

# F@ust vers 3.0: Una (hi)storia del teatro y los medios\*



Kati Röttger

Universidad de Amsterdam, Países Bajos  
k.e.roettger@uva.nl  
<https://orcid.org/0009-0004-4272-5912>

Traducción:  
Alejandra Rondón

Universidad Nacional de las Artes, Argentina  
rondon.ale@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0009-6339-758X>

Fecha de recepción: 01/02/2025. Fecha de aceptación: 21/04/2025

## Resumen

Este artículo propone una relectura del *Fausto* (1 y 2) de Goethe a través de una conceptualización teórica intermedial del teatro y la representación que defiende la dimensión histórica de la constitución intermediada de la percepción. Mientras que Goethe utiliza la leyenda fáustica para subrayar dos órdenes de conocimiento en competencia, por un lado, las maneras románticas, eléctricas y mefistofélicas de observar, y por otro, el orden clásico, literario y científico del conocimiento; el grupo catalán La Fura dels Baus traslada a la escena contemporánea el conflicto a la era digital en su traducción de la leyenda fáustica.

## Palabras Clave

■ Espectáculo intermedial; Cultura digital; *Fura dels Baus*; Personificación; Teoría de los medios.

\* [Nota del editor] El artículo original fue publicado en: Röttger, K. (2008). F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 6, 31–46. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/31>. Una versión ampliada del artículo en alemán ha sido publicada en: Röttger, K. (2004). "F@ust version 3.0": Eine Theater - und Medien-geschichte". En C. Balme y M. Moninger (Eds.), *Crossing Media. Theater-Film-Fotografie-Neue Medien* (pp. 33-54). ePodium Verlag. La autora también tiene una versión en inglés que puede proporcionar ante su consulta a través de su correo electrónico.

## F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media

### Abstract

The article illuminates Goethe's *Faust* (1 and 2) by tracing the theoretical conceptualization of an intermedial approach to theatre and performance, and argues for a historical dimension to the medial constitution of perception. While Goethe used the Faust-legend in his play to highlight two competitive orders of knowledge and media by presenting, on the one hand, the romantic, electric, and Mephistotelian ways of seeing and, on the other hand, the classic, literal and scientific order of knowledge; the Catalan theatre group Fura dels Baus transfer this conflict to the digital age in their remediation of the Faust-legend on the contemporary stage.

### Keywords

■ Intermedial; Performance; Digital Culture; *Fura dels Baus*; Embodiment; Media Theory

*Sabía que podría ser la luz no la luz de la luna  
que comenzara a iluminar la luz del día  
y la luz de las velas, sabía sabía que vi  
la luz del relámpago,  
la vi encenderse, me dije que debía debía debía tener esa  
luz,  
y que hice oh lo que hice además fue que dije  
Vendería mi alma hasta el fin aunque sabía  
sabía  
que la luz eléctrica era toda verdad [...]  
¡El Doctor Fausto enciende la luz!  
Gertrude Stein*

### 1.0 Prólogo

Durante su vida, el Dr. Georg Fausten (alrededor de 1480-1540) médico, astrólogo, alquimista, “mago y nigromante” (Benz, 1964, p. 3) formó parte de la historia de los medios a través de sus prácticas mágicas: su habilidad para manipulación del fuego, la bola de cristal y otros medios que utilizaba para predecir el futuro. Las historias que se contaban acerca de sus hazañas dieron origen a la leyenda de Fausto, transmitida en innumerables adaptaciones y que permanece activa hasta hoy. Fausten proporciona numerosos puntos de partida en el análisis de la historia de los medios ya que aquellos relatos orales sobre Fausto (aproximadamente cuarenta años después de su muerte) se transformaron en historias escritas que fueron más tarde publicadas por el tipógrafo Spies en Frankfurt/Main como el folletín *Historia von D. Johann Fausten* en 1587. Gracias a la incipiente tecnología tipográfica, el libro se diseminó rápidamente—después de la Biblia fue el segundo libro más leído en Alemania—llegando a Inglaterra, donde formó parte de la historia del teatro a través de la adaptación que realizó Christopher Marlowe en 1604. Este autor inició una larga tradición de adaptaciones dramáticas, representaciones teatrales y teatro de marionetas las que doscientos años más tarde inspiraron a Goethe en su adaptación poética (1790-1831). Posterior a Goethe, el material de Fausto se adaptó reiteradas veces en literatura, teatro, artes visuales, música<sup>1</sup>, ópera, ballet, cine y televisión.

<sup>1</sup> Ver Wegner (1962).

## 1.1 Reflexiones preliminares acerca de la Teoría de los Medios

Existe una cuestión inherente en toda historia y perspectiva teórica de los medios que reside en la formulación de una definición útil y aplicable de los medios. La literatura actual revela, por un lado, un uso equivalente a los conceptos utilizados para la tecnología y los medios. Por otro lado, la literatura evidencia una independencia de diversos medios y géneros artísticos; o más bien, una correlación más o menos efectiva de sistemas de señales inherentes en cada representación simbólica. Esta situación dificulta la distinción entre dispositivos, manifestaciones artísticas y medios. De acuerdo a Joachim Paech, el problema central en las investigaciones sobre el campo de la intermedialidad se debe a que la presentación de una forma artística en otra; por ejemplo la presentación de una novela devenida en filme, es solamente la transferencia de contenido<sup>2</sup> de un medio a otro. Por lo tanto, la distinción entre las definiciones entre manifestaciones artísticas y medio se torna difusa debido a la poca precisión comprendida por los conceptos de medio o medialidad y que áreas incluyen (Paech, 1998, p. 17). La mayor dificultad reside en el hecho de que “no puede observarse al medio como tal ya que sólo aparece en la materialidad creada por el medio” (1998, p. 23).

Mientras que Paech resuelve este problema al desarrollar una teoría intermedial de la transformación<sup>3</sup>, que se basa implícitamente en el concepto de forma de Niklas Luhmann (1986, pp. 6-5), el filósofo alemán Sybille Krämer expande el enfoque<sup>4</sup> estructuralista e histórico-mediático de Marshall McLuhan al sostener que “los medios funcionan como ventanales: cuanto más transparentes son, mejor desempeñan su función” (Krämer, 1998a, p. 74).

De este modo, reformula la conocida máxima de McLuhan de que el contenido de un medio es siempre otro medio (McLuhan, 1964, p. 8)<sup>5</sup>. Sin embargo, a la vez, Krämer se opone a las denominaciones de medio y forma efectuadas por McLuhan –una crítica que se basa en la observación del concepto de medio de Luhmann que desactiva y suspende cualquier significado por la capacidad del medio de adoptar las formas que él mismo atribuye. Así mismo, de acuerdo a Krämer (1998a, p. 77), el punto de vista teórico-sistémico tácitamente reposa sobre la distinción semiótica entre significado y significante, que inevitablemente conduce a toda investigación teórico-medial sobre el lenguaje de la materialidad hacia a un callejón sin salida. En consecuencia, Krämer sugiere un procedimiento en dos etapas para definir un medio con mayor eficacia. Por un lado, este procedimiento consiste en distinguirlo del concepto de significado/significante; por otro, de la noción de instrumento mecánico. La ecuación un tanto simplista de medio y mensaje es modificada por la autora siguiendo los postulados filosóficos sobre escritura de Derrida (*écriture*), que la condujeron a la conclusión de que si no puede existir una lengua por fuera de su habla, escrita o gestual porque ambas dejan huellas, entonces “El medio no es simplemente el mensaje, sino, más bien, la huella del medio inscripta en el mensaje” (Krämer, 1998a, p. 81). Aún más, con el objetivo de comprender mejor la dimensión instrumental de los medios –que adquiere una particular importancia cuando los medios se conciben originalmente como medios técnicos– Krämer distingue entre “‘herramientas’, entendidas como instrumentos técnicos” (1998a, p. 84) y “‘dispositivos’, considerados como medios

2 Ver Paech (1998, p.15). Para un debate sobre *cambio de medios* ver Balme (1999, p. 154).

3 “Las “transformaciones” son formas de diferenciación que operan durante la transferencia de una forma a otra, de modo tal que aquella que es menos avanzada se torna en el medio de una forma más desarrollada” (Paech, 1998, p.23).

4 McLuhan (1964) define al *medio* como aquello que se utiliza para ampliar el mundo sensorial.

5 Para explicar que el medio es el mensaje, aun cuando el contenido oculta la naturaleza real del medio, McLuhan (1964, pp. 8-9) utiliza el ejemplo de la luz eléctrica: la luz permanece como “pura información” sin “un mensaje” cuando no ilumina, por ejemplo, las letras en el texto de un aviso comercial, o como la proyección de un filme en la que la superficie del film generalmente queda desapercibida.

técnicos” (p.84). No obstante, Krämer no plantea esta distinción como un diseño rector sino que contempla una discontinuidad. Su objetivo primordial es diferenciar las funciones: la tecnología entendida como una herramienta es un aparato que ahorra esfuerzo (aumenta la eficiencia), mientras que entendida como un dispositivo tiene la capacidad de crear mundos artificiales. Fundamentalmente, para esta autora, en la función de “*creación de mundos*” reside la importancia productiva de la tecnología de los medios” (p. 85).

## 1.2. Reflexiones teóricas de los medios en el teatro

La definición de Krämer es importante para un análisis teórico de los medios teatrales en la medida que contribuye a aclarar la cuestión de la medialidad en el teatro que hasta la fecha permanece pendiente<sup>6</sup>. Es notable, por ejemplo, que, aunque en su ensayo sobre comunicación y teatro, Joachim Fiebach identifica similitudes estructurales entre el teatro y otros medios (recientes) desde una perspectiva histórica, en última instancia, priva al teatro de su condición de medio:

Un evento teatral, en cambio, constituye una realidad fundamentalmente diferente de un evento mediático. [...] La corporalidad cuasi-fundamentada que determina toda actividad teatral crea una situación comunicativa esencialmente distinta y media experiencias desiguales a las mediatizadas. [...] Bajo tal circunstancia el teatro adquiere una función social irremplazable –como una actividad interpersonal inmediata, como un encuentro de cuerpos vivientes que comunican sin ninguna maquinaria que los distancie (1998, pp. 162, 167)

Aquí Fiebach parece aplicar un concepto de mecanismo tecnológico-instrumental para definir a los medios, que, entre otras cuestiones, excluye los instrumentos de creación de mundos que se encuentran vinculados al cuerpo humano, tales como la voz o la articulación gestual; por lo tanto termina excluyendo al teatro de forma automática<sup>7</sup>. Petra Maria Meyer (1997, p. 115) propone a “los estudios teatrales como estudio de los medios”, especialmente dado que no se encontraría disponible un conjunto de recursos que puedan usarse para un análisis intermedial en el campo de los estudios de medios. Al igual que Paech, recurre a la semiótica<sup>8</sup> para intentar definir una “teoría general de las transformaciones mediales”. Por lo tanto, la autora parcialmente sustenta la premisa que una “perspectiva pluri-medial” inmanente de los estudios teatrales es la más adecuada para un “modelo genuino de los estudios de los medios”. Su enfoque virtualmente destruye la fundamental “*differentia specifica* que distingue al teatro de otros medios” (Meyer, 1997, p. 120) al conceptualizar de forma teórica los rasgos distintivos de una representación teatral pluri-medial usando un modelo textual extendido de *écriture*<sup>9</sup>. Al asignar un modelo teórico-literario a un análisis del teatro, Meyer convierte todo medio que opere en el teatro en literatura, y, de este modo, neutraliza su potencial en una diferencia material con el resultado que el teatro termina definiéndose como un medio basado en texto.

<sup>6</sup> Ver las explicaciones más recientes acerca del tema en Chapple & Kettlebell (eds.) (2006).

<sup>7</sup> Esta definición limitada de los medios conduce a aseverar que “las culturas orales no son mediales porque en su caso el encuentro corporal no está mediado por un dispositivo” (Fiebach, 1998, p. 103), lo cual ubica el comienzo de la correspondencia entre los elementos estructurales del teatro y los medios a finales de la Primera Guerra Mundial y a la amplia difusión de medios de imagen electrónicos.

<sup>8</sup> Comparar Zima (Ed.) (1995).

<sup>9</sup> Comparar, entre otros: Barthes, R. (1953) *El grado cero de la escritura*; Derrida, J. (1972) *Escritura y diferencia*; Kristeva, J. (1974) *El placer del texto*.

### 1.3. Hacia una intermedialidad del teatro

Aplicada al teatro, el concepto de medios de Krämer aporta explicaciones terminológicas que permanecen inciertas en los debates teóricos pero sólo si se considera al teatro como “un dispositivo para crear mundos artificiales” (1998a, p. 85).

Sin embargo, este enfoque no hace posible el reconocimiento del estatuto medial del teatro, o de las relaciones intermediales entre las constelaciones signílicas específicas del teatro a las que nos referiremos a continuación. Por empezar, sostengo que no es la especificidad medial del teatro que deja huella en los mensajes teatrales, sino más bien, la interrelación de medios múltiples (en constante intercambio) tales como gesticulaciones, voz, música o danza. Segundo, el teatro puede integrar una variedad de mecanismos técnicos; por ejemplo, el filme o la televisión, con el objetivo de crear mundos artificiales y que incorpora sin perder su condición de teatro. En consecuencia, los componentes intermediales del teatro deben analizarse con mayor precisión.

Si partimos de la premisa de Müller que “un producto medial es intermedial cuando transporta la coexistencia multimedial<sup>10</sup> de citas y otros elementos en una cooperación conceptual cuyas fracturas y dislocaciones (estéticas) abren nuevas dimensiones de sensación y experiencia” (Müller, 1998, p. 31), entonces la configuración intermedial se convierte en una transferencia estética de un medio sobre otro. Se puede considerar la “cuestión fundamental” planteada por McLuhan en cuanto a las condiciones de “intercambio y traducción” entre medios (McLuhan, 1962, p. 13), la que es útil para restringir el aspecto de traslación en el contexto teatral. Adoptando una perspectiva antropológica, McLuhan marca una distinción entre la medialidad de los sentidos humanos y aquella de las herramientas técnicas<sup>11</sup>, en las que se encuentran ciertos dispositivos técnicos como la radio. McLuhan sostiene que las traslaciones dinámicas no pueden llevarse a cabo entre “las inmensas extensiones de los sentidos” ya que los dispositivos técnicos constituyen “sistemas cerrados” (McLuhan, 1962, p.13). Sobre todo, para el autor, los sentidos humanos son capaces de transferir experiencias de un campo sensorial a otro; por lo tanto, no constituyen sistemas cerrados incapaces de interacción, por el contrario, son configuraciones abiertas e incompletas que pueden –por ser racionales– “trasladar todos nuestros sentidos de forma recíproca”. De este modo, de acuerdo a los postulados de McLuhan y Müller, existen nuevas dimensiones de sensaciones y experiencia en una cooperación intermedial<sup>12</sup>. En cuanto a esto, observo que el teatro se basa en la presencia y el sensorio del cuerpo humano, que puede ser capaz de integrar medios secundarios y terciarios; de esta forma, funciona como una configuración de transferencias mediales (transposiciones) abierta y dinámica que interactúa en su producción y recepción.

Al mismo tiempo, el teatro es idéntico a aquellos medios<sup>13</sup> que organizan sus elementos estructurales dentro de un proceso en constante dinamismo y que transfiere innumerables diferenciaciones en su interior. Cabe destacar que en el modelo de

10 Para más información sobre teatro intermedial ver: Pavis, P. (1996, p. 222), *Diccionario del teatro*

11 En el campo de la teoría de la comunicación, comparar la diferenciación realizada por Harry Pross (1973) acerca de medios primarios, secundarios y terciarios: I. Medios primarios: aquellos conectados al cuerpo humano como las expresiones faciales, gesticulación, movimiento, voz, y lenguaje hablado. Los sentidos bastan para transportar y recibir mensajes, sin la mediación de mecanismos entre el emisor y el receptor. II. Medios secundarios: respetan los requerimientos de los mecanismos / dispositivos / tecnologías para la producción de mensajes: señales, instrumentos ópticos, impresiones, tipografía, etc. III. Medios terciarios: comprenden los procesos de mediación que requieren tecnologías electrónicas como la radio, teléfono o computadora.

12 McLuhan utiliza el ejemplo de la lengua para explicar este proceso: “La lengua es una metáfora en el sentido que no sólo almacena experiencia sino que la transmite de un medio a otro” (1969, p. 13).

13 Estos, a su vez, incluyen las cuestiones, principios y conceptos desarrollados en el curso de la historia, cada uno en su propio contexto. Ver Müller (1998, p. 31).

intermedialidad propuesto por Krämer, se plantea el uso de la metáfora escénica como una imagen clave:

Un medio siempre es precedido por algo que se presenta en otro medio y nunca fuera de un medio. Sin embargo, si es este el caso, entonces la intermedialidad es un fenómeno fundamental en la esfera de los medios, ya que estos se convierten en “objetos epistémicos” únicamente en el momento en que un medio abandona el “escenario” y da lugar a otro medio que, a su vez, se convierte en una “forma dentro de un medio” (Krämer, 2003, p. 85)

#### 1.4. El teatro como un evento intermedial y de práctica cultural

Definir al teatro como un evento intermedial abre la posibilidad de conceptualizar dentro de un esquema único y universal, si se mantiene dentro de una forma abierta con todas sus posibles configuraciones; es decir, como un mecanismo o como una repetición ritualizada de acciones particulares; como pantomima o representación vocal; o como danza o espectáculo multimedial. Un componente significativo de este concepto abierto del teatro es el supuesto que “[...] no podemos categorizar a las cosas en medios o no-medios” (Krämer, 2003, p. 83), y este postulado me abre el camino para agregar mis reflexiones acerca de la intermedialidad en el teatro desde tres aspectos importantes:

Corporalidad: como la función constitutiva del medio

Lo Performativo: como la función fenoménica de los medios

Intermedialidad: como una condición epistémica de la percepción de los medios

##### 1.4.1. Corporalidad: la función constitutiva de los medios

Los medios no deberían definirse desde una perspectiva esencialista sino que se debería partir de la relación forma-medio establecida por Luhmann, entendida como un potencial para efectuar una diferenciación y como un repertorio estructurante. A partir de esta perspectiva, se puede definir a la medialidad como el potencial para establecer una diferencia y una estructura, que se revela en un proceso de transferencia de un medio a otro, durante dicho proceso, la neutralidad estética (la imperceptibilidad) de un medio puede desaparecer al volverse una forma: “Lo que cuenta como medio y forma, cuando se efectúa una descripción, depende completamente de las inquietudes cognitivas y del punto de vista del observador” (Krämer, 2003, p. 84). En concreto, el teatro vuelve este proceso perceptible para los espectadores ya que los fenómenos visuales y sonoros manifiestan su naturaleza medial cuando se transfieren de un medio a otro; por ejemplo, cuando un texto grabado se procesa verbalmente por un actor. Lo que resulta decisivo es el acto mismo de transferencia que configura y delimita los medios. Este concepto de medialidad ofrece la posibilidad de una perspectiva descriptiva del mundo. El medio se convierte en una figura de mediación que no puede ser medida adecuadamente desde conceptos semióticos o técnicos debido a que el acto de transposición funciona como una corporalidad en un medio particular. La función de la corporalidad es una modificación de la noción de Krämer en la que la huella deja una impresión en el mensaje del medio. La corporalidad, a su vez, no debería entenderse como lo corporal, sino como la presunción de una forma en el sentido de incorporación. En el proceso de transformación de un medio a otro, la forma no es un mero recipiente de contenidos; sino que la corporalidad denota una alteración o debilitamiento de la corporización durante el acto de transposición. Se debe evitar el análisis de los medios desde el sentido secundario de un signo a priori (como simple receptáculos de mensajes); tampoco debe entenderse como el sentido

primario de una tecnología a priori (como mensajes en sí mismos); en cambio, debe comprenderse desde una perspectiva cultural y antropológica que demuestre:

[...] como, en un acto de transposición aquello que es transpuesto por los medios es, a su vez, co-creado y marcado por los mismos. La idea de “corporalidad” como una actividad primordialmente cultural es lo que posibilita la identificación de la “transposición” como “constitutiva” en el proceso de entendimiento. (Krämer, 2003, p. 85)

Al afirmar el rol constitutivo de los medios dentro de la práctica cultural, se garantiza, además, la historicidad de los medios.

#### **1.4.2. Lo performativo: la función fenoménica de los medios**

La premisa acerca de los elementos performativos de la corporalidad y la transposición permite considerar al teatro como un evento en el que ya no existe una mera superficie de signos que pueden ser decodificados u ocultarse detrás de un fenómeno, lo que deviene en su invisibilidad. Las perspectivas semióticas decodifican y analizan al teatro sólo como una forma particular dentro de un sistema (cultural) preexistente que pertenece a un registro de existencia distinto dentro de una ontología de dos mundos. Sin embargo, un análisis del teatro realizado desde una perspectiva performativa habilita que aquellos fenómenos conectados con la naturaleza del significado, como la imagen y el habla, sean eventos temporales. De este modo, el teatro se convierte en un medio que “fenomenaliza” a través de su capacidad de presentación y accesibilidad para los sentidos, y para que esto suceda, se requiere participación. La puesta en escena siempre pone “algo” en el escenario que se convierte en “otra cosa” ya que, “los fenómenos devienen siempre más enriquecidos que su conceptualización” (Krämer, 2003, p. 83). En otras palabras, lo representado preserva el excedente de ese “algo” que se representa. La esencia no se invisibiliza u oculta detrás del fenómeno. Por el contrario, lo que es esencial se manifiesta en el evento representado. El acto de escenificación se vuelve un componente fundamental en el proceso de fenomenalización a través de la transposición: “en cada modo de creación, en el acto de traspaso es cuando los medios se vuelven accesibles y se revelan” (Krämer, 2003, p. 85). En consecuencia, el teatro cumple una función paradigmática para toda teoría de los medios porque brinda la escenificación y visualización de una multiplicidad de medios.

#### **1.4.3. Intermedialidad: como una condición epistémica de la percepción de los medios**

Como los medios se amplían y escenifican diversas perspectivas en el mundo, y debido a que percibimos, comunicamos y reconocemos nuestro alrededor por los medios, la medialidad de todo lo existente revela esta perspectiva. Por lo tanto, los medios, que cuentan con la capacidad de diferenciar y transponer, no pueden ser tratados individualmente porque solo existen en relación con otros medios. Lo mismo sucede con el teatro, siendo un evento intermedial, pone de manifiesto y escenifica los medios, los vuelve perceptibles. Sólo cuando un medio se vuelve forma y se lo transpone a otro medio, se puede transformar en la sustancia de un análisis teórico. Entonces, volvemos a la afirmación de Krämer: “la intermedialidad se convierte en una condición epistémica para el conocimiento de los medios” (2003, p. 82). La intermedialidad teatral posibilita la percepción de modalidades mediales, dentro de las que se comunican lo visible y lo audible, la imagen y el habla. Por consiguiente, la percepción es un modo de teatralidad, de la medialidad y parte de las condiciones epistémicas para la intermedialidad.



En conclusión, podemos decir que el potencial para la diferenciación que proveen los medios –que se basa en la automanifestación de los medios en el proceso mismo de diferenciación– no debería interpretarse en términos de la construcción de un sistema sino dentro de una práctica cultural. Esta noción se debe a que los medios constituyen algo, pero no parten de la nada, construyendo *ex nihilo*; tampoco pertenecen a sistemas cerrados. Los medios producen, reestructuran y escenifican nuevas interrelaciones, nuevas perspectivas, y nuevos enfoques del mundo. Poco interesa si consideramos que el teatro sea arte o tecnología cultural; lo que resulta de suma importancia para una definición del teatro como medio visual es que es un evento temporal.

## 2. Fausto Intermedial

En el enorme cuerpo literario que rodea al *Fausto* se acepta en general que la versión de Goethe relata la historia del objeto del conocimiento en la modernidad en busca del significado en un mundo externo. La siguiente sección se enfoca en los medios y sus representaciones, a la vez que se basa en el contexto teórico que se delineó anteriormente.

Fausto, el hombre renacentista, se aparta de las cuatro ciencias cardinales y de los medios clásicos que se utilizan en su enseñanza (principalmente los textos y los instrumentos ópticos)<sup>14</sup> y recurre al medio invisible de la magia para saciar su sed de conocimiento. Mephistopheles o Mefisto, el diabólico mago, promete un efecto inmediato por medio de la magia y augura superar al tiempo y el espacio como un cuasi heraldo de la electricidad. De forma fantasmal, Mefisto ubica a Fausto en mundos arbitrarios y por momentos sincrónicos, activa mecanismos de proyección, produce imágenes fantásticas y apariciones útiles para satisfacer los deseos de sensatez y sensualidad de Fausto. Este “espectáculo medial clásico-romántico”<sup>15</sup> se lleva a cabo en el espacio teatral de representación al que alude el “Preludio” de *Fausto I*, y que cuestiona repetidamente la obra completa (I y II).

La búsqueda central en *Fausto* por la veracidad de aquellos contenidos que se encuentran mediatizados se formulan en *Geschichte der Medien*, por Fassler y Halbach (1998, p. 35), que se cuestionan si “todo lo que conocemos resulta de nuestras percepciones y de su transformación en conocimiento, además [si] son “construcciones” todo lo que poseemos”<sup>16</sup>.

El interrogante de Fassler y Halbach acerca de posibles representaciones simbólicas del mundo, así como el estatuto de los medios como garantes de verdad o engaño, realidad o ilusión en relación con la (verdadera) toma de conciencia y conocimiento es un tema central en *Fausto* que sigue siendo pertinente hoy en día. Por lo tanto, pasaremos a analizar el Fausto de Goethe como un modelo para el teatro intermedial

14 Comparar el monólogo de Fausto: “[...] ¿Hasta cuándo, ¡ay de mí!, tendré que consumirme en este calabozo? Miserable hoyo de pared tenebrosa, en el que a duras penas penetra la grata luz del cielo, y en el que por todo horizonte observo este montón de libros roídos por los gusanos y legajos de papel con polvo que llega hasta el techo. No veo a mi alrededor más que vidrios, cajas, instrumentos carcomidos, única herencia de mis antepasados. ¡Y eso es un mundo, y a eso se le llama mundo! ¿Y aún preguntas por qué el corazón late con inquietud en tu pecho? [...]” (Goethe, 1952, v. 398-411).

15 En el siglo XVIII surgió un renunciamiento a la maquinaria tipográfica e industrial. La contra-reacción romántica favoreció el descubrimiento de la electricidad como un medio instantáneo y no-lineal. Comparar Stafford (1998, p. 201 y siguientes).

16 Es una cuestión que *Fausto* se pregunta cuando ve las señales del macrocosmos en el libro de Nostradamus, que lo deja insatisfecho ya que es “la imaginación humana y no el Ser en sí mismo” (Trunz, 1998, p. 517). Fausto: “¡Cómo se mueve todo en la obra del universo! ¡Cómo todas las actividades viven y obran en consenso! Todas las fuerzas celestes suben y bajan, intercambiando entre sí los sellos de oro, y con el rumor de sus alas, de las que la bendición se emite, dirigidas incesantes del cielo a la tierra, llenan el universo de inexpresable armonía. ¡Qué espectáculo! Pero, ¡ay!, no es más que un espectáculo. ¿Por dónde tomarme de ti, naturaleza infinita? Manantiales fecundos de toda vida, de los que están sostenidos el cielo y la tierra, hacia ustedes se dirige el marchito seno; pero brotas a raudales, fecundan el mundo y me consumo sin razón” (Goethe, 1952, v. 447-455).



desde la mirada contemporánea de la producción digital teatral *F@ust vers. 3.0* (1999) realizada por el grupo catalán La Fura dels Baus. En mi análisis, utilizo el modelo estructural de visualización (el teatro como una configuración de lo visual) como semejante a la percepción (el teatro como un mecanismo de creación de mundos), con un especial enfoque en imágenes, escena, aparatos de proyección y tecnología digital, con el objetivo de explorar las condiciones intermediales particulares dentro del campo teatral.

### 3. Fausto en la red: *F@ust v. 3.0* (1999)

La compañía de teatro *La Fura dels Baus*<sup>17</sup> convierte el discurso medial del *Fausto I y II* de Goethe en el aspecto central de su producción *F@ust v. 3.0* (1999):

Nuestro Fausto es una lectura realizada por pobladores de fin de siglo, con una visión sincrónica del mundo, similar a aquella que se observa cuando se utiliza la televisión o canales informáticos para relacionarse con el mundo [...]. En suma, estos moradores se encuentran inmersos en un lapso de la modernidad en el que nace Fausto, posiblemente nuestro gran hermano. (*F@ust v. 3.0* programa de obra)<sup>18</sup>

La compañía crea un espectáculo intermedial visual y acústicamente acentuado con una radical adaptación del texto<sup>19</sup> por medio de fragmentaciones, actualizaciones y reducciones que nos traslada a la historia de los mecanismos de extensión de sentidos: “el pacto de sangre con la tecnología, el torturador innegable en épocas pasadas, tanto industrial o preindustrial” (notas del programa de obra) ahora dentro de la contemporaneidad digital. En este sentido, el grupo denomina al proyecto “Teatro digital” (notas del programa), espectáculo en el que sintetizan texto, música, video clips, internet, efectos lumínicos, actores y objetos. Durante sus veinte años de recorrido escénico, la compañía no había utilizado teatros convencionales, pero para esta obra necesitaron la perspectiva y el punto de vista de un auditorio en el que se observa el espectáculo desde el arco del proscenio:

Es el espectador que, desde su asiento, debe descifrar, dentro de sí mismos [sic], la trascendencia del mito de Fausto, que vendió su alma al diablo. Un espectador acostumbrado al living de su casa, al formato televisivo y a la enorme variedad de canales que se le ofrece, ahora puede hacer un recorrido de su propia tragedia doméstica. El cambio de canal es realizado por LA FURA. (*F@ust v. 3.0*)

La tragedia doméstica se despliega a lo largo de la travesía de Fausto dentro del mundo tecnologizado y se desencadena con el pacto con Mefisto - una tragedia que ya no está basada en la dualidad del conocimiento racional y fantasmagórico, tampoco en la búsqueda por la percepción real y la superación de la fantasía y el engaño; sino que se basa en “[...] el excedente de información: la información fragmentaria que crea la alucinación del conocimiento absoluto, el vértigo de un conocimiento falso, un enciclopedismo a escala mundial”, esta idea se ocupa de la inseparabilidad del conocimiento fáctico y la fantasmagoría, y “[...] todo un complejo de novedades que nos llevan desde la Galaxia de Gutenberg hasta nuestra era virtual” [programa de la obra].

Como resultado, el grupo no separa los mundos virtuales del escenario y el mundo de la pantalla de proyección, aunque el ordenamiento espacial de los espectadores apela

<sup>17</sup> Para más información sobre la historia de la compañía ver Ingenschay (1994).

<sup>18</sup> Programa de la obra *F@ust v. 3.0*, publicado por La Fura dels Baus, Barcelona, 1998.

<sup>19</sup> Gretchen, por ejemplo, abre la primera escena del encuentro entre Margarita y Fausto con la frase: “Tiene fuego?” (originalmente: “Hermosa señorita, ¿me atreveré a ofrecerle mi compañía y mi brazo?” (Goethe, 1952, v. 2605-2606)).

deliberadamente a una confrontación de ambos mundos. Sin embargo, no existe una cuarta pared imaginaria (la ventana que brinda la visión a un espacio ilusorio) para separar el escenario y el auditorio, sino que el escenario abierto se presenta envuelto en una gran oscuridad que abarca el auditorio<sup>20</sup> y revela una enorme pantalla digital separada en ocho segmentos rectangulares, lo que por momentos crea una imagen de video compacta y otras veces se muestran fragmentos o secuencias emitidas a diferente velocidad, o bien proporciona destellos de imágenes de los actores que aparecen dentro de segmentos que se abren a modo de puertas.

Uno de los puntos más destacados de la pantalla intermedial y de la composición teatral es la secuencia en la que Gretchen se convierte en asesina: se exhibe una secuencia en video de Gretchen, de su madre cuando ingiere una bebida antes de dormir (el líquido corre por la pantalla, se mezcla con “sangre” y un bebé sumergido). Las secuencias de video se alternan en alta velocidad mientras Fausto y Mefisto producen sus diálogos y parecen integrados en la pantalla aunque uno de ellos permanece de pie en el escenario y el otro en uno de los segmentos detrás de la pantalla; sus voces se amplifican por micrófono, que junto a la música forma un argumento lineal que acompaña a las imágenes que cambian, se funden y se contrastan.

Se observa también el uso de la ironía en ciertas referencias a los dispositivos de la ciencia mecanicista y empírica pero, además, a los de la era electrónica y digital que tienen lugar en el escenario e indican que la representación negocia una confrontación entre dos sistemas de conocimiento y percepción a modo de una historia de los medios sincrónica y diacrónica. Una variedad de aparatos mecánicos y eléctricos que incluye una computadora simulando una herramienta del estudio de Fausto son parte de un componente temático de la estética escénica: una rueda de molino rotatoria dentro de una jaula de Faraday. Especialmente, la iluminación aparece como un símbolo de la “luz de la razón” paradójicamente deformado por medio del uso de una luz sistemáticamente tenue con linternas y, en algunos casos, con el empleo específico de un foco que cubre los rostros y que alcanza los cuerpos sólo parcialmente. Wagner, por ejemplo, usa una lámpara de casco que se alimenta con una manivela en el momento que hace alarde de su fe en el conocimiento al recitar una letanía de la digitalización “0-1-0-1-0-1-0” alabando a “la vida digital”. Wagner queda literalmente en la oscuridad si se consume su afán de encender la luz de su lámpara.

El monólogo del conflicto interno de Fausto: “Ay, dos almas habitan en mi pecho” (v. 1112) se introduce con una imagen que interpreta su intento de suicidio como resultado de la desesperación ante el rostro de la era de la electricidad y la imposibilidad de racionalizarla en la época que acontecía (en el 1800); en la obra, el actor coloca un cable alrededor de su cuello y la “jaula” es expulsada violentamente desde debajo de sus pies. En simultáneo, el *Requiem* de Mozart acompaña a la imagen de una gigantesca lamparita eléctrica proyectada en la pantalla, mientras que el fondo se llena de una infinidad de cabezas con aspecto rígido. Al comienzo, Fausto se encuentra colgando delante de la imagen, pero en el momento en que la lamparita explota, cae al escenario y comienza su monólogo y un foco proyecta su sombra de forma cónica en la pantalla de fondo. Sólo el pacto con Mefisto le quita a Fausto su desesperación y conflicto interno, esto se muestra por medio de un cruce intermedial del uso de internet y teatro, en especial para la aflicción de Fausto, por medio de un aislamiento de la visión y la separación de la ilusión. La proyección concluye introduciendo sufrimientos aún mayores:

20 Después del ingreso del DJ, la escena se muestra en total oscuridad de la que aparece un rayo de luz que sobrevuela y se eleva como la órbita de un cometa, pero rápidamente se transforma en el haz de luz de la linterna que Fausto sostiene en su estudio en el momento que es impulsado al escenario a través de una especie de rueda de molino rotatoria dentro de una jaula de Faraday [Fragmento de la obra].

La travesía comienza, y aquí La Fura propone uno de los grandes desafíos de la obra. Los espectadores comienzan a perder contacto con sus asientos, se sumergen en realidades más allá del escenario. A través de recursos visuales, la acción ahonda en un juego electrónico en el que se puede operar un estómago, formar parte de una lucha visual entre Dios y el Diablo por medio de joysticks y otras posibilidades. (F@ust v. 3.0)

La lucha entre Dios y el Diablo, entre lo “divino” y el “ojo mágico” ya no sucede en favor de un (ilusorio) observador distante (sentido de aislamiento visual) como garante de un conocimiento objetivo. En cambio, se aborda el enredo de Fausto “en la Red” y se hace más obvio en el ámbito simbólico del escenario más que en la pantalla. Luego del encuentro de Gretchen con Fausto, una red enorme cae del emparrillado y es atada rápidamente al piso del escenario abriendo a la mirada de los espectadores el juego amoroso en el jardín entre Martha, Mefisto, Fausto y Gretchen. Las sombras de los cuatro personajes aferrándose a la red se agrandan en el muro digital, que ahora aparece como un doble de la red. Por lo tanto, el deseo de sensatez y sensualidad de Fausto se hace visible en una imagen que no solamente atrapa a todos los personajes en igual medida, sino que además cancela completamente la separación de la proyección y la ilusión. Fue Baudrillard, en *El éxtasis de la comunicación*, quien caracterizó el efecto de pantallas digitales y, a su vez, el de las redes:

En lugar de la tendencia reflexiva del espejo y el escenario existe una superficie antirreflectante, una superficie inmanente, en la que las operaciones pueden desplegarse: la llana superficie operacional de la comunicación. Algo cambió, y el periodo faustiano, prometeico (quizás edípico) de producción y consumo da paso a la era “proteica” de las redes, al área narcisista y proteica de las conexiones, los contactos, la contigüidad, el *feedback* y la interfaz generalizada que acompaña al mundo de la comunicación. [...] De a poco, una lógica del “disco [rígido]” ha reemplazado a una lógica subjetiva de posesión y proyección. Ya no hay fantasías de poder, velocidad y adquisición que se unan al objeto en sí sino en su lugar hay una táctica de potencialidades [...] (en Fiebach, 1998, p. 132)

Fausto atrapado “en la Red” transmite una erotización tangible de la adquisición del conocimiento que “cuestiona el acceso tradicional al espacio visual y a nuestro apego habitual a un “punto de vista” desde una comunicación inmediata y telesensorial” (de Kerckhove, 1997, p. 166).

El teatro crea un mundo virtual<sup>21</sup> que captura el mundo generado computacionalmente en una imagen y la transporta a otra forma simbólica más allá del espacio de la ilusión. El teatro de *La Fura dels Baus* trabaja hacia una imagen telesensorial en una interacción sinestésica con la estructura de datos, una superficie inmanente, el obstruido punto de fuga mental de un espectador imaginario. No obstante, debido a las leyes de inercia y gravedad que existen también en el escenario, la producción detiene la velocidad del flujo de información en la pantalla por medio del reflejo: el *proiecere* (proyector) y el *reflectare* (curva) funcionan en oposición y el tiempo de retraso (*delay*) ejerce su efecto en la percepción de los espectadores que ya no presencian la “acción y reacción” simultánea, que es el modo habitual de operatoria de los medios electrónicos o digitales<sup>22</sup>. De este modo, es la función del escenario la que opera entre el muro digital y el auditorio, detiene la inmensidad de imágenes al integrarlas a su propia velocidad mecánica en lugar de excluirlas. Ahora bien, el logro de este procedimiento anula simultáneamente la función del teatro burgués como un espacio

21 Comparar con Artaud: “Es que la alquimia y el teatro son, por así decirlo, artes virtuales y no llevan su finalidad -o su realidad- en sí mismos” (1958, p. 48).

22 Ver McLuhan (1964).

de ilusión artificial ofrecido en un orden lineal de representación. En este caso, el teatro no es el entorno de la rivalidad de aspectos mediales primarios, secundarios o terciarios sino que los integra bajo la modalidad de una transposición intermedial.

Luego que Fausto queda ciego, el proceso de transposición intermedial desemboca en una imagen final. Sobre la gran pantalla, las cabezas (faustianas) que emanaban en la escena del suicidio reaparecen mientras Fausto gira rápidamente en una placa metálica dentro de la “jaula” que está fija a un eje central perpendicular sobre el escenario. Esto tiene un efecto de completa disolución de un punto asegurado de visión ilusoria. Nuevamente, suena un fragmento del *Réquiem* de Mozart pero las cabezas no reflejan la perspectiva de los espectadores - en su lugar, se agrandan cada vez más mientras aumentan su velocidad y avanzan, fuera del punto de fuga central y hacia los espectadores, como si la posición sublime en la que se estiliza la visión en un punto espiritual de (auto)conciencia distanciada fuera simultáneamente la ubicación de un agujero negro.

## Bibliografía

- » Artaud, A. (1958). *El teatro y sus dobles*. Grove Press.
- » Benz, R. (ed.) (1964). *Historie von D. Johann Fausten*. Reclam.
- » Dekerckhove, D. (1997). Touch versus Vision. Ästhetik neuer Technologien. En W. Welsch (ed.) *Die Allmacht des Ästhetischen* (pp. 137-168). W. Fink Verlag.
- » Dieck, A. (ed.) (1958). *Goethe über den Faust*. Vadenhoeck & Roprecht.
- » Fassler, M. y Halbach, W. (eds.) (1998). *Geschichte der Medien*. W. Fink Verlag.
- » Fiebach, J. (1998). Kommunikation und Theater. En *Keine Hoffnung, Keine Verzweiflung: Versuche um Theaterkunst und Theatralität* (pp. 85-181). Vistas Verlag.
- » Goethe, J. W. (1952). *Faust Parts One And Two*. Encyclopaedia Britannica Inc. [Volumen XXXXVII. Traducción de George Madison Priest]. <https://archive.org/details/faustpartsoneando30333mbp/page/n7/mode/2up>
- » Helbig, J. (ed.) (1998). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt-Verlag.
- » Ingenschay, D. (1994). Strategien der Chaosbewältigung: Zur Mythopoiesis der Gewalt in Noun der katalanischen Theatregruppe *La Fura dels Baus*. En G. Ahrends y H-HJ. Diller (eds). *Chapters from the History of Stage Cruelty* (pp. 129-152). G. Narr.
- » Kircher, A. (1671). *Ars magna lucis et umbrae*.
- » Krämer, S. (1998a). Das Medium als Spur und Appara. En *Medien, Computer, Realität*. (pp. 73-94). Suhrkamp.
- » Krämer, S. (1998b). Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen. En G. Vattimo y W. Welsch (eds.). *Medien – Welten – Wirklichkeiten* (pp. 27-38). W.Fink.
- » Krämer, S. (2003). Erfüllen Medien Eine Konstitutionsleistung? Thesen Über Die Rolle Medientheoretischer Erwägungen Beim Philosophieren. En S. Münker; A. Roesler y M. Sandbothe (eds). *Medienphilosophie – Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- » La Fura dels Baus (1998). *F@ust v. 3.0* [Programa de la obra de teatro].
- » Liesgang, P. (1992). The Historic Development of the Laterna Magica with a Condenser Lense from The Art of Mirror Writing with only one Lense without Mirror. En *Central-Zeitung für Optik und Mechanik*, 43(5), 79-81.
- » Luhmann, N. (1986). Das Medium der Kunst. *Delfin*, 7(1), pp. 6-15.
- » McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press.
- » McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*. McGraw Hill.
- » Meyer, P. M. (1997). Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft. *Forum Modernes Theater*, 12(2), 115-131.
- » Michelsen, P. (1962). Fausts Erblindung. *Deutsche Vierteljahrschrift*, 36, 26-35.
- » Müller, J. E. (1998). Intermedialität als poetologisches und mediengeschichtliches Konzept. En J. Helbig. (ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (pp. 15-30). Erich Schmidt-Verlag.

- » Münz, L. (1934). *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*. Verlag Heinrich Keller.
- » Panofsky, E. (1927). *Die Perspektive als «symbolische Form» in Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. 4 (pp. 258-330). Teubner.
- » Paech, J. (1998). Mediales Differenzial und transformative Figurationen. En J. Helbig, (Ed.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (pp. 15-30). Erich Schmidt-Verlag.
- » Pross, H. (1973). *Medienforschung*. Habel.
- » Schramm, H. (1996). *Karneval des Denkens*. Akademie Verlag.
- » Schöne, A. (Ed.) (1994). *Goethe. Sämtliche Werke*, vol. 7. Deutscher Klassiker Verlag.
- » Schott, K. (1671). *Magia Universalis*.
- » Stafford, B. M. (1998). *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und Niedergang der visuellen Bildung*. Verlag der Kunst.
- » Stein, G. (1949). *Dr. Faustus Lights the Light in Last Operas and Plays*. (pp. 89-118). BOA Editions.
- » Trunz, E. (ed.) (1998). *Goethe: Faust*. C.H. Beck.
- » Wegner, W. (1962). *Die Faustdarstellungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Verlag der Erasmus Buchhandlung.
- » Zima, P. V. (Ed.) (1995). *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.