

La Fura dels Baus: de la plaza municipal al espacio digital

Béatrice Bottin

Laboratoire de Langues,
Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantiques,
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Bayona - Francia.

Ponencia presentada en Partages d'espaces - Colloque du 10 au 12 mai 2012,
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Desde la Antigüedad el teatro se manifiesta como un espacio de libertad, de expresión, un lugar y un momento de contacto entre los dramaturgos, los directores de escena, los técnicos, los actores y el público que comparten una experiencia común. Las fiestas teatrales, especialmente las que se representan al aire libre, se han sucedido a lo largo de los siglos y han permitido una fusión entre el escenario y la sala. La adhesión del público, que a veces daba lugar a una verdadera identificación o catarsis, se ha reforzado de manera considerable gracias al acercamiento físico, al hecho de compartir espacios y a la asociación del teatro y de las artes, progresivamente organizados y puestos en escena por los directores.

Cuando apareció el drama litúrgico, primero en Francia en el siglo IX, antes de extenderse a otros países del continente, las escenas de Pascuas y de Navidades se representaban en los pórticos de las iglesias y de las catedrales; más tarde se montaron en distintos lugares públicos tales como las plazas municipales. En el siglo XII en España, las representaciones del Antiguo y del Nuevo Testamento, conocidas bajo el nombre de « autos sacramentales » se interpretaban al principio en el interior de los templos o en sus más cercanos alrededores. Ahora bien, tras el Concilio de Trento la Iglesia prohibió todos los montajes que se realizaban en su mismo seno. Sin embargo, las compañías siguieron actuando y daban los espectáculos en carrromatos instalados en las plazas públicas para luego proponerlos en los « corrales de comedia ». Joaquín

Álvarez Barrientos indica en el capítulo dedicado a « Los espacios escénicos en el siglo XVIII », en el segundo tomo de *La Historia del Teatro Español* dirigida por Javier Huerta Calvo, que en aquella época coexistían los escenarios comerciales con « los espacios cotidianos destinados a otras actividades¹ » que las teatrales. Asimismo, el siglo posterior siguió acogiendo las representaciones en lugares públicos y privados. En el siglo XX, más precisamente a finales de los años 30, las puestas en escena en los lugares públicos fueron, para la Iglesia, un medio de reforzar su posición y su influencia puesto que el franquismo se erigía en defensor de la fe cristiana y el teatro se ponía al servicio del régimen. Durante la guerra civil, asistimos al regreso del drama litúrgico; las artes escénicas se convirtieron en un verdadero instrumento de propaganda. España imitaba la Italia fascista que rescataba los espectáculos al aire libre utilizando los monumentos como decorado. La experiencia estética que solía caracterizar la representación desempeñaba un papel ideológico. Al mismo tiempo en Francia, Antonin Artaud desvelaba su propia concepción del teatro -el de la « crueldad »-, que iba a influenciar a numerosos artistas. En su opinión, la tradicional puesta en escena estaba pasada de moda y tenía que dejar sitio a un ceremonial ritualizado, destinado a envolver e implicar al espectador tanto física como emocionalmente. Para lograrlo resultaba necesario abolir la separación entre el escenario y la sala. En Estados Unidos sus escritos revolucionaron el trabajo del Living Theatre, en busca de un estrecho contacto con el público. En España y más particularmente en Cataluña, los años 60 y los 70 se caracterizaron por la emergencia de nuevas estéticas así como por el éxito de las funciones teatrales en la calle. A partir de 1961, la compañía catalana Els Joglars se esmeraba en elaborar un singular lenguaje escénico basándose en la pantomima, incorporando distintos elementos dramáticos y explorando nuevos espacios. Algunos años más tarde, Els Comediants, otra compañía catalana creada en 1972, se apoderaba de los espacios urbanos, los disfrazaba con logrados juegos de luces e invitaba al público a participar en grandes fiestas teatrales en las que se entregaban a una crítica mordaz de la sociedad contemporánea. Influenciados por el Living Theatre y las gigantescas

marionetas del Bread and puppet, estos colectivos daban otro giro al teatro en la calle, proponiendo representaciones que más entroncaban con cabalgatas, con desfiles o con manifestaciones coreografiadas propicias a un acercamiento entre los espectadores y los actores. Sin embargo, no menospreciaban los espacios escénicos tradicionales cuyas fronteras intentaban hacer estallar.

En 1979, Pera Tantiña, Carlos Padrissa y Marcel·lí Antúnez, tres amigos de infancia decidían dejar su pueblecito de Cataluña para irse a Barcelona. Allí entablaron una amistad con el comediante Quico Palomar con el que fundaron el colectivo La Fura dels Baus al que iban a sumarse otros muchos artistas. A sus inicios, La Fura dels Baus solo actuaba al aire libre, proponiendo espectáculos que entremezclaban *performance* y *happening*. La joven compañía reivindicaba una continuidad con el trabajo artístico de Els Joglars y Els Comediants, por el que sentían una profunda admiración. La tropa iba construyendo una estética propia y fácilmente identificable que dio a conocer en 1983, en su primer espectáculo titulado *Accions*. En el sinopsis se mencionaban las tres características de la creación que también planteaban las bases del *lenguaje furero* imaginado y expresado por el colectivo en este montaje así como en los siguientes: « interacción con el público, utilización de espacios insólitos y adaptación de la escena a las características de cada espacio² ». Optaban deliberadamente por la transgresión y la superación de los espacios escénicos que se convertían en altares, en lugares de sacrificios donde el actor y el espectador eran a la vez víctimas y verdugos. Se trataba de redescubrir, desarrollar y controlar los recursos del cuerpo y de la voz. La palabra se acompañaba de gritos, de cantos y se transmitía a través de los gestos, de la danza, de las imágenes, de las luces, para construir un lenguaje visual que iba arrinconando el texto dramático. El espectador tenía que reconstruir él mismo la fábula que se alejaba de la narración lineal. La experiencia era a la vez colectiva e individual ya que se sometía a la sensibilidad de cada uno de los participantes. El actor tenía que vivir en las condiciones del personaje que desempeñaba y compartir sensaciones con el público. El objetivo era conferir una nueva autenticidad al mimetismo, interiorizar el comportamiento y las reacciones de seres confrontados a las

violencias repetitivas, palpables e intolerables de la sociedad. La concepción de las puestas en escena se basaba en el hecho de compartir, lo que no significaba dividir o separar sino más bien establecer una cohabitación, poner algo en común. Para conseguirlo y poder liberar el *lenguaje furero*, la compañía interpretaba sus creaciones en espacios abiertos, en lugares públicos donde multiplicaba los espacios escénicos mediante los juegos luminotécnicos y el vídeo. Solicitaba directamente al público, invitándole a participar en el espectáculo, integrándole en el espacio escénico que a veces correspondía a la totalidad de la sala o del recinto que acogía el montaje. A partir de los años 90, La Fura dels Baus empezó a trabajar para agencias de publicidad, instituciones, entidades culturales, para las cuales imaginaba macroespectáculos en gigantescos espacios escénicos destinados a un público masivo, adaptando sistemáticamente la puesta en escena a las especificidades de cada uno de los lugares donde se producía, consiguiendo un merecido reconocimiento internacional. Ahora bien, el auge del espacio digital iba a llevar al colectivo a explorar una nueva estética explotando los recursos en línea, las cámaras Web, con el fin de encaminarse hacia un « teatro digital », caracterizado por un nuevo espacio -el de Internet- propicio para compartir experiencias, a través del cual se desplazaban conjuntamente los actores y los espectadores.

Desde el principio, las creaciones de La Fura dels Baus se caracterizaron por la desmesura. El objetivo primero, como ya lo hemos señalado, era expresar el *lenguaje furero* mediante espectáculos montados en espacios escénicos poco convencionales donde se entremezclaban las artes plásticas, la música, las materias orgánicas, los materiales industriales, los juegos de láseres, la pirotecnia. El colectivo se ponía en busca de escenarios atípicos, improbables, pero capaces de acercarle al público con afán de fomentar una interacción. Muchas veces los espectadores que se ubicaban en el escenario establecían una relación de proximidad con los actores, los frecuentaban, los tocaban y se encontraban en situaciones susceptibles de provocarles sensaciones inhabituales en el teatro.

En 1983, en el *Manifiesto canalla* que acompañaba el libreto de la obra *Accions*, Andreu Morte, uno de los colaboradores, desvelaba el proyecto artístico del colectivo, basado en la transgresión: « FdB experimenta en vivo. Cada acción representa un ejercicio práctico, una actuación contra la pasividad del espectador, una intervención de impacto para alterar la relación entre éste y el espectáculo³». Se estrenó el 20 de octubre de 1983 en el paso a nivel de la antigua estación de Sitges durante el Festival Internacional de Teatro de la ciudad. Un espacio, por supuesto, inusitado pero familiar, un lugar de tránsito abierto que, en otras circunstancias, presentaba cierto peligro. El objetivo era rechazar los límites de la representación y generar un encuentro, y una proximidad con el público, directamente afectado física y psicológicamente por su implicación en las acciones de la obra. El espectáculo, parecido a un *performance*, se articulaba alrededor de siete acciones acompañadas de música, ruidos y efectos visuales. Se trataba de establecer una comunión con el entorno, un diálogo entre los actores y los espectadores sumergidos en un espacio común donde se solicitaban todos sus sentidos.

El programa de mano detallaba los siete momentos de la representación, que se abría con un concierto. Luego, surgían tres actores desnudos y cubiertos de barro, medio hombres, medio monstruos, escupiendo y vomitando; se movían entre el público, comían huevos crudos, antes de desaparecer en el interior de bidones. El público se apartaba para dejarles pasar. Atónito, desconcertado, algo asustado, a veces repelido, los escrutaba, los rodeaba al intentar recrear un círculo como si necesitase encontrar de nuevo una posición familiar, la del espectador que asiste a una función teatral. Aparecían después, « dos actores vestidos con traje y corbata y armados con mazos y hachas ». Crispados los rasgos, enojados, desfigurada la cara por el odio, en un estado casi de trance, destruían « una pared de ladrillos y un automóvil ». El suelo se cubría de chatarras y de escombros mientras que los espectadores pasmados asistían a un desencadenamiento de violencia acompañado de una ensordecedora música. Tras la agitación, « como colofón estallaban diferentes efectos pirotécnicos ». El caos llegaba a su clímax mediante los juegos de luces y los fuegos artificiales de color rojo que englobaban al público y a los actores,

provocando un sentimiento de pánico en el primero que intentaba huir o esconderse para protegerse. Tras el tremendo jaleo y el estallido de luces, parecía volver cierta serenidad, cuando iba apareciendo, bajo una lluvia de bengalas, un « hombre blanco, un actor calzado de coturnos y completamente pintado de blanco ». Recitaba una larga letanía, avanzaba hasta una gran lona blanca tendida en un gigantesco soporte y atravesaba al público sin mirarlo. Esta extraña aparición estaba interrumpida por la vuelta de los « personajes de traje y corbata que bañaban a dos de los actores cubiertos de barro con pintura azul y negra, y los perseguían entre el público lanzándoles arroz, mijo y pasta de sopa ». La meta de estas agresiones, de este nuevo desencadenamiento de violencia, consistía en establecer una relación de poder entre los actores y los espectadores gracias a la promiscuidad que ponía a estos últimos en cierto peligro. Se sentían agredidos, amenazados y forzados a desplazarse para evitar estar salpicados y atrapados en la batalla. En medio del pánico, colgados del techo, aparecían dos actores. Regaban al público con agua antes de rozar la lona blanca y de lanzar en ella bolsas de pintura y de agua. A modo de catarsis los dos actores y el hombre blanco « pintaban con sus cuerpos la gran lona, que acababa teñida de rojo ». El caos se apoderaba definitivamente del espacio. Al imaginar un espectáculo que podía molestar, hasta chocar y durante el cual intérpretes y espectadores compartían un espacio público así como sensaciones inesperadas, La Fura dels Baus deseaba que éstos abandonaran su posición de « voyeurs » pasivos y participaran en el montaje. Unas situaciones casi utópicas que se produjeron, según el colectivo catalán, en escasas ocasiones. Sin embargo, se operaba una verdadera interacción mediante los movimientos y los desplazamientos de los actores, difícilmente previsibles. Directamente sometidos a las reacciones del público, se veían obligados a improvisar, adaptándose a las circunstancias. *Accions* expresaba toda la estética de la locura y de la violencia reivindicada por la compañía, estrechamente vinculada con el ruido, la música, las provocaciones, y destinada a perturbar al espectador, a transgredir los códigos de la tradicional representación teatral. Se trataba de instaurar una peculiar relación entre los participantes borrando la separación y la distancia física para obtener la

adhesión y la implicación emocional y corporal de cada uno. A partir de ahí, el colectivo iba a dedicarse a explorar nuevos recursos dramáticos, a desarrollar y adaptar su trabajo artístico a los espacios, a la evolución y a los progresos tecnológicos de la sociedad.

El éxito cada vez más creciente de las obras de La Fura dels Baus hizo que se le encargara la coreografía de eventos internacionales tales como *Mediterrani*, *Mar Olimpic*, la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992; *La navaja en el ojo*, una creación relacionada con la Bienal de Valencia en 2001, cuyo decorado era la Ciudad de las Artes y Ciencias. Se iba encaminando hacia la puesta en escena de macroespectáculos que reunían a muchedumbres en unos lugares públicos cuya vocación primera no era la de acoger funciones teatrales. Su trabajo también respondía a pedidos realizando campañas de marketing para famosas enseñas que cobraban forma de espectáculos desmesurados. En 1997, en *Simbiosis*, montado en 21 ciudades de Europa, promovía un nuevo vehículo Mercedes. El 31 de diciembre de 1999 con *L'home del millenni*, invitaba a más de cien mil personas a la gigantesca fiesta organizada por Airtel en la Plaza de Catalunya de Barcelona, para celebrar el nuevo milenio.

Sin lugar a dudas fue en 2009 cuando montó uno de sus macroespectáculos más ambiciosos: *Orbis Vitae*, tres espectáculos gratuitos interpretados durante el Festival de Teatro Santiago a mil, en Chile. Se trataba de una trilogía que ponía en escena el periplo de un hombre alado en busca de su amada, una gigantona de cobre de nueve metros de altura. Hay que subrayar que dicha muñeca fue creada en 1996 para promocionar una famosa marca americana de soda, con motivo del espectáculo publicitario *Pepsiclope*, montado en la Plaza de la Catedral de Barcelona; una producción que la marca había confiado a la compañía catalana y a la que asistieron más de diez mil personas.

Las tres puestas en escena perturbaron las costumbres y los desplazamientos de los habitantes de cada lugar. Su libertad de movimiento se vio reducida puesto que algunas calles estaban cortadas, varios accesos bloqueados. Se convirtieron en los rehenes de las futuras escenografías. La primera actuación,

« La búsqueda », montada el 18 de enero de 2009 en la Avenida Apoquindo con Enrique Foster en el municipio de Las Condes, correspondía a la búsqueda del ser amado. Empezaba por la llegada de un hombre alado que volaba encima del público antes de aterrizar en una gran carroza metálica ubicada en medio de los espectadores y llevada por hombres vestidos con petos rojos. Unos figurantes diseminados por entre la muchedumbre le acogían agitando antorchas y figuras geométricas en llamas. Música, juegos luminotécnicos, efectos pirotécnicos, inundaban el espacio; vídeos y textos proyectados en pantallas gigantes servían también de decorado al grandioso espectáculo. Actores, acróbatas, figurantes chilenos se mezclaban con el numeroso público pasmado, sumergido en el corazón de la representación.

La segunda parte, « El encuentro », era en realidad, el desenlace de la primera. Tuvo lugar el 25 de enero de 2009 en el Bandejón Central de la Alameda enfrente del Palacio presidencial de La Moneda en Santiago. Ponía en escena el encuentro de los dos héroes, seguido de su boda y del fallecimiento de la gigante ya que ésta se nutría de la magia del festival que se acababa esa noche. Volvíamos a encontrar los elementos habitualmente utilizados por la compañía, tal como la gran rueda llamada « círculo de la vida », símbolo del viaje concéntrico del hombre y de su destino. Era también la gran rueda de la fortuna, un espacio propicio a las acrobacias que se desplazaba por los aires mediante grúas. Las luces envolvían al público, ornaban los monumentos de la ciudad. En las fachadas iluminadas se desarrollaban acciones que los espectadores podían admirar bajo distintos ángulos puesto que podían moverse mientras deambulaba entre ellos la marioneta gigante acompañada por el hombre alado sentado en su hombro. Entre desfile, circo, pantomima, concierto, la compañía se adueñaba de los lugares con la complicidad del público entusiasmado. Eran particularmente significativas y espectaculares las redes realizadas por individuos que ejecutaban coreografías aéreas y que iban aterrizando entre los espectadores mientras que una voz en *off* -la de la muñeca- declaraba: « ¡Ay me muero! No puedo vivir sin la magia. El festival se acaba. », antes de caerse inanimada.

Unos hombres de blanco recogían el cuerpo inerte y lo cubrían con una enorme sábana blanca. Su amante se despedía de ella y de la muchedumbre antes de desaparecer.

El último macroespectáculo, « Creación “Cu” », rendía homenaje al festival volviéndose hacia el futuro. Interpretado el 1° de febrero en las Ruinas de las antiguas minas de Huanchaca en Antofagasta, escenificaba la llegada de unos extraterrestres a bordo de un platillo volante que se desplazaba por el cielo encima de los espectadores. Los personajes colgados de los aires con arneses formaban una columna luminosa, una red, y ejecutaban un *ballet* aéreo antes de derrumbarse como una lluvia de seres humanos en las ruinas. Invadían el sitio, lo escrutaban, lo registraban, ocupaban todos los niveles del espacio escénico. Descubrían que en el pasado se construían allí gigantes de cobre, los cuales cobraban vida por magia. Se ponían a excavar el suelo, desenterraban restos de gigantes y acababan por reconstituir la marioneta desaparecida y la resucitaban. Al mismo tiempo, desfilaba una frase de agradecimientos en letras luminosas en las paredes: « Cobre. Gracias por la vida ». El espléndido espacio natural de las ruinas, decorado de ciencia ficción de esta última aventura teatral chilena, propulsaba al espectador en un universo onírico cargado de historia. Los efectos luminotécnicos bañaban las ruinas en la atmósfera de un espacio futurista que despertaba el pasado, la memoria del lugar y de los primeros habitantes.

Sin embargo, el trabajo escenográfico propuesto por La Fura dels Baus, caracterizado por la exploración de espacios incongruentes, no abandona los clásicos escenarios. Ofrece al público la posibilidad de interactuar en el desarrollo de las acciones en montajes que forman parte del « teatro digital ». Para ello, el colectivo se instala de nuevo en las salas más convencionales, siempre en busca de una participación activa del público que se deja captar por el juego de la era digital, capaz de abolir las fronteras.

En 2001, montó *XXX*, un espectáculo pornográfico para representarlo en teatros a la italiana, donde actores y espectadores suelen ocupar un espacio diferenciado. La obra -una versión libre de *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade- era una búsqueda del placer a través del dolor en un

universo de locura y de perversión donde se prohibía y se perseguía la inocencia. Se empleaba en sacar provecho de los recursos digitales y de Internet que utilizaban tanto los actores como el público para interactuar en la obra. Comunicaban mediante la Web y compartían de manera natural el ciberespacio. Internet y la telefonía móvil se convertían en nuevos elementos dramáticos capaces de sumergir a los espectadores en la acción, involucrándolos en un universo parecido al de los videojuegos. Guiados por un maestro de ceremonia, se veían invitados a intervenir en el espectáculo mediante su teléfono móvil para darle la orientación que quisieran. El espacio digital abolía la separación física. Algunos espectadores voluntarios, también subían al escenario para compartir un momento de actuación con los comediantes. Tal y como en las creaciones precedentes y futuras, el vídeo ocupaba un lugar fundamental en la representación al operar tanto una prolongación como una multiplicación del espacio escénico. Se grababan las acciones dramáticas y las reacciones del público y luego se proyectaban las imágenes en una pantalla gigante, lo que permitía a cada uno captar los menores detalles, ocupar posiciones intercambiables, invertir los papeles.

En 2009 en Barcelona el colectivo propuso una sorprendente retrospectiva de sus treinta años de creación en *Res*, un espectáculo de una hora interpretado por un único actor, inmóvil e inactivo en medio del público. No se trataba de una provocación sino de un verdadero homenaje a los anónimos que a lo largo de los espectáculos participaron en la construcción de un singular universo teatral. Se filmaban las reacciones de los espectadores y se proyectaban en directo en una gran pantalla ubicada al fondo del escenario. El montaje no ponía en escena a un protagonista sino a una muchedumbre de héroes. De nuevo, el vídeo era un medio de asociar al espectador a la acción dramática, de integrarle en la creación. La pantalla se transformaba en un espejo a través del cual se descubría uno a sí mismo y al otro. Las cámaras cazaban la menor reacción, la enseñaban a los demás sin pudor, la ponían de realce para que todo el mundo la compartiera. Según La Fura dels Baus, esta obra minimalista e intimista en cuatro partes, « expectación, sorpresa, bochorno y reacción », resumía las dos aportaciones más importantes de la compañía a la escena



teatral: « la fuerza actoral y la interacción con el público ». Pilares del universo dramático del colectivo, propulsaban al espectador en un viaje creativo interactivo y lo llevaban hacia una peculiar inmersión sensorial.

No cabe duda de que para La Fura dels Baus, el arte dramático es una manera de operar un acercamiento entre unos individuos quienes comparten un mismo espacio, sensaciones similares y se convierten en los actores de una aventura común. Los espectáculos se fundamentan en la transgresión, en la superación de los límites de la representación. Suscitan la interrogación, el miedo, la reflexión, la incompreensión. Resulta difícil calificar semejantes creaciones, mezclas de búsqueda iniciática, de ceremonia ritualizada, de fiesta teatral, de espectáculo total, a través de las cuales se busca una armonía con el entorno y el público a riesgo de someterlo a una prueba, en situaciones delicadas. La escenografía se adapta deliberadamente a los espacios y a las condiciones naturales para redescubrir paisajes familiares, el patrimonio histórico de una ciudad o de un país. Se apropia de un lugar público para organizar una manifestación teatral no exenta de reivindicaciones políticas. Volvemos a los orígenes del teatro cuando cada función era un verdadero acontecimiento para el pueblo. Sin embargo, en este caso, se invita al público a una ceremonia que mantiene similitudes con el « teatro de la crueldad ». Está sometido a una prueba de fuerza que provoca su adhesión o su rechazo. La función se convierte en lugar de paso, de comunicación, de intercambios, de transgresión. Los espacios escénicos desmultiplicados se unen y se reúnen propiciando un encuentro con el otro, así como entre el hombre y las artes. Si la configuración de los lugares complica la proximidad con el público, la compañía crea su propio espacio utilizando el mundo virtual del vídeo y de Internet para compartir experiencias y llegar a una proximidad que ya no es física sino mental, cibernética. El lenguaje *furero* se hace cada vez más complejo y sofisticado al privilegiar a un público masivo, concentrado en un lugar abierto a todos. Los espectadores están sumergidos en un sitio por el que suelen transitar y del que se apoderan gracias al espectáculo que allí se interpreta y donde se establece una situación de proximidad con los actores. La fusión de los espacios desemboca en una unión de los individuos confrontados a la violencia de la



sociedad. A finales de los años 90 y todavía hoy, La Fura dels Baus sigue con su epopeya artística estrechamente vinculada con la música. Propone una versión libre y personal de óperas clásicas de las cuales moderniza los elementos dramáticos recurriendo al universo audiovisual y alterando el papel inicial de los cantantes, de los coros, de la orquesta y del público. Transporta así este género clásico habitualmente codificado a un universo desfasado y futurista en el que su identidad dramática se enfrenta a la mirada y al juicio del otro, haciéndole al mismo tiempo compartir espacios.

© **Béatrice Bottin**

Notas

- 1 (Álvarez Barrientos 2003 1473)
- 2 (<http://www.lafura.com/web/cast/historia.php>)
- 3 (Mauri y Ollé 2004 30)

Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín, « Los espacios escénicos que en el siglo XVIII » in Huerta Calvo, Javier. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Editorial Gredos, 2003. Impreso.
- García Plata, Valentina, « Le théâtre et la vidéo : l'exemple de La Fura dels Baus », in Coulon, Mireille, eds. *Le théâtre en Espagne : perméabilité du genre et traduction*. Pau: LRLLR et Éditions Covedi, 1998. Impreso.
- González, Francisca, « Llegó "Orbis Vitae" y su muñeca gigante a Santiago a Mil ». emol. Cultura y espectáculos. Web. 14 de ene. de 2009.
<http://www.emol.com/noticias/magazine/2009/01/14/339816/llego-orbis-vitae-y-su-muneca-gigante-a-santiago-a-mil.html>
- La Fura dels Baus. [lafura.com](http://www.lafura.com). Web. 19 de may. de 2013.
<http://www.lafura.com/web/>
- Mauri, Albert y Ollé, Alex, eds. *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electra, 2004. Impreso.
- Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002. Impreso.
- Sánchez, José A. *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006. Impreso.