El teatro y las nuevas tecnologías

POR **JORGE URRUTIA**

EL TEATRO PRECISÓ SIEMPRE LA TECNOLOGÍA

FUNCIONES DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS TEATRALES

INMERSOS EN LA SOCIEDAD DE LA COMUNICACIÓN

Ante las numerosas posibilidades de aplicación de las nuevas tecnologías al teatro, las opiniones han oscilado del rechazo al exceso. Pero en una sociedad de la comunicación, el teatro debe también evolucionar para devolver al espectador la sensación y el placer de la libertad.

Al menos desde 1898, año en el que el mexicano Salvador Toscano Barragán rodó una Pasión de Cristo con los aparatos del cinematógrafo Lumière (una Pasión he dicho, luego el cine, en sus inicios argumentales, recurría a temas similares a los del teatro europeo en los comienzos) aflora entre los hombres preocupados por el espectáculo la inquietud de que las nuevas técnicas influyan decisivamente, y de modo incontrolable, en su trabajo. Pero ya antes de 1898, con la instalación de la luz eléctrica en los locales de espectáculo (por no referirme a la influencia de las sombras chinescas y similares), la relación, incluso la colaboración, del comediante con la imagen proyectada fue objeto de discusiones y ensayos. En algunas salas de variedades, por ejemplo, y antes del invento del cine, se proyectaban vistas tras las cantantes que actuaban. Bordeábanse, pues, los géneros híbridos que,si siempre han existido, el nacimiento del cine los hizo más numerosos. Las literaturas hispánicas de este siglo han conocido, por ejemplo, (y doy nombres y títulos de narraciones y textos dramáticos a vuela pluma) el cinedrama (como Vidas cruzadas, de Jacinto Benavente), la novela cinematográfica (así, Cagliostro, de Vicente Huidobro), la novela-film (según se subtitula El poeta y la princesa o el cabaret de la cotorra verde, de Pío Baroja), la película cómica hablada, cuando el cine era todavía mudo (como El bastón de alcalde, de Manuel Caba y José Alba), el poema cinematográfico (denominación de La manzana, de León Felipe), además de la comedia peliculesca y otros.

Fundación Telefónica

EL TEATRO PRECISÓ SIEMPRE LA TECNOLOGÍA

No me voy a referir para nada al hecho de la participación de actores de teatro, en algún caso de importantes actores, en los filmes tempranos porque,en el fondo, es algo que -en lo que nos afecta aquí- carece de relevancia. Más interesantes fueron los intentos, en distintas cinematografías europeas sobre todo, de buscar un cine artístico y cultural (frente a un cine mostrativo o a un cine de argumento simple) a través del teatro. La confusión que relaciona la sola presencia de un actor con la esencialidad teatral se produjo pronto y el advenimiento del sonoro la propiciaría aún más. Así se explica que Jacinto Benavente llegase a fundar su propia productora cinematográfica o que Valle Inclán (aunque el concepto de teatro total del autor de Luces de Bohemia permita justificarlo) defendiera la sustitución futura del teatro por el cine y abandonase la escritura dramática cuando se afianzó el cine sonoro.
Hay en la relación primera del cine con el teatro un intento de estudio ontológico, una búsqueda de especificidades aunque se hiciera -y esto tal vez pueda resultar paradógico- a través del convencimiento de la existencia de universales. Cine y teatro, se afirmaba, comparten el actor, el espacio ficcional escénico, la división del espacio espectacular en dos partes (la que corresponde a la actuación y la propia de la espectación), la posibilidad de desarrollar conflictos entre individuos simbólicos, etc. Es decir, comparten, se pensaba, universales de representación y de espectacularidad.
Bien es verdad que, en un principio, importó más la espectacularidad como estructura de relaciones: así, Georges Méliès reproduce el concepto de la cuarta pared inexistente, orientando todo el movimiento actoral hacia el supuesto espectador (se incluyen las reverencias finales de saludo y agradecimiento a los aplausos que se suponen) e incorpora un telón de boca que cierra el espectáculo. Pero todavía El cantor de jazz, primera película sonora, y posterior, por lo tanto, al desarrollo del cine narrativo (Griffith, Von Strohein, Chaplin, Ford), distingue entre lo narrado y lo mostrado, al limitar el sonido a las actuaciones cantadas de Al Johnson y dejando el resto mudo y con subtítulos.

Más tarde el cine acudió al teatro, no tanto como resultado de una reflexión sobre las coincidencias esenciales de ambos lenguajes, como por la comodidad de encontrar en él guiones dispuestos e historias concentradas en un tiempo limitado; aquél en el que el espectador era capaz de mantener su atención, soportando la butaca, debido a la costumbre. Y el teatro, por su parte, encontró en el cine la posibilidad del registro, la posibilidad de mantenerse en la memoria, de escapar a lo transitorio, a lo efímero de la función.
Ya sabemos que lo que diferencia a un lenguaje de otro no es tanto el tipo de realidad inmediata que construye, como el modo de construirla. Así, un filme que presente un pequeño número de personajes en un espacio reducido no corresponde necesariamente a la concepción teatral. Uno de los géneros cinematográficos de mayor desarrollo y éxito en los años cincuenta y sesenta, la comedia norteamericana, suele consistir precisamente en el enfrentamiento de tres o cuatro personajes en el interior de una vivienda. Es en la segmentación, en la parcialidad de lo que muestran los planos y en el modo de ordenarlos, donde radica en este caso el valor de lo fílmico. La decadencia de dicho género cinematográfico sobrevino cuando el relato televisivo asumió dichos modos de presentación, con lo que el cine se vio obligado a optar por otro tipo de segmentación no televisiva, basado en planos generales y en planos secuencia de gran profundidad de campo.
El conflictivo encuentro del teatro con los lenguajes audiovisuales debe considerarse a partir de las diferencias entre los modos de presentación. Es lo que permitirá comprender cómo puede

Fundación Telefónica
Telefónica

incorporarse otro tipo de lenguaje al espectáculo teatral (que ya de por sí es producto de una pluricodicidad); es lo que permitirá probar hasta dónde puede estirarse el elástico de lo específico, sin que deba preocupar tampoco mucho si se rompe o no, porque, al fin y al cabo, los géneros no son pétreos e inamovibles, sino que evolucionan con la historia y la cultura, adaptándose a las necesidades de los sujetos emisores y receptores.

Pero conviene recordar que el teatro también es un lenguaje audiovisual; exactamente el primer medio audiovisual de presentación (a estas alturas todos se habrán percatado de que intento evitar el término representación; no creo que se represente nada, en todo caso se imita y la imitación no es sino la construcción de un objeto a partir de las características más notables, según el criterio que sea, de otro).
Ahora bien, cuando hablamos de lenguajes audiovisuales, sin embargo, nos referimos a determinados lenguajes audiovisuales: los producidos gracias a las tecnologías. Y cuando hablamos de tecnologías, también nos referimos sólo a determinadas tecnologías, las que denominamos nuevas.
En la primavera de 1991, desde la grada más alta del teatro griego de Siracusa, admiraba las proporciones de la construcción, la blancura de la piedra,la belleza del mar fundiéndose con el cielo. Intentaba yo imaginarme las togas diluyéndose en las gradas, el coro llorando o maldiciendo, la grandeza de la ciudad que podía mantener un teatro de tales dimensiones y capacidad. Abajo del todo, un guía dicharachero explicaba a unos turistas franceses,con toda probabilidad jubilados en un viaje programado de agencia, la historia y las características del monumento. Contemplaba las cabezas en la distancia. La voz del guía me llegaba con toda nitidez. Yo aprovechaba el saber mecánico del profesional turístico sin ser cliente de agencia. Y ello era posible porque los constructores del teatro poseyeron el conjunto de conocimientos propios de su oficio -es decir, la tecnología- que les permitiera aprovechar la relación de la concavidad de la gradería con la dirección de la brisa marina, de tal modo que la voz pudiera llegar sin dificultad desde el actor hasta el espectador más alejado.

La tecnología siempre ha sido indispensable en el teatro. La labor del director de escena consiste, precisamente, en aunar distintas actividades técnicas para construir el espectáculo. El director no tiene por qué ser un técnico, pero, además de un creador o precisamente por serlo, debe ser un tecnólogo de variados saberes. Ahora bien, cuando hablamos de nuevas tecnologías no nos referimos a las que el teatro ha conocido desde hace muchos años, incluso siglos. Nos preocupamos por la informática en sus distintas aplicaciones, por el rayo láser o por los modos de producción, conservación y emisión de la imagen y del sonido, etc. Sin olvidar las posibilidades de los satélites artificiales para la trasmisión de imágenes y sonido, cada vez más cerca de un uso privado más allá de la sola información. La Comunidad Europea ha lanzado ya el borrador del Libro Verde que persigue unificar la actuación en el campo de las comunicaciones vía satélite en la comunidad europea; un documento que pretende obtener las ventajas de la normalización. Las videoconferencias vía satélite son ya una realidad que, al permitir la relación directa y simultánea de dos transmisiones de televisión,sirven de ejemplo y ofrecen unas grandísimas posibilidades a la creación de espectáculos visuales, entre otros al propio teatro.

FUNCIONES DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Fundación Telefónica
Telefónica

Las técnicas de las que actualmente puede disponerse tienen la capacidad de facilitar el trabajo. No sería lógico prescindir de ellas. Durante un encuentro celebrado en Sevilla, dentro del marco de EXPO 92, en enero de 1991, bajo el título Teatro: memoria y utopía, dirigido por Maurizio Scaparro y coordinado por mí mismo, una de las secciones se tituló Del actor al satélite: relaciones entre el arte vivo y el arte reproducido. Al resumir las discusiones, se reclamaba «la aplicación de las nuevas tecnologías como soporte de documentación, tanto de la memoria histórica del pasado (catalogación de todos los espacios escénicos y teatros de la tradición griega y latina), como la memoria histórica activa del presente (creación de un banco de datos del teatro europeo y latinoamericano, con su posterior publicación) y se defendía el valor incalculable de los nuevos medios informáticos en el desarrollo y conservación de la información y documentación como servicio público» (1). El Centro per la Ricerca sui nuovi Linguaggi dello Spettacolo (2) ha iniciado por su parte una investigación, bajo el título La memoria del futuro, que tiene como objeto elaborar el primer censo completo de los casi mil teatros antiguos griegos y romanos, repartidos por toda la cuenca mediterránea.
Los soportes informáticos han demostrado ya su valía para la conservación y el acopio de documentación de toda clase. Nuestros teatros y los centros de investigación teatral no pueden menos que echar mano de tales procedimientos a la hora de establecer cualquier corpus, inventariar salas y medios,sistematizar los conocimientos sobre la existencia de grupos, etc. No es necesario detenerse más en esto. La informática puede aligerar parte del trabajo en las distintas especialidades, como instrumento eficaz de cálculo, archivo, sistematización y síntesis, desde la distribución de boletos de entrada, hasta la periodización de los cambios de luces.

Las nuevas tecnologías permiten también mejorar la iluminación de numerosas maneras y la combinación de la informática con el rayo láser, por ejemplo, ofrece múltiples posibilidades combinatorias. Algo similar puede decirse de los procedimientos para el registro y la reproducción del sonido.
Habrá, pues, que distinguir entre el uso de las nuevas tecnologías en lo parateatral (documentación, equipamiento de las salas, servicios de comunicación interna y externa) y en la propia puesta en escena. Al menos teóricamente (puesto que lo extratextual puede influir sobre la estructura del texto),el uso en lo parateatral viene a ser anecdótico, en el sentido que debe preocupar desde un punto de vista administrativo o comercial (en cuanto a lo que signifique para una mayor o menor comodidad de los asistentes, ya sean actores, técnicos y espectadores), pero no afecta a lo expresivo ni a lo estético. Importante, en cambio, es el uso en lo que se refiere a la puesta en escena.
Los nuevos procedimientos pueden ser simplemente sustitutorios de otros ya superados, mas, en ocasiones distintas, las tecnologías modernas permiten ampliar el significado. Como ejemplificaba Guillermo Heras, en un simposio sobre Nuevas Tecnologías en la Vida Cultural Española, «en un Auto Sacramental de Calderón en que se hable en una acotación de Cúpula Celestial, donde tradicionalmente se ha realizado un tipo de decorados según los materiales más afines en cada época: maderas, telas, pinturas planas, cartón, cuerda, para pasar luego a los plásticos, metacrilatos, aluminios, grandes iluminaciones desde la luz de gas hasta las lámparas halógenas, etc., hoy podemos utilizar el rayo láser, que posibilita una magia envolvente mucho más allá de las técnicas anteriores» (3). Hay, pues, que matizar el uso tecnológico como simplemente útil (la sustitución de un procedimiento por otro con similares resultados) o como significativo (es decir, aquello que aporta significación).

Fundación Telefónica
Telefónica

Conviene que nos preguntemos cuáles son los motivos que explican la incorporación de las nuevas tecnologías en el espectáculo teatral. Creo que puede hablarse primeramente de tres razones: la utilidad de la sustitución de procedimientos caducos (de lo que hemos hablado), la moda y la investigación expresiva.
La moda ejerce una fuerza sobre los miembros de una sociedad que resulta difícil de medir. Nos arrastra venciendo nuestras más numantinas resistencias. Simios al fin y al cabo, es difícil que escapemos a los atractivos de la imitación. Georg Simmel supo ver que la moda permite una obediencia social que se manifiesta, al mismo tiempo, como diferenciación individual (4). Pero la moda, fuera de ese valor de integración voluntaria en el grupo social, no aporta ineludiblemente alcance significativo. Hacer uso de las nuevas tecnologías sólo porque en un momento determinado de la cultura, en un estadio de las relaciones sociales, parezca obligado hacerlo no implica necesariamente que dichas tecnologías vayan a aportar nada nuevo a la expresión teatral ni al menor desarrollo de nuestro pensamiento. Se corre, además, el peligro de aproximarse a sistemas expresivos distintos del teatro,hasta el punto de insistir en la imitación imitándolos -permítanme la repetición- en medios y objetivos y desvirtuando, pues, el propio teatro. «Ya se entiende», escribe José Monleón, «que un teatro de nuestros días no ha de hacerle ascos a los avances técnicos de todo orden -desde la arquitectura de las salas a la dotación material de los escenarios-, siempre que su presencia no desnaturalice la singularidad de la comunicación teatral, haciendo de la escena un remedo pobre de las nuevas formas expresivas» (5).
¿Hasta qué punto es necesaria la incorporación de las nuevas tecnologías al espectáculo teatral? Como ante los medios de comunicación de masas: los teóricos y prácticos que se manifiestan sobre el uso de las nuevas tecnologías lo hacen como apocalípticos -y utilizo una clasificación conocida de Umberto Eco-, denunciando los fatales peligros que su uso comporta, o como integrados, al defender a ultranza su empleo.

APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS TEATRALES

La acusación mayor que se hace es que la aplicación indiscriminada (¿y cómo discriminar?, ¿bajo qué criterios?) de las nuevas tecnologías pone en peligro la continuidad de la especificidad teatral. Así, José Monleón la considera «a veces amenazadora, en la medida en que diluye la característica esencial del teatro: la relación directa entre el actor y el público» (6). Y por ello defiende que, frente a la invasión avasalladora de las nuevas tecnologías, «el teatro debe acentuar su especificidad, […] aquello que no puede ofrecer la reproducción mecánica: es decir, el cine y la televisión» (7). Guillermo Heras también advierte que el teatro debe quedar en sí mismo porque «es bastante absurdo intentar reproducir las sensaciones que otros medios artísticos pueden producir en la actualidad» (8).

Para los integrados, en cambio, cualquier introducción de nuevas técnicas en el espectáculo teatral es lícita. El progreso radica en ser capaz de integrar las innovaciones, y no hay nada peor que apegarse a modos de expresión clausurados. Si hay crisis en el teatro se debe a que los posibles espectadores se han habituado ya a otras formas de percepción, a lenguajes diferentes, y a unas y otros hay que acudir para recuperar audiencia. Así,el escenógrafo y director Yago Pericot denunciaba que «el teatro ignora, la mayoría de las veces, o utiliza inadecuadamente el texto visual en sus producciones, apoyándose en el recurso verbal exclusivamente, como único soporte y reduciendo el texto visual a una pura ilustración tautológica. […] El rechazo de la nueva tecnología en el teatro ha limitado ciertos aspectos

Fundación Telefónica
Telefónica

fundamentales de la creación, dando acceso a una inhibición dentro de los procesos creativos habituales. Rechazo tanto más paradójico cuanto que el público, a través de su progresiva familiarización con los medios de mayor difusión, ha elevado sus estándares de acuidad y sensibilidad con respecto a la textualidad visual. […] Lo lamentable es que estos argumentos -concluye Pericot- tengan su base en la ignorancia, concretamente en la cerrazón frente a nuevas formas de expresión basadas en la tecnología actual» (9).

Naturalmente, ni la postura de los apocalípticos ni la de los integrados es la correcta. No se trata de negar el pan y la sal a las nuevas tecnologías, pero tampoco de abrirles la puerta de la casa sin ninguna cautela. Y no cabe elegir la postura del justo medio.
Es obligación moral tener en cuenta para el desarrollo del espectáculo las posibilidades económicas y técnicas de los países en los que se trabaja y, a la vez, no pensar que sin nuevas tecnologías ya nada es posible. El reciente libro de Donald H. Frischmann El nuevo teatro popular en México (10) ofrece numerosos ejemplos de teatro pobre. Pero quiero destacar cómo Robert Wallace, en Politics of self reference: Toronto Theatrer in the 1990s, comunicación presentada al coloquio del IITLC de Ottawa (agosto de 1991), se refirió a un teatro voluntariamente huérfano de nuevas tecnologías hecho en el Canadá de lengua inglesa. Un reciente programa de la UNESCO para el establecimiento de unas bases documentales enlazadas por modem, en países iberoamericanos, asiáticos y africanos primordialmente, se ha visto postergado porque no había previsto que el servicio telefónico en algunas regiones es francamente inestable y el suministro eléctrico inseguro. La aplicación de determinadas tecnologías al teatro puede ser en unas ocasiones ilusoria y en otras insolidaria, debido al alto costo que significaría, aunque el espectáculo en sí reportara beneficios económicos para la entidad productora. Román Gubern nos recuerda que «la filosofía del eficientismo técnico, vaciada de contenido ético y social, puede conducir a aberraciones tales como la solución final, hitleriana del exterminio judío, diseñada con escrupulosa racionalidad eficientista en términos de coste-beneficio» (11). Y, por si la comparación pudiera a alguien parecerle exagerada, recuérdese el llamado síndrome Philips. Bajo esa denominación se designa «la tendencia compulsiva […] a concentrar los esfuerzos en la innovación tecnológica, sin valorar otros aspectos». Dicho síndrome toma su nombre del magnetoscopio doméstico Philips V-2000 que, pese a su alta calidad técnica, fracasó comercialmente porque no se tuvieron en cuenta las condiciones del mercado y la necesidad que los potenciales compradores podían sentir de poseer un aparato tan perfecto (12).

Fundación Telefónica
Telefónica

ALVARADO

Maurizio Scaparro decía en sus palabras inaugurales del encuentro El Teatro: memoria y utopía, al que me referí antes: «Pienso que si somos capaces de unir este arte humano con los descubrimientos tecnológicos, no usados muy frecuentemente a favor del hombre, como estamos viendo en estos años, y trágicamente en estos días, podremos dar pasos adelante hacia la construcción de un humanismo científico, que pueda ayudar a nuestra sociedad, cegada por un ficticio bienestar y por un ficticio (¿ilusorio?, ¿real?) mercado». Es una manifestación de buenas intenciones propia del texto de apertura de unas sesiones de trabajo. Hay que preguntarse siempre en qué consiste ser capaz de unir el teatro con los nuevos descubrimientos tecnológicos, de tal forma que no desvirtuemos ese arte humano.
Cualquier recurso expresivo tiene por función, como su propio nombre indica, expresar. De no cumplir dicha función, su uso resulta inútil y, por lo tanto,su presencia deviene superflua. En un poema, por ejemplo, cualquier alteración sintáctica no tiene razón de ser si no aporta un aumento de significación. Lo mismo puede decirse del encabalgamiento. En el espectáculo teatral, suponiendo que lo esencial, caracterizador y definitorio fuere la relación directa entre un actor y un espectador, todo recurso que se incorpore por encima de ese enfrentamiento básico (ya sea el decorado, la música, la iluminación o cualquier otro) únicamente se justifica si permite expresar más y mejor que con la sola presencia desnuda del actor frente al espectador. La integración, pues, de las nuevas tecnologías en un montaje escénico tiene toda justificación si aporta alguna novedad significativa, un aumento de la calidad semiótica. El director de escena puede incorporar a su investigación teatral cualquier sistema o técnica, con la intención de ensayar nuevos procedimientos expresivos. Desde el punto de vista de la semiótica, sería antieconómico el uso de novedades lingüísticas que no aportaran sino redundancia, y, si lo viejo resulta satisfactorio, para qué sustituirlo. Todo esto resulta evidente y no parece necesario tener que insistir en ello.

INMERSOS EN LA SOCIEDAD DE LA COMUNICACIÓN

Claro es que, cuando hablamos de nuevas tecnologías, nos referimos fundamentalmente a las nuevas tecnologías de la comunicación. Debido a eso, podemos matizar más algunos aspectos

Fundación Telefónica
Telefónica

de lo dicho hasta ahora.

La característica más evidente de la sociedad moderna es que se ha constituido como sociedad de la comunicación y, naturalmente, en ella y por ella todas las actividades humanas se ven afectadas. Nunca el flujo informativo ha sido tan abundante, ni el hombre fue asaltado de modo tan violento a lo largo de la historia. El hábito de recibir información se ha acendrado hasta tal punto que el hombre contemporáneo no sabe estar sin ella (aunque muchas veces no reciba información de novedades en sí, sino relatos o comunicación de factoides) y llega a ordenar la vida en virtud de su recepción. Por ejemplo, los informativos de la televisión disponen el régimen horario de gran parte de los habitantes de los países en los que se emiten. Entendía Marshall McLuhan que una sociedad se define y caracteriza por las tecnologías de la comunicación de que dispone, y ello no significa simplemente que determinados útiles comunicativos adquieren una gran importancia, sino que la sociedad se ve matizada y transformada. Por ello puede afirmar Gianni Vattimo, en un libro importante para entender la modernidad, La sociedad transparente, que «el intensificarse de los fenómenos comunicativos […] no representa sólo un aspecto entre otros de la modernización, sino, de algún modo, el centro y el sentido mismo de este proceso» (13). Ninguna actividad del hombre en la sociedad moderna puede librarse de los efectos de la comunicación triunfante, porque ello equivaldría a no pertenecer a aquélla, a quedar marginado o automarginado de lo que significa. De modo que una ciudad no es sencillamente un espacio físico, sino, sobre todo, un espacio semiótico (14). Estamos inmersos en lo que Juri Lotman denomina la semiosfera, aquel espacio semiótico fuera del cual no es posible la existencia de la semiosis (15).

No puede nadie, por lo tanto, pretender desligarse de las nuevas tecnologías por el simple hecho de no hacer uso de ellas en alguna actividad concreta. Una teórica pureza antitécnica o antimaquinista, de ser posible, vendría a constituir un comportamiento idealista, puesto que lo que define el carácter de la sociedad no es el uso de las máquinas, sino la filosofía de ese uso. Gianni Vattimo especifica, y estimo que de modo muy lúcido, que «el sentido en que se mueve la tecnología no es tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas, cuanto el específico desarrollo de la información y de la comunicación del mundo como imagen» (16). Todos somos testigos de cómo se ha ido cumpliendo el proceso de sustituir el mundo por imágenes del mundo, lo que le permite a Jean Baudrillard decir que «todo el paradigma de la sensibilidad ha cambiado y, con símil muy teatral, que ya no tenemos la distancia del espectador con relación a la escena, ya no hay convención escénica» (17).

Los posibles espectadores de hoy viven bajo la autoridad del signo, de la sustitución, de la apariencia. No importa tanto una existencia como un registro. Estamos obsesionados por el testimonio de un haber sido, por la huella, por el recuerdo. Nada es si no es efigie, imagen muerte. «Los suspiros son aire y van al aire», escribió Gustavo Adolfo Bécquer, pero ahora lo que importa es la rama desgarrada por el vendaval, y no porque esté rota, sino porque es la marca, la impronta de un viento que fue y que, sólo porque rompió la rama, existe.

Pero, además, las nuevas tecnologías han modificado el concepto de ocio. Frente al ocio disfrutado en espacios compartidos, como los del estadio, la fiesta, el circo o el teatro, y a través de la semi-privacidad de la sala cinematográfica, existe hoy un «ocio claustrofílico en torno a aparatos electrodomésticos, convertidos en nuevos fetiches tecnológicos, en el seno de un hogar-búnker que aspira a la autosuficiencia» (18). El efecto que, para el espectáculo teatral, produce la existencia de este nuevo espacio primordial del ocio es que el espectador debe ser atraído por el teatro como para vencer un hábito suficientemente satisfactorio. En la sociedad de la comunicación tecnológica, el teatro no entra tanto a competir con otro tipo de espectáculo como con un concepto de la vida. Concepto de la ordenación de la vida diaria,

Fundación Telefónica
Telefónica

pero también de lo que es la vida. Porque ha perdido valor lo irrepetible frente a lo reproducible y lo reproducido.

No es, pues, que no podamos prescindir del uso de las nuevas tecnologías, es que no podemos escapar del concepto de mundo que han impuesto. Es posible negarse a introducir una pantalla en el escenario del espectáculo teatral para proyectar en ella determinada filmación o grabación, pero es imposible obviar la imagen del mundo que los medios de comunicación de masas han fabricado. Nuestra realidad es la que nos presentan las nuevas tecnologías de la comunicación. Vattimo diría que «las imágenes del mundo que nos ofrecen los media […] constituyen la objetividad misma del mundo y no sólo interpretaciones diversas de una realidad» (19).
Si la palabra podemos acallarla, si el libro puede quemarse, los mensajes de la nueva comunicación no podemos interrumpirlos, sabemos que siguen más allá de nosotros. Estuvieron antes y estarán después. «La distancia del lenguaje, de la escena, del espejo» -dice Baudrillard-, «es superable para el cuerpo; y es en esto en lo que permanece humana y se presta al cambio. La nueva comunicación no parece humana» (20). Es divina, fascinante, adorable, misteriosa, milagrosa.
Los medios de comunicación de masas difunden un concepto de realidad con una capacidad de convencimiento y un alcance como nunca se había dado antes. Sabemos que el lenguaje de los medios de masa es siempre aseverativo. Por ello peligra la capacidad del individuo para construir sus propios modelos mentales y resistirse a los que se le quiere imponer. Esto es lo mismo que decir que peligra constantemente la libertad, que es difícil que sea posible manifestar la propia personalidad.
Podría parecer oportuno concluir ahora que el teatro, ofreciendo resistencia a la cultura de la comunicación tecnológica, se constituye en un medio para la defensa de la libertad. Pero esa caída en la facilidad sería más autocomplaciente y demagógica que responsable.
Para muchos teóricos el soporte insustituible del teatro -hasta el extremo de que es él quien lo define- es la presencia del actor frente al espectador; la concreción de la historia por unos actores, en un tiempo y un espacio, ante unos espectadores precisos. Pero no quiere ello decir que el teatro pueda permanecer impermeable a los cambio sociales ni encastillarse en características que hayan perdido sus valores semióticos. No me parece oportuno pontificar desde aquí sobre qué prácticas teatrales resultan hoy día obsoletas, pero no me cabe la menor duda de que los géneros artísticos no son inamovibles, sino que evolucionan históricamente; y lo hemos visto al hablar de cómo el relato televisivo acaparó campos y modos antes considerados como fílmicos.
Tampoco los potenciales espectadores actuales de teatro son los mismos que los del siglo XVI o XVII. Viven en la sociedad de la comunicación y su conocimiento del mundo está mediatizado por las nuevas tecnologías. Los espectáculos tienen que construirse en virtud de los conocimientos y de los modos de conocer de tales espectadores.
No se trata de abrir todas las puertas a las nuevas tecnologías sin crítica alguna, sin reflexión teórica previa. Pero tampoco puede prescindirse de aquellas técnicas que permitan ampliar las capacidades de significación, aunque pudiera peligrar la especificidad clásica del teatro. En cualquier caso, si sabemos cuáles son las características de los distintos lenguajes, las posibilidades están contadas: o se hace teatro o no se hace teatro.

Inmersos como estamos en una ficción que se ofrece como mundo, pero que, a la vez, es el único mundo que tenemos, sólo cabe la posibilidad de, según hubiera tal vez dicho Vattimo,

Fundación Telefónica
Telefónica

una revolución debole. Es decir, sólo cabe propiciar un cambio en la distorsión óptima de las imágenes ofrecidas, para que nuestra vida busque más el objeto iluminado que la sombra, más el paso que la huella, más la voz que la vibración. Sin desechar por ello lo válido de la sombra en la pantalla, la huella en el camino o la vibración en el oído.

Frente a la fragmentación de la imagen mecánica, la parcelación obligada del espacio o el falseamiento mágico del tiempo que los medios de masa ofrecen y las nuevas tecnologías permiten, el teatro entrega al decidido espectador un mundo para que lo trocee, un espacio para que lo distribuya y un tiempo para que lo viva.

El teatro devuelve al espectador la sensación y el placer de la libertad de acción y de conciencia. A ello pueden y deben ayudar las hoy nuevas y mañana viejas tecnologías. Unas tecnologías que no deberían conducir, tras mucho coste y muchos esfuerzos desperdiciados, a no ser más que decoración vacía.

(1) Documento interno de EXPO 92: Encuentro en Sevilla Teatro: memoria y utopía 19, 20 y 21 de enero.

(2) Presidido por Renzo Tian y dirigido por Maurizio Scaparro.

(3) Guillermo Heras: «Las nuevas tecnologías y su incidencia sobre la puesta en escena teatral», en AA.VV.: Nuevas tecnologías en la vida cultural española, Madrid, Fundesco, 1984, pág. 170.

(4) Georg Simmel: «Die mode» (1895), en Philosophische Kultur; Berlin, Wagenbach, 1983. Utilizo una traducción francesa incluida en: Georg Simmel: La tragédie de la culture et autres essais, París: Rivages, 1988, pág. 104.

(5) José Monleón: «El teatro de la sociedad tecnológica», en Nuevas tecnologías en la vida cultural española, Madrid, Fundesco, 1984, pág. 160.

(6) Idem, pág. 155.

(7) Idem, pág. 159.

(8) Guillermo Heras: «Las nuevas tecnologías y su incidencia sobre la puesta en escena teatral», en AA.VV.: Nuevas tecnologías en la vida cultural española, citado, pág. 171.

(9) Yago Pericot: «Texto visual en el teatro», en AA.VV.: Nuevas tecnologías en la vida cultural española, Madrid, Fundesco, 1985, págs. 173/174.

(10) Donald H. Frischmann: El nuevo teatro popular en México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990. Conozco el libro gracias a la amabilidad de Domingo Adame.

(11) Román Gubern: El simio informatizado, Madrid, Fundesco, 1987, pág. 209.

(12) Idem, págs. 208-209.

(13) Gianni Vattimo: La sociedad transparente, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 93.

(14) Véase Ugo Volli: «Factoides y mnemos: por una ecología semiótica», en AA.VV.: Videoculturas de fin de siglo, Madrid; Cátedra, 1990.

(15) Juri Lotman: La semiosfera, Venezia, Marsilio, 1985.

(16) Idem, pág. 95.

(17) Jean Baudrillard: «Videosfera y sujeto fractal», en AA.VV.: Videoculturas de fin de siglo, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 31.

(18) Román Gubern; «La Antropotrónica: nuevos modelos tecno-culturales de la sociedad mass-mediática», en AA.VV.: Nuevas tecnologías en la vida cultural española, Madrid, Fundesco, 1985, pág. 31.

(19) Gianni Vattimo: La sociedad transparente, citado, págs.. 107-108.

(20) Jean Baudrillard: «Videosfera y sujeto fractal», en AA.VV.: Videoculturas de fin de siglo, citado, pág. 32.

Fundación Telefónica
Telefónica

Fundación Telefónica
Telefónica