juego escena-sala ha sido voluntariamente limitada por razones que tienen que ver con el tema del terrorismo en sí mismo, que requiere una cierta prudencia en la interpretación. De igual modo, la extrema presencia de imágenes mediatizadas da la impresión de compensar, en alguna medida, la ausencia de interacción por parte del público.

Si la intermedialidad se entiende:

como heterogeneidad, como conjunción de varios sistemas de comunicación y de representación; como reciclaje de una práctica mediática [...]; como convergencia de varios *media*; como interacción entre *media*; como préstamo; como interacción de diferentes soportes; como integración de una práctica con otros; como adaptación; como asimilación progresiva de diferentes procedimientos; como flujo de experiencias sensoriales y estéticas antes que como interacción entre textos cerrados; como haz de vínculos entre *media*; como el acontecimiento de relaciones mediáticas variables entre los *media* [...]” (Mariniello, 1999).

en ese caso, *Boris Godunov* es un espectáculo particularmente intermediático. En efecto, se recurre sucesivamente o de forma combinada a:

- una voz en *off* potente (o fuera de campo) grabada (ya mencionada)
- conversaciones telefónicas grabadas via los móviles del público
- conversaciones telefónicas en vivo entre el jefe de los rebeldes y los emisarios del gobierno,
- decorados numéricos que utilizan videos hiperrealistas de fuerte potencial ilusionista (el palacio imperial de Moscú, la biblioteca del monje rebelde, el campamento del impostor Gregori Otrepiev en Cracovia) todos ellos utilizados en el marco de la obra de Pushkin,
- un plano esquemático del teatro proyectado sobre una pantalla por un vídeo proyector conectado a un ordenador en el escenario (intradiegético),
- vídeos en vivo procedentes de cámaras diseminadas por todo el espacio teatral: escena, sala, bambalinas, hall de entrada, exteriores del teatro,
- vídeos grabados, rodados en espacios próximos al teatro,
- vídeos grabados en la reunión a puerta cerrada del gabinete de crisis presidencial ficticio,
- una foto de la negociadora enviada por el gabinete de crisis,
- un sitio internet de prensa escrita y audiovisual proyectado en pantalla,
- una entrevista televisiva de los rebeldes filmada en vivo,
- una aparato de radio que permite a los rebeldes escuchar los informativos,
- una sesión de fotos de recuerdo entre los asaltantes,
- un vídeo proyectivo de la ejecución de espectadores elegidos al azar,
- un vídeo retroactivo (u onírico) del asesinato del zarévich.

Un estudio preciso de las relaciones intermediáticas que mantienen estos diferentes medios artísticos, fundamentalmente audiovisuales, permitiría poner en evidencia una gran heterogeneidad, mezcla de hibridación, mestizaje, reciclaje, transposición y *mise en abyme* en una vasta red proteiforme.

Detengámonos por un momento en esta relación particular que es la *mise en abyme*, poniendo de relieve un ejemplo preciso que permite revelar la estructura profunda de la obra y afecta al sentido que ésta se propone construir. Sobre el escenario, una entrevista filmada a los rebeldes con el objetivo de difundirla por una cadena de televisión. Dos representantes

del grupo terrorista están “encuadrados” con una luz que recorta el oscuro y que obedece a diferentes técnicas de filmación: “primer plano” y los valores que se le atribuyen (captación íntima del personaje, revelación de su moral, de su psicología...); “plano fijo”; “ángulo neutro” de la cámara paralela a la mirada del personaje; etc. Hacen pruebas de voz (generando uno de los pocos momentos cómicos del espectáculo) para una banda de sonido de buena calidad y ambos contestan a las preguntas del periodista que permanece oculto, sumergido en el oscuro al igual que todos los aparatos que supuestamente le acompañan. La estética así construida crea en el escenario la ilusión de la imagen televisiva.

Posteriormente, durante el desarrollo de la obra, esta misma imagen aparece en el telediario televisivo que los rebeldes reciben por internet en un ordenador portátil cuyas imágenes se proyectan en la gran pantalla del escenario. Entre la primera imagen que traslada los códigos fílmicos al teatro, y la imagen última que incrusta una telepresencia televisiva en el *hic et nunc* de la representación, el espectador es invitado a representarse todo el circuito mediático que lleva al acontecimiento desde la realidad del contexto en el que se produce hasta su recepción bajo forma de información. De paso, como un boomerang, la imagen se ha invertido y el espectador del acontecimiento (aquí representado por La Fura del Baus en un teatro) se transforma en el espectador de la información mediatizada. Espectador del espectáculo al que ha asistido, el receptor se encuentra cogido en la malla de una escena rizomática que le atrapa y experimenta una red de interconexiones de signos frente a la que despliega una intensa actividad analítica. Porque al situar a ese espectador a ambos lados del dispositivo mediático, el objetivo buscado por los artistas de La Fura es sin duda el de llevar a su público a traspasar la frontera que conduce de la estética a la política y a asumir una posición crítica sobre la posible manipulación de la realidad a través de su tratamiento en el circuito mediático.

### Las imágenes mediatizadas

En su opción de lo que Julie Sermon llama una “dramaturgia del montaje” (Sermon, 2012), la compañía catalana no nos remite a que presencia (*liveness*) y mediatización se den la espalda, sino que elige la sofisticación e investiga todas las maneras de prolongar el “alcance limitado” del teatro (Pavis<sup>3</sup>) creando, como hace el cine, y también los documentales de actualidad y los reportajes de prensa televisiva, espacios conexos al acontecimiento. En el programa de mano del Centro Dramático Nacional se lee:

---

<sup>3</sup> Los *media*, una “noción [...] de las más difíciles de aprehender” (Pavis, 2009: 200) son definidos con frecuencia como contrapunto a lo que es el teatro, tal y como dice Patrice Pavis: “El teatro tiende a la simplificación, a la minimización, a la reducción fundamental de un intercambio directo entre el actor y el espectador. Los *media* tienden, por el contrario, a complicarse y a sofisticarse gracias a los avances tecnológicos; por su propia naturaleza son reproducibles y multiplicables hasta el infinito. Inscritos en prácticas tecnológicas, y también culturales e ideológicas, en un proceso de información o de desinformación, los *media* multiplican sin esfuerzo el número de espectadores, haciéndose accesibles a un público potencialmente infinito [...]. De tal forma que “en esencia” el teatro es (debido al hecho de su modo óptimo de recepción) un arte de alcance limitado”. (Pavis: 200)

### Espacio, escenografía y vídeo

El espectáculo tiene una escenografía austera donde los elementos principales son las proyecciones en el escenario, donde el espectador podrá ver los decorados virtuales creados por Frank Aleu. Colaborador habitual de la compañía en montajes como *Faust 3.0* y *Metamorfosis*, también ha sido el encargado del diseño y el montaje de los vídeos con los que se complementará el argumento del espectáculo. Además, todo el teatro se convertirá en escenografía, ya que la obra necesitará del patio de butacas para ser representada. La platea se convierte también en espacio escénico de la obra.

Tres tipos de “prolongaciones” retendrán en este momento nuestra atención por orden decreciente de utilización: los “planos subjetivos” de los vídeos proyectados en la gran pantalla del escenario; la redundancia de la realidad escénica mediante la proyección de imágenes en vivo sobre el escenario; y la invasión de la totalidad del espacio teatral por el espacio escénico mediante la utilización abundante de cámaras en vivo.

Únicamente dos “planos subjetivos” están presentes en el espectáculo, lo cual es poco si consideramos la posibilidad que habría podido ofrecer tal técnica para penetrar en la psicología de los terroristas que aparecen en escena. Uno de ellos se refiere a la joven rebelde de 20 años cuando su jefe anuncia que se ejecutará a un rehén cada hora. La imagen proyectada a su espalda ilustra lo que su mente se representa: en un movimiento panorámico, la cámara, como si se tratase de un arma de fuego, hace un barrido sobre un público mudo y da la impresión de que dispara al azar sobre algunos espectadores que, sobre la imagen proyectada, cae sin ruido a la vez que una mancha oscura aparece sobre su pecho. Posteriormente, durante la representación del *Boris Godunov* de Pushkin, una nueva ventana subjetiva se abre por encima del personaje del Zar mostrando las imágenes obsesivas que le habitan: un niño desnudo en un charco de sangre y que se “despierta” cuando una mano se posa en su hombro: imágenes a la vez de la culpabilidad del asesino<sup>4</sup>, del miedo frente al falso zarévich y del delirio que le provoca su reciente envenenamiento. Estas dos escenas de la obra eligen una ocularización interna (o mejor dicho “modal”, siguiendo a François Jost) y abren una puerta hacia el inconsciente de los personajes. Situados a uno y otro lado en la simetría de las dos obras engarzadas, parecen invitar a cada espectador de la Fura a construir su punto de vista subjetivo sobre el tema del terrorismo.

A excepción de estos dos momentos, las imágenes mediatizadas son todas “objetivas”. Y sobre todo cuando se producen en vivo y duplican una escena representada por los actores. El espectador se ve así sometido a dos imágenes del mismo objeto escénico: una inmediata (pero proporcionalmente pequeña) y la otra sometida a la mediación de la cámara en vivo (que privilegia el encuadre, el plano corto o el primer plano y elige una paleta monocroma azulada o grisácea). En estos casos de duplicación de la realidad escénica, la imagen mediatizada aplasta literalmente la imagen real, sin duda debido al peso de su hiperrealidad, a pesar de las marcas

<sup>4</sup> La historiografía difiere en cuanto a la responsabilidad de Boris Godunov en el asesinato del zarévich Dimitri.

evidentes de su carácter mediático. El espectador vive entonces la extraña experiencia de una realidad que estalla bajo la presencia de imágenes mediáticas.

Finalmente el espectáculo ofrece un número considerable de imágenes que intentan utilizar el mayor número de espacios posibles en torno al “acontecimiento”: espacios tradicionalmente separados del escenario en el teatro, pero que en el cine –arte por excelencia de la ubicuidad espacial– se utilizan sin problemas.

Se aprovechan las cámaras de seguridad del teatro para revelar “el trasfondo del espectáculo”, o sea, todo lo que la representación teatral oculta tradicionalmente a la mirada, pero todo lo que los mass-media se supone que revelan cuando se produce un acontecimiento de actualidad. Los pasos del *off* al *in* (del “fuera de campo” al “campo”) –para un mayor realismo– responden a las reglas del montaje fílmico. Se observan, por ejemplo, numerosas construcciones en “*raccord* de movimiento” y/o en “*raccord* de sonido”: el personaje visto en la pantalla de una cámara que se supone que está entre bambalinas, en un sótano, o en un pasillo del teatro, aparece en escena de manera que la continuidad de la acción sea verosímil (no necesita, por lo demás, estar en *raccord* cuando se trata de cámara en vivo). La continuidad a veces se realiza mediante un fundido en negro.

Un panel de pantallas aparece en el escenario convirtiendo éste a la vez en sala de control de un PC de seguridad, en un tablero de control del escenario y en un plató de televisión. De tal modo que sociedad (la realidad), arte (la ficción teatral) y media (la comunicación) se encuentran superpuestos, y por ende, cuestionados por el público en su papeles respectivos y en las relaciones entre ellos. Revelar la “fábrica del teatro” viene a ser cuestionar la “fábrica de la información” y a la inversa.

Para terminar, una serie de vídeos grabados que simulan los debates en el seno del gabinete de crisis gubernamental permite que el público penetre en un espacio muy alejado de la acción escénica, pero que se inscribe en la misma temporalidad. Dichas secuencias recurren al conjunto de técnicas y códigos artísticos propios de la creación fílmica y no proponen ninguna interacción directa con el juego en vivo de los actores. Único vínculo visual con la escena: la foto de la negociadora elegida por el gobierno que los espectadores verán posteriormente en el escenario. Los vídeos revelan todo aquello a lo que el gran público, situado al final de la cadena mediática, y la prensa en general, nunca tienen acceso: el secretismo en el que se toman las decisiones estratégicas en el caso de chantaje ejercido sobre los gobiernos. Al abrir la ficción dramática a este espacio estratégico del poder, el teatro desvela una verdad que, en el contexto socio-histórico, consigue difícilmente reconstruirse por completo. Frente al silencio de las instancias políticas, precisamente el papel de los mass-media consiste en ejercer su función de contrapoder utilizando en provecho propio todos los medios de comunicación para desvelar la verdad.

Como hemos visto, la opción de la Fura dels Baus es la de situar al público de su espectáculo en la posición de la mayor exposición posible de los puntos de vista sobre (e implicados en) una acción terrorista: el de los mismos terroristas, el de los rehenes, el de los políticos, el de los media. Y por supuesto, en un nivel superior, el punto de vista de los artistas sobre acontecimientos de actualidad y su tratamiento por las organizaciones del poder y del contrapoder. La elección se ha hecho, en *Boris Godunov*, desde una perspectiva “omnisciente” creando las condiciones de una “focalización cero”, o, más bien, utilizando la terminología de los estudios fílmicos, de la mayor “ocularización espectral” (Jost) posible. Esta opción dramática abre la posibilidad para el espectador de una doble reflexión crítica: por un lado sobre el poder y por otro sobre los medios artísticos (vinculados íntimamente, por supuesto).

La reflexión crítica sobre el poder es la que los autores de *Boris Godunov* suscitan de manera más directa, sobre todo en las entrevistas y los documentos de comunicación sobre el espectáculo. Ya se trate del poder de un Estado, de una minoría activista o del que puede animar a un individuo. Àlex Ollé declara por ejemplo: “no hemos hecho un espectáculo fácil, no queremos buscar la polémica porque eso nos alejaría de nuestro objetivo, que es pensar sobre el terrorismo. Más aún siendo conscientes de que en este país actúa ETA”. El recurso a la tragedia de Pushkin es, a este respecto, muy didáctico. David Plana lo contempla como un “puente que lleva al espectador del siglo XIX al XXI y demuestra que el ser humano sigue cayendo en los mismos errores, sobre todo, el que alude a la ambición por el poder” (Jaén)<sup>5</sup>.

Al respecto, no falta, ya lo hemos visto, la posibilidad para el espectador de acceder a una crítica a los mass-media en tanto que parte integrante de los juegos de poder de la organización social en la búsqueda de la verdad o en la manipulación de la opinión pública. Al proponer una inmensa red de medios artísticos audiovisuales (teatro, vídeo, cine, música, fotografía, etc.) que reproducen a la vez los diferentes circuitos de la información y de la comunicación y encajan en un vasto juego de *mise en abyme*, La Fura dels Baus utiliza la mediación de las artes para proponer una mirada crítica sobre la mediación de la Prensa y sobre los fenómenos complejos de imbricación de diferentes realidades en el contexto de la mundialización.

Al elegir la intermedialidad artística, que pone en juego la pluralidad de la materialidad de los medios elegidos y las complejas relaciones que se tejen entre ellos, La Fura propone una crítica al teatro en tanto que práctica significativa. La copresencia (factual o siguiendo una relación de préstamo o de imitación) del teatro, del vídeo-reportaje de actualidad y del cine, constituye así un gran dispositivo revelador de saber, o sea, una auténtica máquina crítica, de la que puede aprovecharse el público.

---

<sup>5</sup> “Sobre un texto de David Plana, la obra de Pushkin hace de ‘puente que lleva al espectador del siglo XIX al XXI y demuestra que el ser humano sigue cayendo en los mismos errores, sobre todo, el que alude a la ambición por el poder’, dijo el joven dramaturgo que apuntó que la intención era ‘meter la obra de Pushkin en nuestra realidad más inmediata’” (Jaén).

## **Bibliografía**

Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Dayan, Daniel (dir.) (2006). *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*. Bruxelles: De Boeck/INA.

Diari de Tarragona (16.02.2008). “La Fura situará al espectador en el centro de un ataque terrorista ficticio”.

Féral, Josette (2011). “De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc”. En Helbo, André (dir.). *Performance et savoir*. Bruxelles: De Boeck, 37-52.

Fernández, Sergio (2008). “Boris Godunov, de La Fura dels Baus”. En Revista Ūalà, [http://www.revistauala.com/entrevistas/\\_boris\\_godunov\\_\\_de\\_la\\_fura\\_del\\_baus-549.html](http://www.revistauala.com/entrevistas/_boris_godunov__de_la_fura_del_baus-549.html). Última visita: 18.09.12.

Ginart, Belén (2008). “La Fura dels Baus toma rehenes”. El País. 16/02/2008.

Jaén, Juan Luis (18-09-2008). “La Fura estrena Boris Godunov”, Madridiario, <http://www.madriario.es/galeria/fura-estrena-boris-gudonov-cuatro/18978.html>. Última visita: 18.09.2012.

Jost, François (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos.

Mariniello, Silvestra (1999). “Médiation et intermédialité”. En La nouvelle sphère intermédiatique, primer coloquio internacional del CRI, Montreal. [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_realisation.asp?id=29](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_realisation.asp?id=29). Última visita: 18.09.2012.

Pavis, Patrice (2009). “Médias et théâtre”. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Colin.

Sermon, Julie y Ryngaert, Jean-Pierre (2012). *Théâtres du XXIe siècle: commencements*. Paris: Colin.