CUERPO Y PALABRA: EL MITO DE FAUSTO SEGÚN *LA FURA DELS BAUS*

Aarón Rodríguez Serrano
(Universidad Europea de Madrid)

Resumen

Ofrecemos una lectura de la trilogía que *La Fura dels Baus* dedicó al mito del Doctor Fausto en clave de análisis textual. Nuestro principal objetivo es observar cómo dos de los códigos tradicionales en la construcción teatral (cuerpo/palabra) se deslizan hasta ofrecer una lectura postmoderna del texto original de Goethe.

Palabras clave: La Fura dels Baus – Fausto – Postmodernidad – Análisis textual

Abstract

We are going to build a new lecture of the Faust´s original myth based in the *La Fura dels Baus* trilogy. Our main objective is study how two of the main important theatre codes (word/body) are used to build a new postmodern cover of the goethian original.

Key Words: La Fura dels Baus – Faust – Postmodernity – Text analyse.

La tramoya es un monumento. Nos muestra a un hombre que había participado en la historia, más de cien veces. Es la petrificación de una esperanza. Su nombre es intercambiable. La esperanza nunca se ha visto satisfecha
(Heiner Müller, *La máquina Hamlet*)

Introducción

En el interior del texto, el Doctor Fausto como una interrogación. Condicionamientos sociales, económicos, de género. Tantas posibilidades como intérpretes que a lo largo de la historia (se) clavan sus argumentos en la piel fáustica precisamente por la necesidad de una respuesta. Por el equilibrio entre la condenación, la duda, el goce mefistofélico.

La Fura dels Baus llega al Fausto después de inventarse un código representativo propio (aquello que se ha venido llamando el *lenguaje furero*[1]) al que casi se obliga a renunciar para alcanzar el mito. Esta sería, la primera contradicción que estalla en el interior de la propuesta: ¿cómo aceptar la hipotética inocencia de un grupo que retorna al mito precisamente después de alzar la bandera de la irracionalidad, del caos, de la expresión teatral violenta? ¿Por qué la mirada a Goethe, por qué la búsqueda del *instante* en vez de la llegada al *instante* gracias a la acción? Contradicción, sin embargo, absolutamente coherente.

Pensemos de la siguiente manera: *Fausto*[2], como náufrago de la modernidad. Como una identidad literaria en la que ya se prefigura la alianza fantasmática entre ciencia e irracionalidad que ya cristalizaría en, pongamos por caso, esa fáustica sombra que resultó ser el Dr. Mengele realizando sus experimentos al calor de un Mefistófeles demente en Auschwitz. El Fausto de *La Fura* es radicalmente europeo en tanto es un hombre que surge de las cenizas de un continente que se ha quedado, incrédulo, mirando al espejo roto de las promesas del progreso y en el que la postmodernidad (y los fantasmas del neoliberalismo capitalista) comienza a articularse como una realidad. Es,

---

[1] Y va siendo hora de que, en efecto, reconozcamos que hay un *lenguaje* furero en tanto el público está obligado a tomar parte de él, a comunicarse con él mediante su rechazo, su aceptación o su catarsis. El *lenguaje furero* está posicionado en esa escuela de creación simbólica donde la carne, lo robótico y lo sadiano se mezclan en la representación: piénsese en David Cronenberg, en algunos experimentos lyncheanos, en la propia violencia de Müller al convertir a Hamlet (y con él, a todo occidente) en una máquina averiada.

[2] Al referirnos a *Fausto* durante el trabajo englobaremos el tríptico del grupo catalán compuesto por la obra de sala *F@usto 3.0* (Ollé & Padrissa, 1998), el montaje de la ópera de Berlioz *La condenación de Fausto* (1999) y la película *Fausto 5.0* (Ollé, Padrissa e Isidro Ortiz, 2001).

por cierto, un hombre perfectamente integrado en la interrogación sobre la masculinidad y sobre el pensamiento después del horror de los totalitarismos, después de la caída de los Grandes Relatos. Retomando el hilo: *La fura* no hace sino recoger a sus particulares demonios para otorgarles el don de la Palabra.

Irracionalidad. Palabra.

Así pues, los hombres de *La fura* destrozaban coches vestidos de exquisita etiqueta en *Accions* (1984)[3], se preguntaban por la tiranía del poder en *Tier mon* (1988) o incluso sobre la tradición mística en *El martirio de San Sebastián* (1997, según un libreto de D´Annunzio). La suya es una trayectoria que asciende desde lo corporal hasta la palabra pronunciada, asumiendo que no hay nada más irracional que el *logos*, nada tan vulgar como intentar encerrar significante en significado. Como ya indicó Michel Chion en su célebre estudio sobre la obra de Kubrick[4], una de las más potentes posibilidades creadoras es prescindir precisamente de la búsqueda de un significado para poder gozar del juego de significantes. Esta es una idea que sobrevuelta toda la obra de La Fura, especialmente en el Fausto teatral. No es gratuito que la obra comience preguntándose precisamente si *En el inicio* fue *la palabra*, o fue *la acción*. El nuevo Fausto sigue en su gabinete goethiano, encerrado en la soledad del texto muerto. Pero, a diferencia de cualquier atisbo moderno, el nuevo Fausto ya es un hombre de la posmodernidad, un hombre que asume aquello que ya señaló Zygmut Bauman:

> La posmodernidad es una modernidad sin ilusiones (...) Las ilusiones en cuestión se resumen en la convicción de que el "desorden" del mundo no es sino un estado temporal y reparable que tarde o temprano será sustituido por los principios de la razón, ordenados y sistemáticos[5].

El Fausto furero, en cuanto hombre de su tiempo, ha agotado las posibilidades de seguir su propio camino hacia el Otro: intenta comunicarse en *chats* de internet, es despreciado por sus colegas médicos, se siente seducido por la muerte encerrada en las vías del tren. La articulación de su existencia se asfixia en una angustia que supera con creces a la del fausto goethiano: para La Fura no hay oración posible porque la

---

[3] Y no se nos escapa que sea precisamente 1984 el año en el que se publicó el célebre estudio en el que se perfilaban las nuevas normas del saber: LYOTARD, Jean-Françoise, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

[4] CHION, Michel, *Eyes Wide Shut*, Londres, British Film Institute, 2002.

[5] BAUMAN, Zygmunt, *Ética posmoderna*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, 41.

posibilidad del cielo ha desaparecido. La teología se convierte en espectáculo televisivo en *prime-time*, en videojuego, en comunicación postmoderna. Quizá por eso mismo, en el interior del hombre crece la angustia como una enredadera inevitable.

Esta misma idea se repetirá en la versión cinematográfica todavía con más virulencia. Si acudimos al prólogo de la cinta podemos observar cómo la narración no escatima detalles sobre lo que se va a poner en juego: la vieja idea premoderna de la tradición (representada en esa anciana mujer que hila oraciones incapaz de contener el pánico ante su hijo moribundo, FIG. 1) y la nueva idea posmoderna de la ciencia *desilusionada*, del hombre *congelado* (representado en el propio Fausto, un doctor encargado de cuidar a enfermos terminales que realiza su labor de manera mecánica y angustiosa, FIG. 2).

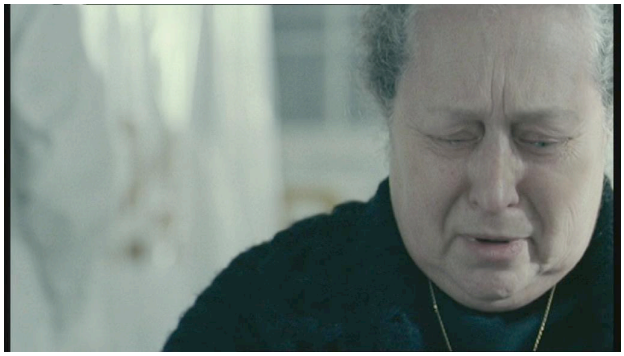

Figura 1

Figura 2

En el universo de *La Fura*, obviamente, no hay espacio posible para la razón de la modernidad. La suya es una autopsia de los dos occidentes irreconciliables: el judeocristiano y la virtualidad. Así, en una búsqueda que se hermana con la de otros creadores como el fotógrafo valenciano Ximo Lizana, convierten su palabra en un referente ineludible para entender la herida entre cuerpo y tecnología.

Irracionalidad: Cuerpo femenino.

Uno de los muchos problemas planteados por La Fura dentro de los binomios Fausto/Mefisto (teatro) – Fausto/Santos (cine) es, precisamente, el espacio de lo corporal como un espacio en el que el goce, el dolor y la palabra pronunciada ponen de manifiesto la banalidad de la existencia. Las fronteras entre el cuerpo sangrante y el cuerpo que goza se confunden en un espejo sadiano en el que nos encontramos el conflicto entre lo místico y lo escatológico. La impotencia al *leer* sus textos viene precisamente de la sensación de flotar entre dos discursos irreconciliables: una cierta búsqueda del orden

cosmológico[6] frente a un hedonismo del *aquí y ahora* en perpetuo conflicto. El cuerpo de Margarita es el espacio para el goce, pero a su vez, es también el símbolo que posibilita, con su caída, la redención del doctor. En la película, el cuerpo de Julia es el triunfo de Fausto... pero a su vez es también el camino hacia la *muerte* de su instinto irracional, es el primer paso hacia la negación de la voluntad salvaje que le acompaña en su placentero descenso a los infiernos.

Hay, por lo tanto, una especie de contradicción anclada en el cuerpo de la mujer (ya presente, por otro lado, en el original goethiano) en el que resulta imposible separar las ya clásicas dos caras: objeto de deseo y objeto de redención. Aunque podría parecer una herencia caduca de la óptica moralizante del relato original, no deja de ser sospechoso precisamente que un grupo famoso por su capacidad para *transgredir* sea incapaz de abandonar el viejo enfoque de la representación femenina. La posibilidad del goce femenino, ese laberinto en el que el Doctor Fausto parece sentirse aterrorizado, se desmorona en ambas versiones: la Margarita teatral[7] no es más que una niña que muere antes de poder explotar las dimensiones de su cuerpo en su total densidad, mientras que la Julia cinematográfica ha desplazado sus instintos sexuales a un (postmoderno) territorio laboral. Entre ambas figuras femeninas hay un choque brutal que provoca casi una rima irónica con lo que exponíamos en el epígrafe anterior: la imposibilidad de conciliar arquetipos de la modernidad y la postmodernidad, mito y religión, fe y vacío personal. La Margarita teatral representa ese cuerpo cándido, el cuerpo que Fausto desea *precisamente* porque nunca ha sido tomado, porque no sabe nada del goce (idea que complementa, después de todo, la importancia de la pérdida de la virginidad femenina en Occidente, motor de otras sonadas tragedias literarias de Lorca a García Márquez). La Julia cinematográfica representa el cuerpo postmoderno que *renuncia* voluntariamente al

---

[6] En este aspecto resulta fascinante el final de *F@usto 3.0* con una especie de universo en explosión compuesto por las caras de Fausto y Mefistófeles. El instante detenido con el que termina la trayectoria de Fausto (de claro sabor goethiano, por otra parte) es un instante anclado en la *eternidad*, y por lo tanto, una especie de búsqueda de lo infinito que atraviesa (o complementa) el ansia de *presente* que parece sufrir el doctor durante toda la primera parte de la obra.

[7] Hay una serie de conexiones francamente interesantes entre el personaje de Margarita de F@usto 3.0 y el de la Gretel que unos años después desarrollaría la misma actriz (Sara Rosa Losilla) para otro montaje de La Fura, una adaptación de *La metamorfosis* de Franz Kafka. En ambos casos, se trata de personajes femeninos cuyo tránsito hacia la madurez se ve truncada por la intromisión de un personaje masculino (Fausto/Gregorio Samsa). Del mismo modo, sus roles acaban significando el último nexo de unión del hombre con la piedad y la esperanza. El suyo es un amor de corte maternal, una entrega sin límites que se zanja siempre con un acto trágico (la propia muerte, la muerte de Samsa) del que se acaba extrayendo uno de los saberes últimos de la obra. En cierto sentido, la opción de Alex Ollé de utilizar a Sara Rosa para dos papeles tan similares acaba desembocando en un juego de espejos textual en el que ambos caracteres teatrales se confunden y, al mismo tiempo, se complementan.

ejercicio del goce para someterse a las hipertrofiadas demandas del éxito laboral neocapitalista. Su cuerpo es herramienta, productor de valor[8], elemento mercantil.

Para poder entender con más claridad la enorme tragedia que se encierra en el interior del personaje de Julia, proponemos un estudio con más detenimiento de una de las secuencias más clarificadoras de la cinta: aquella en la que Julia se despide de Fausto en la estación *antes* de su viaje hacia el deseo.

Figura 3

Para caracterizar a ambos personajes, los directores optan por realizar lo que podría parecer un plano/contraplano tradicional. Sin embargo, un análisis en profundidad nos va a señalar las propias tensiones simbólicas que se tejen en la representación. La imagen de Julia (FIG. 3) está perfectamente recortada en mitad de lo que parece un universo caótico: tanto Fausto como las figuras del fondo (a las que volveremos inmediatamente) son sombras, elementos desdibujados. Mediante un inteligente uso de la distancia focal, estamos casi obligados a observar su rostro, el eje de su mirada (que, como podemos ver, se clava en Fausto con expresión anhelante) como el único elemento claramente *legible* del encuadre. Ahora bien, si observamos la construcción espacial que representa al protagonista (FIG. 4) podremos ver que su presencia es mucho más débil, su espacio está limitado a recortarse entre el *tren* (al que pensaba arrojarse apenas un segundo antes) y *Julia* (elemento femenino que precisamente le incomoda por su exigencia del goce). Su mirada no responde al eje de Julia, antes bien, parece perderse en algún lugar más allá del marco. Obviamente, Fausto tiene que negarle el goce a Julia para

Figura 4

[8] Y no debemos dejar de leer el texto: Julia *trabaja* con enfermos terminales, esto es, con cuerpos que están a punto de morir. En un momento de la cinta, el propio Fausto se niega a ofrecer detalles sobre las estadísticas de los pacientes salvados a sus colegas debido a la enorme vergüenza que le provoca el bajísimo número de éxitos. La labor de Julia (el motivo por el cual ha renunciado al goce) no es más que una tremenda nada, un vacío, una desoladora aceptación del fracaso.

acabar lanzando su deseo al saco de la responsabilidad laboral (y poniendo así en marcha la ficción). Pero vayamos todavía más lejos. *Deletreemos* lo que Julia le dice al Doctor en la estación:

> JULIA: No se olvide de la cena de esta noche... La clase en la universidad es mañana a las 11... Por la tarde ponencia... Abríguese... Intente descansar, por favor... Cualquier cosa que necesite... lo que sea... Doctor... quería decirle que... que no tiene que preocuparse por nada[9].

Obviamente, la tensión entre los elementos personales y los laborales se hace latente. Incluso en el discurso deslabazado, inquieto (potenciado por los detalles de la interpretación de Najwa Nimri, que intenta todo el rato tocar a Fausto con las puntas de los dedos sin atreverse a hacerlo) se puede detectar con total facilidad su voluntad de traspasar la coraza para acercase al Otro, para romper la barrera simbólica del Otro. Ahora bien, como ya hemos dicho, Fausto opta por la negación del goce y se monta en el tren. El resultado (FIG. 5) no podría ser más clarificador: las manchas que esperaban detrás de Julia se convierten en cuerpos tangibles, en realidades físicas que actúan como un subrayado irónico sobre la soledad de la mujer. Sus pesos escénicos hacen que la espalda de Julia quede reencuadrada ante la puerta vacía, como una mujer *exiliada* del goce, ajena al encuentro con Fausto.

Figura 5

Por eso precisamente el final del itinerario del Fausto fílmico se cierra en la cafetería del hotel, en el momento en el que es capaz de *descubrir* el cuerpo de Julia, retornar a la naturaleza corporal del deseo, aceptar su propio cuerpo (masculino) como una realidad todavía viva, ajena al mundo de los muertos en el que se centra su espacio laboral. Así (FIG. 6) podemos ver como el eje de la mirada del Doctor se ha modificado radicalmente: desde ese espacio "fuera del marco" al que contemplaba en el inicio (un espacio para la muerte, para el vacío) ha conseguido *enfocar*(-se) hacia el escote de la mujer, inconscientemente puesto al descubierto por Julia (FIG. 7). El discurso que domina

[9] Todas las citas de la película están extraídas directamente de la edición en DVD distribuida por *Laurenfilm S.A. en 2002*.

la escena es exactamente el mismo, con la importante variación de que ahora son los cuerpos, es la presencia tangible del cuerpo, la que va a dominar todo el contexto. Escuchemos a Julia de nuevo:

> JULIA: He consultado el horario de trenes para hoy y el siguiente es a las siete y cuarto, dentro de veinte minutos... el siguiente a las nueve... Y el último a las once treinta.
>
> FAUSTO: Julia... trabajamos demasiado. Deberíamos tomarnos el día libre. Un día de descanso, y dejar el retorno para mañana, ¿si?

El círculo se cierra. *La fura* es capaz de articular la redención de Fausto. Pero no es, como en la lectura teatral, una redención metafísica. Tampoco es, como la eficaz moralidad de la época marcaba, una redención religiosa. Es una redención carnal, una redención que se establece en el itinerario del deseo que cruza desde la mirada

Figura 6

Figura 7

Lenguaje del vacío

Así pues, podríamos pensar, redención mediante el cuerpo. O lo que es lo mismo: experiencia del goce. Pero nos gustaría ir todavía un poco más lejos. Precisamente señalábamos al principio del artículo que estábamos completamente convencidos de la existencia de un *lenguaje furero*. Un lenguaje que, como bien conocen todos los espectadores de sus obras, utiliza el cuerpo (y sus prótesis metálicas) como su herramienta básica para *pronunciar* su discurso. Es lo que diferencia su teatro de otras propuestas contemporáneas como la de Tomaz Pandur (en el que palabra y cuerpo son indivisibles, por muy leve que sea la estructura narrativa de alguna de sus obras) o la de Álex Rigola (en el que el cuerpo se convierte en una precisa pieza de construcción simbólica en el interior de escenarios *pop-art*). Frente a esto, *La fura dels Baus* crean su código cuepo/máquina de representación con el que, obra tras obra, perfilan una gama de posibilidades estéticas inquietantes. Así, por ejemplo, en *Imperium* (Jürgen Müller, 2007,

FIG. 8) se podía detectar una inteligente formulación entre el cuerpo totalitario que goza mediante el dolor y la humillación del Otro y, al mismo tiempo, el cuerpo deseante que se ofrece al espectador con una complicidad simbólica. El tratamiento de la fisicidad como una presencia de opresión (y no de *redención*, como en el caso del *Fausto*) servía como una fábula amarga sobre las consecuencias ideológicas de la postmodernidad.

Un problema que se filtra en las distintas lecturas del Fausto de *La Fura* está entroncado, precisamente, en la naturaleza absurda de un lenguaje vaciado de sentido, un lenguaje postmoderno en el que la quiebra de los significantes convierte a los que lo pronuncian en marionetas vacías. Un lenguaje, pongamos por caso, que ha depositado sus esperanzas en la ciencia hasta tal punto que ha perdido cualquier posibilidad de ejercerse en lo simbólico, de seguir anclado en el propio sabor mítico del acto comunicativo inicial. Así, por ejemplo, en un momento del film, Fausto imparte su lección magistral practicando una autopsia a un cadáver frente a un respetuoso conjunto de alumnos (FIG. 9)

Figura 8

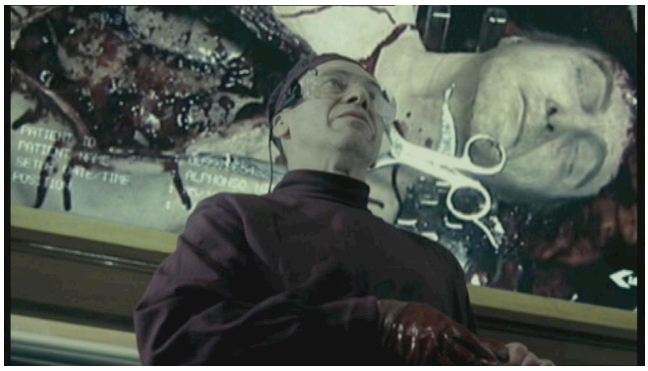

Figura 9

El análisis de la secuencia en concreto resulta especialmente útil para entender una problemática común a los lenguajes de la postmodernidad a los que *La fura* se enfrenta en estas obras. Por un parte, el propio vacío que se encuentra inscrito en el discurso *médico* de Fausto:

> FAUSTO: Buscar el origen del mal dentro del cuerpo, acorralarlo intentando establecer el proceso de la metástasis, determinando qué órgano enfermó primero, quién contagió a quien, diferenciando el foco de los satélites. Un cuerpo enfermo es como una autopista: está repleto de señales, de indicadores… algunos se ven mejor, son luminosos. Otros se ven peor, están tapados… la enfermedad es un criminal torpe. Va dejando pistas. Muchas veces es el propio cuerpo el origen del mal, el que crea la enfermedad y la alienta en su

recorrido. ¿Desde dónde? ¿Existe una *glándula del mal*? (…) Hoy sabemos que esa glándula no está en el cuerpo. Está en el alma.

El lenguaje científico es, en cierto sentido, heredero del viejo proyecto de emancipación inherente a la modernidad: la confianza localizada en el milagro de la ciencia, disciplina sin barreras aparentes que se puede articular con toda comodidad frente al contacto con lo real que supone la presencia del cadáver descuartizado en la mesa de autopsias. El cáncer, la enfermedad, la metástasis, son términos maleables, variantes indoloras y asépticas para la tranquila significación médica. No hay, por cierto, experiencia alguna del dolor ni del goce[10] en el cuerpo que comienza a descomponerse. La propia retahíla de afirmaciones de Fausto pertenece a ese territorio de la modernidad, a ese lenguaje *vaciado* de la experiencia que acabaría por mostrar su lado más monstruoso en la eficaz elaboración (absolutamente burocrática y moderna, recordemos de nuevo a Bauman[11]) de los procesos de exterminio nazi o de los grandes descubrimientos de la ciencia homicida del siglo XX.

Y hay, ciertamente, una segunda duda inscrita en la escena, lo que podríamos llamar la problemática del *lenguaje audiovisual* frente al cadáver. Algo que el grupo de teatro catalán ha tenido muy presente desde que decidió incorporar videoproyecciones a sus espectáculos escénicos y que aparecerá constantemente. Así, por ejemplo, en *F@usto 3.0* utilizaban una espectacular animación realizada en tres dimensiones en la que se podía ver cómo el Doctor se disparaba en la cabeza. El problema, formulado de incontables maneras durante los últimos años, se manifestaría al intentar acotar cómo funciona la imagen frente al cadáver, frente a la representación de aquello que debería ser precisamente inefable, irrepresentable. *La fura* construye su discurso en una decisión dual mostrar/no mostrar. Hay, incluso, una especie de rima irónica entre el cuerpo del cadáver abierto en canal (y retratado en una especie de plano aéreo por esa cámara que Fausto lleva incorporada en su cabeza, algo así como un plano subjetivo absolutamente diégetico) y la carne muerta lista para ser consumida por los doctores en la cena, retratada de manera similar (FIG. 10).

---

[10] No deja de ser llamativo que precisamente esta escena esté contada, mediante el montaje paralelo, con las acciones casi detectivescas de Julia por entre los historiales de la clínica en busca del expediente de Santos/Mefistófeles. En cierto sentido, Julia está buscando el origen de la *glándula del mal* de Fausto, pero al mismo tiempo está siendo fagocitada por ese inmenso aparato asfixiante que resulta ser el hospital médico. En otras palabras: está renunciando a su goce (y quizá Julia nunca aparece tan atractiva y *femenina* como en esta escena) en función de su ejercicio de mujer de la modernidad.

[11] En este caso hacemos referencia al excelente BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Ediciones Sequitur, Madrid, 1997.

Figura 10

El problema que se encara no es simplemente encontrar una *glándula del mal*, como bien podríamos deducir de la intervención médica de Fausto. El problema reside en *cómo nombrar* a esa glándula del mal, como intentar aprehenderla, cómo representarla sin caer en su apología o, por el contrario, saturándola mediante la representación de manera similar a la que propuso Pier Paolo Pasolini en *Saló o las 120 jornadas de Sodoma* (*Saló o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) o la de Steven Spielberg en *La lista de Schindler* (*Schinder´s list*, 1993)[12]. *La fura* ha optado siempre por deslizarse en un funambulsimo de lo audiovisual en el que las apreciaciones sobre la violencia teatral de Bertolt Brecht o de Heiner Müller (mayoritariamente didácticas) se permiten coquetear con el propio vértigo escópico, con la fascinación de la imagen violenta. En cierto sentido, los estudiantes de medicina que contemplan fascinados cómo Fausto abre el cadáver y pasea la cámara por su interior (literalmente, por ese espacio que debe estar prohibido a la contemplación al margen de una lectura simbólica) son los mismos espectadores que buscan un impacto visual, una simulación. Como ya dijo González Requena:

> Afirmaba Freud que si algo en la vida de un adulto puede actuar como trauma –es decir, si el sujeto no puede reaccionar de manera normal ante ese suceso- es porque hace resonar otro suceso más antiguo, ya inconsciente, que quedó cargado de una fuerte intensidad emocional, es decir, cargado por el deseo. De lo que podríamos deducir la siguiente conclusión: que para que algo sea vivido como un acontecimiento traumático debe cobrar la forma, para el sujeto, de una realización en lo real de un deseo inconsciente[13].

---

[12] Para la crítica de la saturación del mal en la imagen se recomienda encarecidamente la consulta de LOZANO AGUILAR, Arturo, *La lista de Schindler: estudio crítico*, Paidós, Barcelona, 2001.

[13] GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *11 de Septiembre: escenarios de la posmodernidad* en Revista Trama y Fondo, Nº12 (2002), pp. 7-18.

Conclusiones: Cuerpo/Lenguaje

Con lo que, después de todo, se cierra el conflicto propuesto por *La fura* en su saga fáustica: el enfrentamiento entre lo corporal y las leyes de un lenguaje que intenta aprehenderlo. En primer lugar, la densidad de un cuerpo vivo (e irracional) incapaz de agotarse en el deseo (un cuerpo para la redención o para el goce). En segundo lugar, un cuerpo para el que los lenguajes de la modernidad resultan a todas luces insuficientes para enfrentarse al contacto con lo real. Y, por último, un cuerpo que acabará traspasando todas las barreras hasta convertirse en pasto de la propia muerte, en vértigo, en aquello que no puede ser delimitado.

No deja de ser interesante que la aventura *furera* haya necesitado de tres manifestaciones artísticas (teatro de sala, ópera, cine) para poder apurar desde tres perspectivas diferentes el choque entre lo corporal y lo simbólico. Tampoco debemos dejar de señalar que la gran apuesta de la saga Fáustica no es únicamente el encuentro con las pulsiones (con ese gran Otro oculto que controla nuestro goce y nuestra experiencia del pánico) sino la propia reflexión sobre la capacidad del cuerpo para establecerse como punto de encuentro con uno mismo, como sinónimo de descubrimiento precisamente irracional (lo que no deja de tener un cierto aire sadiano que volverá a aparecer en las obras de *La fura*). Esa “realización real de un deseo inconsciente” que señalaba Requena en la última cita señalada no es únicamente el motor último de toda la obra del grupo de teatro catalán. También es, precisamente, lo que convierte el mito de Fausto en un punto de encuentro universal, lo que hace que su *saber* sea, en plena postmodernidad, todavía más intenso.