

---

# LA COMUNICACIÓ DE MASSES COM A TEATRE, SENSE ARGUMENT, DEL QUOTIDIÀ

*Gianfranco Bettetini*

## 1. LA CRISI DELS GÈNERES

Els gèneres han representat sempre una reixa «forra» en l'exercici de les comunicacions de masses i, sobretot, en la programació televisiva. Actuant en virtut d'una obligació determinant a nivell formal dels continguts i de l'expressió, el gènere s'ha constituït com un instrument fonamental d'estructuració semiòtica i de projecció comunicativa. Un cop reconegut i socialment legitimat, el gènere estableix una forta i duradora intertel·lació, un sòlid pont d'enllaç entre la producció de sentit de l'emissor i l'espera, les pressuposicions, les predisposicions del receptor. Però el model dels gèneres ha conservat la seva eficàcia i el seu poder d'intercanvi fins al moment en què les comunicacions de masses han reeixit a administrar des de dalt i paternalment llur relació amb els usuaris, fins que llurs canals de distribució s'han imposat en virtut d'una unicitat i d'una manera de presència no discutides i carismàticament inserides en el fet social.

El cinema de gènere ha estat sempre un fenomen centralitzat, programat; formal de l'espectacle i de la transformació en espectacle de qualsevol fet, de qualsevulla situació, de qualsevol sentiment, s'havia imposat com el més important *mass-media* i com l'aparell més popular d'elaboració fantàstica i d'evasió. La seva producció de gènere s'ha manifestat sempre com una activitat orgànica en un sistema industrial autònom i monolític, que exercia la funció d'una bona mare cultural, disposada a preveure, representar i resoldre tots els problemes de la societat.

La mateixa televisió de gènere ha unit la pròpia imatge a la d'un poder cultural centralitzat, destinat a una funció pedagògica portada a terme per pocs grups legitimats i distribuïda a través dels canals de poques xarxes cada vegada més di-

266 fuses, cada vegada més penetrants i fins i tot cada vegada més interrelacionades. El gènere televisiu pertany a una època en què pocs punts emissors cobreixen territoris molt amplis d'usuaris, fonamentats en l'oligopoli privat o en el monopoli públic. En la televisió la noció de «gènere» deriva de la necessitat d'instaurar una relació de comunicació funcional i eficaç entre un centre d'elaboració cultural i una massa estratificada i molt diferenciada d'usuaris connectats amb ella.

Però la crisi del cinema ha trencat l'encant dels seus gèneres; i la proliferació de les emissores de televisió, substituint la programació textual per un flux homogeni i indiferenciat de missatges i d'informacions, ha buidat de sentit el poder recórrer a la mediació dels tradicionals sistemes semiòtics i comunicatius. La pràctica àudio-visual s'ha fet a trossos en una redundat explosió de canals, perdent algunes de les seves connotacions lligades a la fenomenologia de la cultura de massa: cinema i televisió es construeixen cada vegada menys en funció d'uns usuaris concebuts com una unitat fictícia, indiferenciada, i cada vegada organitzant-se en relació amb públics ben definits, amb exigències conegudes i no mediatitzades per elements de productivitat i sociològics.

Cinema i televisió sembla que perden una de llurs funcions més tradicionals: la de caracteritzar la seva audiència entorn d'un preconstituït imaginari col·lectiu, a la construcció del qual col·laborava amb una incidència important el model del gènere.

No es pot encara afirmar res de definitiu sobre això ja que de moment falten comprovacions fiables, però és bastant evident que la multiplicació de les emissores, dels canals i de les mateixes «exigències» està provocant efectes sensibles en els tradicionals esquemes de programació, que arriba a fer-los desaparèixer gradualment amb la finalitat d'augmentar la «llibertat de tria» del consumidor.

Es podria també fer la hipòtesi que aquesta dinàmica aparentment imparabla en l'àmbit de l'àudio-visual acabi provocant una reacció inversa per part dels aparells productors i distribuïdors, empesos a accentuar el domini de determinats gèneres en totes les emissores i en tots els canals. Efectivament, al costat de la desaparició del gènere i de la programació amb voluntat pedagògica imposades des de dalt, s'assisteix a operacions d'homogeneïtzació dels gèneres i dels conceptes estereotipats, a concentracions productives, a la proposta i a la imposició d'un únic model de televisió: però també en aquest camp les dades que tenim a la nostra disposició no són suficientment eloqüents, sobretot pel que fa referència a la possibilitat de formular previsions raonables.

De tota manera, es pot objectar que la tradicional divisió en gèneres (macro i micro) de la programació àudio-visual està sofrint una crisi: en el cinema i en la televisió; per a la darrera, tant en el model d'una rígida programació, com, i sobretot, en el model de la barreja raonadora totalitzant que amb raó ha estat definida com el de la «melmejada». El tradicional macrogènere de la «informació», per exemple, està envaint els terrenys d'altres gèneres, sobretot el de l'espectacle, produint ajustaments i evasions cap a altres modalitats del dir.

1.1. Quelcom de semblant es pot dir també a propòsit del teatre, malgrat que les seves pràctiques hagin accedit a una dimensió de massa (gairebé sempre més buscada que realitzada) en poquíssimes ocasions històriques (BETTETINI, 1980) i no obstant llurs articulacions en gèneres hagin estat menys determinants del que ho han estat en el cinema i la televisió. Però la noció de gènere no es pot aplicar al camp teatral fent només referència a les seves tipologies dramaturgiques i a l'organització dels continguts que s'hi troben. El gènere teatral ha de ser analitzat més en funció de les característiques de la pràctica portada a terme en les diferents representacions que no pas en relació amb les qualitats formals i al projecte comunicatiu del text escrit. Des d'aquest punt de vista, que ens sembla més correctament proper al fet teatral, ens atansem a la dimensió del gènere poètic que sosté la posada en escena, la tria en la política cultural de les programacions, els projectes vers els utilitzadors, les «escoles» que es concreten en el gradual avançar d'una activitat coherent i no subordinada exclusivament a la marxa de la taquilla... Així, el teatre no es divideix només en els gèneres de la comèdia, de la tragèdia, d'intriga, simbòlic, espiritual, material...; sinó que queda articulat en una complexa xarxa de projectes que es refereixen a la seva mateixa naturalesa, a la seva manera de ser o de transformar-se en una de les moltes ocasions de la cultura de distracció o d'evasió. És possible constatar com una característica dels anys que van del final de la guerra als anys seixanta, tant a Itàlia com a la resta d'Europa, la diferenciació en el teatre d'una tipologia de gèneres, de models polítics i culturals, de funcions socials atribuïdes a les seves actuacions: i no és per casualitat que l'extensió del model de gènere a les mateixes característiques de l'operació «teatre» (i de les seves estructures) s'hagi verificat en el període de més gran afirmació de la indústria cultural i de més penetració dels *mass-media*.

Així, el teatre s'ha articulat en una sèrie de propostes, ben diferenciades entre elles i sovint contraposades, que anaven des del teatre estable (gairebé sempre finançat amb diners públics) al semiestable, de la companyia itinerant a la constituïda en funció d'una sola representació, de la producció de repertori a la que està pendent de les novetats teatrals, des del teatre de direcció al teatre d'autor: però es tractava sempre d'un conjunt de pràctiques que es col·locaven en un terreny ben definit, que es movien dintre d'una pròpia i específica normativa i que marcaven clarament llurs fronteres respecte a les altres manifestacions expressives i, sobretot, respecte a les de la mateixa recerca d'«avantguarda» teatral. Avui assistim a una profunda crisi d'aquest sistema de distincions i de diferenciacions: la noció de «gènere» teatral lligada a les característiques institucionals d'algunes pràctiques està superada per la sobreposició d'elements i de processos que s'ajunten i es barregen sense que aparentment tendeixin cap a noves ordenacions i noves categories. El finançament i el patrocini privats arriben a sostenir les entitats públiques; les companyies privades gaudeixen d'importants ajuts públics; els autors dels textos prenen la responsabilitat de l'escenificació; el re-

268 pertori s'ha ampliat més enllà del que constituïa la tradició teatral, prenent textos literaris, textos basats en documents, textos político-sociològics i, d'una manera general, textos referents als costums socials; però sobretot està caient la barreira entre la norma de la pràctica teatral i les experiències d'avanguardia, ja que la primera absorbeix cada vegada més els punts prominents de la segona i aquesta, al mateix temps, tendeix a organitzar-se i a sostenir-se cada vegada més segons els costums i els models de la primera.

Aquest aixafament del gènere institucional sobre un flux indiferenciat de manifestacions es mostra també a propòsit de les mateixes característiques específiques que eren característiques de l'exercici de l'escenificació teatral: les característiques específiques que podien ser reunides analíticament en un sistema de «gèneres» més adequat a la dimensió semiòtica de la fenomenologia escènica. El teatre de la postguerra ha anat exasperant gradualment la caracterització sincrètica de la seva manera de fer, comproment cada vegada més en les pròpies maquinacions significants les aportacions d'altres formes d'expressió i de comunicació, sense excloure les característiques de les comunicacions de masses. Arts figuratives, música, dansa, documentació fotogràfica, cinema, ràdio, televisió, multivisió, còmics: tota una sèrie d'àmbits expressius que s'han donat cita, d'una manera cada vegada més freqüent, amb l'escena teatral, enriquint la potencialitat de la paraula, del gest, de la mímica, de la relació entre el cos de l'autor i l'articulació espacial del decorat.

Les característiques específiques de la representació viva, realitzada al costat de l'espectador, es creua amb elements que normalment prescindeixen de la presència i que, sovint, prescindeixen també de la contemporaneïtat: el producte que se'n deriva fa que siguin immediatament obsolets els esquemes tradicionals i els antics models de lectura de la manifestació teatral.

Encara que amb grans diferències (algunes d'elles fonamentals) el teatre està vivint una època anàloga a la que hem intentat de descriure abans a propòsit del cinema i de la televisió. Una època en què la crisi de les institucions corresponents, el desenfocament d'una imatge social que havien construït en el passat i, sobretot, noves modalitats d'accés i de consum de llurs productes han acabat per transformar en un objecte decoratiu inutilitzable i de museu un dels instruments de més gran penetració comunicativa de la tradició: la divisió dels gèneres.

1.2 Ens hem fixat en la constatació d'un mateix tipus de crisi en l'àmbit del teatre i en el dels àudio-visuals, ja que ens sembla que aquesta constatació té la funció d'una ulterior verificació del que des de fa anys estem sostenint i dels resultats que les recerques semiòtiques més rigoroses han produït fins al dia d'avui. A pesar de les diferències a nivell dels materials significants implicats en aquestes diferents pràctiques i, sobretot, a nivell dels elements pragmàtics essencials en els intercanvis de comunicació, teatre, cinema i televisió poden ser considerats com

aferents a un mateix principi semiòtic, com a modalitats tècniques i socials diferents d'un mateix fonament ordenador, formalitzable en la noció d'«escenificació». Si això és cert (com intentarem més endavant de demostrar), es comprèn que una transformació d'estructura de la pràctica semiòtica en un àmbit no pugui deixar de produir ressonàncies i conseqüències afins en l'altre, i viceversa: es comprèn que la renúncia als gèneres es manifesti tant en el teatre com en l'àudio-visual.

Però si això es cert, es pot també fer la hipòtesi que la pràctica més antiga i que més ha sofert, en les seves manifestacions, de la problemàtica teòrica i empírica de l'escenificació, la del teatre, hagi actuat sempre com a model determinant de la manera de procedir del cinema i de la televisió.

En les pròximes pàgines intentarem, precisament, aclarir la noció unificant d'«escenificació» i de verificar la hipòtesi de l'atribució d'un privilegi jeràrquic als models teatrals en l'exercici àudio-visual, considerant a més les conseqüències més radicals que comporta l'entrelligat de teatre i univers dels *mass-media* en el context social que està transposant la seva dimensió d'espectacularitat més cap a les maneres de consum de l'escena i de la pantalla que no pas cap a les seves manifestacions significants (BETTETINI, 1981).

## 2. ELS COMPROMISOS DEL MODEL TEATRAL

Teatre, cinema i televisió produeixen una «escenificació» significant que es desenvolupa dintre d'un espai gairebé sempre físicament i arquitectònicament definit i diferenciat respecte al de la quotidianitat (escenari, lloc escènic, pantalla): aquests tres instruments d'expressió i de comunicació realitzen concretament en llurs manifestacions l'«alteritat» espacial que el raonament i la representació lingüística posen en pràctica només simbòlicament. A més, llurs intercanvis comunicatius tenen una funció social institucionalitzadora. L'escenificació que els caracteritza consisteix en l'organització productiva d'un raonament, en la constitució d'un espai representatiu, expressivament autònom respecte a qualsevol sistema de referències extern al procediment semiòtic posat en pràctica. L'activitat simplement reproductiva, mimètica (fins i tot en relació amb un possible text «escrit»), pot desenvolupar-s'hi, per virtut d'una deprivació molt reductiva respecte a llurs possibilitats. L'escenificació és, en definitiva, un treball d'organització semiòtica en què cada un dels tres mitjans es serveix dels mateixos instruments materials i dels instruments típics de la pròpia natura expressiva d'una manera específica, revivint-los a l'interior de la pròpia producció significant i inscrivint-los en sistemes de codificació<sup>1</sup>.

L'actuació teatral conjuga amb el singular un cert nombre d'esquemes típics de l'experiència escènica i d'esquemes no específics teatralment: alguns, com és

<sup>1</sup> Per a una anàlisi més profunda d'aquesta problemàtica, veure BETTETINI (1975-1978).

sabut, no-singulats, quan serveixen per diverses manifestacions que poden ser agrupades en «gèneres» o en «escoles», i d'altres en canvi característics de cada una de les representacions. En aquesta perspectiva, ni les experiències d'avantguarda es separen qualitativament de totes les altres pràctiques teatrals: porten només a un nivell d'extrema radicalitat un procés de significació i de comunicació que hauria d'estar ja en acte en tot el teatre.

El cinema, per la seva part, funda les seves manifestacions sobre una utilització encara més complexa de la noció d'«escenificació» que no fa el teatre: al treball sobre materials profílmics s'afegeix el treball tècnic específic del mitjà, en el qual el primer s'inscriu. Teatre i cinema produeixen sentit a través de la transformació semàntica d'elements de la realitat i llur inscripció en la textualitat semiòtica d'una escenificació representativa, que actualitza de cara a l'espectador la presència d'un univers discursiu. Més enllà de les diferències en el procés de les transformacions que els objectes i els materials sofreixen en l'escena i en la pantalla, els dos procediments semiòtics es desenvolupen a partir d'un mateix punt teòric i d'una actitud comuna enfront de la praxi que els permet de manifestar-se en textos destinats a la comunicació. Tots els diferents aspectes de l'elaboració fílmica actuen de fet sobre elements de la realitat, transformant-los en correlacions de signes a l'interior d'un text, o sobre els productes de transformacions precedents (com el muntatge, que treballa sobre material fotogràfic): però tots col·laboren en l'escenificació del film.

Teatre i cinema actuen com a instruments de «representació», encara que sigui a través de dispositius i de xarxes diferents. El cinema està condicionat per la presència «d'un punt de vista» (l'objectiu de la càmera) i per un consegüent complex de característiques de prospecció i antropocèntriques que marquen les imatges. El teatre, des dels orígens a l'anomenada «escena a la italiana», ha anat renunciant a la primitiva ritualitat, a la participació comunitària, reforçant el joc il·lusori d'una proposta de comunicació versemblant, encara que artificiosa, seductora, encara que tancada en el seu sentit unívoc. Fins i tot quan el teatre surt dels espais tradicionals on s'havia mogut, el dispositiu escènic tendeix a reconstituir-se en cada acte representatiu, defensant i posant en evidència la tradicional especificitat del mitjà.

La televisió, per últim, es pot reduir fàcilment a l'àmbit definit poc abans, ja que en les seves estructures fonamentals es refereix als mateixos codis que el cinema o a codis manllevats a d'altres àmbits de la comunicació i menys característics dels dos sistemes productors de sentit que del text en sí. Veritables diferències entre els dos mitjans es poden individuar a nivell tècnic, a nivell de llur ús socio-polític, a nivell de la fruïció (impacte afectivo-perceptiu amb les imatges) i a nivell de les lògiques de «programació» (BETTETINI, 1965 i METZ, 1971): un conjunt important de circumstàncies de l'aventura comunicativa d'un text, que ja eixampla, però, la perspectiva de la nostra recerca als aspectes de l'enunciació dels diferents textos i de llur dimensió pragmàtica.

La pràctica del teatre, del cinema i de la televisió es poden considerar, doncs, xarxes de les mateixes premisses teòriques: a través de dispositius diferents, en l'escena i en la pantalla es forma un procés, que actua com a punt de partença representatiu i, al mateix temps, com a ordre autònom referible només a les maneres del seu fer-se i a les regles que en controlen les transformacions. On aquestes tres pràctiques es diferencien sensiblement, tot i seguint fent referència als mateixos models de fundació, és precisament en les modalitats de llur enunciació i sobretot (estaríem temptats de dir «per consegüent») en els usos als quals llurs productes són sotmesos, en la pragmàtica de llurs manifestacions (VAN DIJK, 1977).

2.1 A una analogia en les motivacions que regulen les diferents semiosis en presència a l'escena i a la pantalla (analogia que podríem concentrar en l'àmbit dels enunciat) correspon, doncs, una diferència d'ús en el context social.

Aquesta diferència pot ser motivada, tal com hem dit, per dos tipus de consideracions:

a) les característiques específiques d'una enunciació, que es manifesta segons modalitats autònomes en cada un dels tres mitjans aquí considerats: no ens parem a aprofundir aquesta constatació, donant-la en bona part per descomprada;

b) les normativitzacions semiòtiques a les quals els textos dels tres àmbits productius són sotmesos per les característiques del consum.

Mentre el teatre, el cinema i la televisió han conservat una dimensió específica en la pràctica de llur exercici, mentre han constituït tres diferents i ben diferenciades ocasions d'expressió i de comunicació social, la matriu semiòtica comuna que els dona fonament s'ha subdividit en fluxos diferents i autònoms de producció discursiva, fluxos en els quals el model teatral ha conservat sempre una funció exemplar de referència i de determinació.

El teatre pot ésser considerat fins i tot com el lloc originari de cada forma comunicativa, de cada llenguatge: és el lloc on, sigui quina sigui la tipologia de la manifestació escènica, es constitueix un sistema de convencions que el consumidor reconeix i accepta; la primera d'elles és la convenció que actua damunt els objectes, damunt les mateixes paraules, damunt l'ambientació, damunt els gestos i els cossos, fent que no existeixin per ells mateixos, sinó per una altra cosa que no és llur individualitat contingent, sinó un univers del sentit al qual fa referència el sentit de la representació.

2.2. El pes i el valor del model comunicatiu produït pel teatre actua amb una particular determinació en els àmbits de totes les comunicacions de masses, i sobretot en els del cinema i de la televisió. La televisió «clàssica», la de la progra-

272 mació fixa i de la textualitat ha manllevat al teatre tots els seus models més forts de gènere i de representació.

En el fons, quan es trameten notícies o debats i programes en la petita pantalla, no es fa res més que reproduir els antics esquemes de comunicació de la pràctica teatral, una de les manifestacions socials més arrelades en la història de totes les comunitats culturals. El teatre, per part seva, conté en el seu ampli repertori d'actuació els models dels diferents gèneres televisius, des de la informació al programa-concurs, des del debat polític a l'argumentació propagandística o publicitària, des del tema esportiu al programa cultural: i no seria gens difícil de recuperar il·lustres precedents de les tipologies de transmissions televisives (i radiofòniques) en les situacions projectades pels textos de la tragèdia grega i de la comèdia grega o llatina, del Segle d'Or espanyol i del teatre elisabetià, del teatre expressionista o del futurista; per no parlar de dos autors exemplars des d'aquest punt de vista, que són Buchner i Brecht.

El teatre és, doncs, l'element fonamental de l'expressió i de la comunicació humanes, el lloc dels models universalment transsemiòtics? És una hipòtesi fascinant, sens dubte vàlida en l'exercici tradicional del cinema i de la televisió, que implica usos diferents dels esquemes teòrics immanents a l'experiència escènica (MARCONI/ROVETTA, 1975).

Però les actuals circumstàncies del consum, que hem vist com desbarataven els coneguts paràmetres de referència i, sobretot, com diluïen les fronteres entre l'exercici del teatre, del cinema i de la televisió, ens empenyen a posar en crisi aquests models interpretatius i a reveure la mateixa exemplaritat del model teatral enfront dels altres dos mitjans.

Teatre, cinema i televisió estan a poc a poc perdent moltes de les seves característiques específiques, de les seves caracteritzacions legitimades històricament, i s'estan distribuïnt, dissolvent, en una zona indiferenciada d'homogeneïtat i de recíproca substituïbilitat. En aquesta transformació de finalitats, d'intencionalitats i de praxi és precisament el teatre el mitjà que està sofrint, aparentment, la derrota més dolorosa, ja que no es limita a perdre el seu *leadership* estructural en les manifestacions de les altres pràctiques, però es veu violentat en un dels seus elements fonamentals: el de l'emergència festiva, de la ruptura respecte a la rutina comunicativa i existencial del quotidià. Paradoxalment, la situació d'equivalència i d'augment magmàtic i indiferenciat d'informació que s'ha determinat en el camp social està anivellant les tradicionals diferències pragmàtiques entre teatre, cinema i televisió. On abans els tres mitjans trobaven una seva identitat ben clara, ara es troben embolicats en un lligam unificador; les tres individualitats que abans naixien d'una mateixa arrel teòrica, d'un mateix model semiòtic, ara es troben sense relleu en una acció sense forma i de *self-service*, que tendeix a refusar qualsevol model. S'està acabant la festa de l'espectacle i es la fira la que accedeix a la funció de la producció d'espectacle.

Tradicionalment, la noció d'espectacle ha anat sempre acompanyada de la de festa. Ha estat sempre l'ocasió festiva la que ha motivat ocasions d'espectacle; al mateix temps, la representació espectacular ha estat sempre viscuda com una ocasió de festa. L'arrel terminològica «fas», de la qual es pot fer derivar la paraula «festa», es refereix als actes lícits pel fet que han estat consagrats per la divinitat, i es contraposa a «ius» i a «mos», on la licitat està justificada, respectivament, per la institució política i pels costums, per la tradició ètica.

La dimensió festiva que des dels orígens ha marcat la història de la pràctica teatral ha posat al mateix temps en evidència un aspecte predominantment religiós, del qual deriva, per exemple, el «caràcter ambigu i sacerdotal de l'actor»<sup>2</sup>. En realitat, des de la civilització àtica fins a tota l'Edat Mitjana les dues estructures fonamentals de la història del teatre han estat el cerimonial dels ritus dionisiacs i el calendari de la litúrgia catòlica. Després, les festes han anat perdent a poc a poc llur connotació religiosa i s'han transformat en ocasions de celebració d'esdeveniments mundans, públics i privats; el teatre s'ha laïcitzat, secularitzat, però no ha renunciat mai al fet de ser un esdeveniment excepcional, quelcom d'inhabitual.

Des del teatre del renaixement al teatre socialista, des del barroc al de les avantguardes històriques, totes les manifestacions escèniques que s'han succeït en els teatres del món han estat sempre projectades i viscudes com a ocasions de festa.

També el cinema s'havia constituït com un nou lloc de la festivitats social, de l'acord col·lectiu en l'excepcionalitat d'una ocasió lúdica del ritu d'iniciació a un fet imaginari de masses legitimat i a mà de tothom i que cap altra ocasió pública o privada no podia consentir.

La festa del cinema estava ja ferida i esquerdada per la possibilitat de repetir i de reproduir les seves representacions, que feien preveure possibles i imminents reduccions a un estat de contínua festa. Aquestes reduccions s'han verificat amb la vinguda de la televisió, que ha aconseguit conservar una funció de festivitats, encara que estigués ja estructuralment compromès, fins al moment en què ha pogut gestionar d'una manera unívoca, sense alternatives i pedagògicament elitista, la seva relació amb l'audiència. Una vegada perdudes aquestes característiques, la televisió ha pretès elevar a una dimensió de festiva espectacularitat la seva rutina i la seva pràctica d'informació, demanant usos degenerats, consumítics, de les seves imatges i arrossegant en la seva caiguda cap a la banalització de la festa el cinema i, en bona part, el teatre. La televisió transforma la realitat en un espectacle realista, esborrant qualsevol element representatiu: el cinema intenta la revaluació, produint veritables «esdeveniments» «massmediàtics» per suscitar d'alguna manera l'interès del mercat; el teatre es tanca fanàticament en

<sup>2</sup> Per aquesta i altres consideracions posteriors, veure l'article «Festa», a VV.AA. (1958).

si mateix i en la pròpia història de museu o s'enllaça amb els altres mitjans, a la recerca d'una festa que era tan bonica, on s'estava tan bé junts i de la qual no se sap ben bé quina fi ha fet (amb el dubte que de debò s'hagi «acabat»). En l'època medieval el director de la Sacra Representació era anomenat en italià «festaio-lo»; els coordinadors dels espectacles eren festosament definits «Meneur de Jeux», «Regens ludi», «Magister ludi»; després arribaren els «capocomico», el «director artístic», el «director». Avui en el teatre, en el cinema i en la televisió ja no es fa festa, ja no es juga, sinó que es produeix: i qui té la paraula és un consell d'administració, un comitè polític de garants, un centre de màrketing.

Els jocs festius s'han transformat en la difusió de sabers no finalitzats i homogeneïtzats pel consum; la mateixa acumulació de saber s'ha transformat en un element de poder econòmicament quantificable i rendible.

3.1. La festa ha tingut sempre en el seu origen un subjecte empíric, promotor i garant, socialment molt fort i legítimat. Tant si es tractava d'un sistema de valors religiosos o morals com si es tractava, més en concret, d'una institució, d'un lloc de poder públic, d'un rei, d'un príncep o d'un senyor, la festa ha estat sempre imposada i avalada per algú que en definia les motivacions, l'ambient i el temps, les regles i el marc de les «llibertats» que es podien viure en relació amb la norma del quotidià; hi havia, fins i tot, qui seleccionava els participants per mitjà de les invitacions o que establia les condicions (espirituals o físiques) per a participar-hi. Aquest subjecte ha actuat amb determinació en les primeres interseccions d'activitat entre els mitjans de comunicació que hem considerat.

Mentre el teatre, per exemple, ha conservat la seva qualitat festiva i la seva consegüent dependència d'un origen ben definit i reconegut, ha condicionat les relacions que la televisió ha volgut mantenir amb la seva pràctica, transformant el subjecte empíric de la seva presència en el subjecte lògic, argumentatiu de la programació en la petita pantalla. Si de fet és veritat que la televisió ha fet sempre referència al model teòric del teatre, també ha mantingut relacions directes i estretes amb l'experiència escènica en llocs ben definits de les seves programacions: ha «parlat» de «teatre», a títol informatiu, en els programes d'actualitat; n'ha «discutit» en els programes culturals; n'ha «divulgat» els procediments en les transmissions dedicades a la història i a la tècnica teatrals; com sovint ha fet el cinema, s'ha servit del teatre com a tema o com ambient de les seves escenificacions i dels seus originals; per últim, la televisió s'ha servit de temes teatrals, modificant-los en funció de les seves imatges, per tal de treure'n experiències de comunicació amb finalitats diferents: amb intencions predominantment divulgadores, en els casos de transmissions des de sales o llocs d'espectacle; amb intencions d'ambigua autonomia expressiva, en els casos en què refeia en l'«estudi» de televisió espectacles ja preparats per a l'escena o en els que preparava originals televisius amb fidelitat a l'organització discursiva i dramàtica del text triat; amb intencions de plena autonomia en els casos en què el text original era

només utilitzat com a pretext per a construir una representació amb imatges. àudio-visuals, lliure dels condicionaments de l'escena teatral i de les seves lleis en les quals prenia només alguns elements del projecte primitiu. En tots aquests episodis el subjecte empíric de la pràctica teatral ha actuat sempre com origen concret del discurs, com a enunciadador autònom d'una discursivitat que inscrivía a l'interior dels seus models aquells més habituals en la pràctica televisiva.

Més complexa i vaga es l'anàlisi de les relacions entre el cinema i la televisió, dintre d'aquesta perspectiva, a causa del compromís tecnològic en el qual el cinema s'ha trobat des del seu origen i del qual ja hem parlat. De tota manera, fins i tot en aquest cas la televisió s'ha posat com a servidora del cinema mentre ha estat possible reconèixer-li una excepcionalitat festiva i, per consegüent, l'arrelament en un origen discursiu socialment important i legitimat: fins a tal punt ha volgut salvar el seu aspecte comunicatiu, que s'ha compromès més d'una vegada a intentar restituir-li una àurea «clàssica», fins i tot després de la crisi de la seva imatge i de la seva funció institucional. Després, de mica en mica, ha acabat inserint-lo en el riu trasbalsador del seu exercici continuat: ha acabat oblidant l'existència del subjecte empíric, el poder de paraula del qual havia estat ja reduït, robat i canviat de lloc en el seu habitual context de referència. El final de la festa emmudeix el subjecte: en el teatre, en el cinema i en la televisió. L'espectacularització del quotidià no parla, no dialoga, però ofereix dades i notícies en un marc brillant.

3.2. Qualsevol manifestació discursiva, per més que sigui referible a un subjecte empíric en el qual es pot individuar el lloc de la seva producció, estableix de fet el seu origen semiòtic en un element simbòlic, que és productor i, al mateix temps, producte del text: es tracta de l'aparell cultural absent en els materials significants del mateix text, però que hi deixa rastres ben marcats del seu poder ordenador, al qual sovint s'ha atribuït la qualificació de «subjecte de l'enunciació» (BETTETINI, 1979) (mentre que la qualificació d'«autor implícit» i d'«autor model» (ECO, 1979) —que fan referència a pràctiques predominantment narratives— han estat atribuïdes al simulacre construït en l'impacte subjectiu, personal del lector-espectador amb el text). Entre el subjecte empíric i el subjecte de l'enunciació existeix una relació d'interdependència i de transformació que s'afebleix en la mesura en què el subjecte empíric participa menys directament a l'intercanvi comunicatiu, i, per tant, com menys reïx a conservar un poder d'interrelació amb els usuaris de les seves manifestacions discursives: en el cas de les comunicacions de masses i, en bona part, també del teatre tradicional.

El cinema i la televisió de l'unidireccionalitat comunicativa i el teatre que es fundava en el rigor repetitiu d'un model de direcció en les diferents representacions han comportat sovint profunds hiatus diferenciadors entre l'estructuració simbòlica del ver subjecte de l'enunciació de llurs textos i les intencionalitats concretes, els elements comunicatius del corresponent subjecte empíric. Però, a

pesar d'aquestes diferències, a vegades incommensurables, no es pot negar que només l'existència d'un fort subjecte empíric consent que es constitueixi un fort i potent subjecte de l'enunciació i que la reducció de poder o la desaparició del subjecte empíric impliquen moltes dificultats de producció, per part del text i dels seus consumidors, del subjecte de l'enunciació.

El mutisme del subjecte empíric festiu que està caracteritzant la pràctica del teatre, del cinema i de la televisió comporta, doncs, una dissolució dels subjectes enunciadors dels diferents textos que s'hi produeixen: cada text conserva un sistema d'intencionalitat comunicativa en el qual s'arrela: cada text s'estructura al voltant d'un subjecte d'enunciació ben definit; però el consum ferial de la seva superfície significant acaba esborrant-ne l'un i desenfocant, desestabilitzant i fins i tot atomitzant, l'altre.

La crisi del subjecte de l'enunciació, causada per les «noves» característiques del consum, acaba incidint en el mateix consum, en una espiral aparentment imparable d'indeterminació i d'anarquia comunicativa. A cada text és immanent, a més de la referent a l'enunciació, un altre element simbòlic referent a la seva recepció: el que es pot definir com a «subjecte enunciatari» i que altres autors, preocupats per la textualitat narrativa, han anomenat «públic implícit» (BETTETINI, 1979) «lector model» (CHATMAN, 1978). L'enunciatari consisteix en el projecte que el text es fa respecte al destinatari: es tracta d'una estructura simbòlica que pretén de constituir en subjecte el destinatari, oferint-li una mena de norma d'ús del text. La seva definició té, doncs, una estreta relació de dependència amb el subjecte enunciador, que no es limita a organitzar els materials semiòtics del text, sinó que es preocupa també de les modalitats de la seva recepció. L'afebliment del subjecte de l'enunciació comporta llavors un desenfocament de l'enunciatari, la disgregació de la seva simbòlica subjectivitat. El destinatari-consumidor perd no sols la referència a un origen del discurs i, per tant, a una organització semiòtica, sinó també l'ajuda que li donaria qualsevulla indicació referent a possibles camins del sentit. La desaparició de l'enunciatari col·loca el destinatari en una subjectivitat sense relació amb un flux caòtic de propostes discursives; la desaparició de la festa ha anul·lat també el ritual i l'individu queda desposseït de qualsevulla motivació participativa.

Es difícil de formular un judici antropològic sobre aquesta situació: hi ha qui l'interpreta com una alliberació dels condicionaments massificants de la tradicional indústria cultural i com l'inici d'una nova era de servei per part de les tecnologies per al creixement autònom del saber; però hi ha també qui hi veu condicionaments més subtils i determinants del passat i, sobretot, el risc d'una gradual reducció de qualsevol tipus de socialitat i d'interrelació comunicativa.

De la mateixa manera que la festa de l'espectacle ha estat substituïda per l'espectacularització indiferenciada del dia feiner, l'espectador dels *mass media* atribueix característiques festives al seu consum; però es tracta d'una festa que renuncia programàticament a l'element col·lectiu i que acaba en la gratificació

d'un tancament individual: una festa solitària, més a prop de l'embraguesa d'evasió o el viatge de la droga que de qualsevol ritual que faci participar, tant si es religiós com si és secular.

Cal, doncs, prendre una actitud de prudent suspensió del judici davant el que està passant en el camp del teatre i de l'espectacle de massa; però al mateix temps és possible de constatar una cosa certa, o almenys una tendència. Si les comunicacions de masses s'han expressat sempre en objectes destinats a un ús individual, fins i tot personalística, i si fins ara s'han organitzat per a un consum antiparticipatiu de llurs missatges, la nova situació creada pel progrés tecnològic i per les intencionalitats comunicatives que se'n deriven augmenta aquesta privatització del comportament receptor. Tant en l'àmbit del flux tradicional de programació àudio-visual, com en el de la relació de reacció o, fins i tot, d'activitat conjunta amb els vídeo-terminal, no hi ha res més que un conjunt d'ocasions individualistes de consum, encara que siguin projectades per a elevar el nivell d'espectacularització festiva de la quotidianitat. I no sembla sorprendre el fet que també el teatre, en aquest context, accentui en les seves experiències de recerca i d'avantguarda la dimensió d'elitisme i de referència programàtica al petit grup que n'ha, freqüentment, travessat la història.

3.3. Dintre d'aquesta perspectiva, mereix una breu pausa de reflexió la fenomenologia de l'«efímer», que actualment gaudeix d'una elevada consideració en l'àmbit de l'activitat espectacular produïda per certes institucions públiques i pel debat cultural relacionat amb ella. El teatre sempre ha estat el lloc privilegiat de l'expressió efímera, la fàbrica d'espectacles destinats a desaparèixer amb llurs manifestacions, sense deixar rastre i sense preocupar-se de llur futura memòria. També per aquest motiu les històries del teatre són històries d'autors i de textos més que d'escenificacions i representacions: històries literàries, en les quals el model institucional de la conservació de l'«escrit» ha exercit un paper determinant, en comptes d'històries de representacions. Les comunicacions de massa han instaurat una nova actitud davant de llurs productes, afavorides per la definició de l'objecte, de la matèria que els caracteritzava i de llur capacitat de ser reproduïdes (un film, un disc, un diari, un llibre, un cassette). Però el cinema ha viscut durant molts decennis en la dimensió de l'efímer, sense altra preocupació institucional i estructural per a la conservació de les còpies dels seus films.

I la televisió, nascuda en la radicalitat efímera del «directe», ha recorregut durant molts anys a les tècniques d'entregament només per motius d'organització productiva o, en part, per control de programes.

L'efímer, que ha estat la característica de la història del teatre, del cinema i de la televisió (respectivament durant segles, decennis i anys) estava estretament lligat precisament amb la dimensió de festivitat que animava llur pràctica: l'experiència festiva és irreplicable, irreproduïble; la conservació d'alguns dels elements del seu exercici (els vestits, els objectes) implica ja el risc de la seva transformació

en un ritual sense sentit, del seu rebaixament a una manifestació de consum.

Però després ha començat l'època de la memorització, de l'acumulació en arxius, de la reproducció, de la multiplicació especulativa: l'època que ha estat ja definida com la d'una construcció arqueològica de caràcter àudio-visual (BETTETINI, 1980). Les noves tecnologies i el continu augment numèric de les fonts emissores permeten i indueixen a una tal producció d'imatges, visuals i sonores, que sembla necessari aprendre a conviure amb el propi doble, en certa manera reproduït. Les fronteres entre l'«imaginari» i la «memòria» han esdevingut impalpables, han passat a ser com ombres. El món s'ha trencat en imatges i les imatges s'han transformat en món: s'acumula progressivament una «memòria col·lectiva», que conviu amb la nostra quotidianitat i la determina en part.

La insatisfacció davant la realitat sembla expressar-se d'una manera forta i obsessiva com una aspiració a reproduir el món: cada gest, cada acció, cada raonament passen a ser registrables, conservables, sense cap criteri de selecció, d'ordre, d'element crític. Els mapes dels cartògrafs de Borges envaeixen tot el territori de l'imperi.

Sembla que el teatre produeixi més per als testimoniats en fotografia, en film o en videocassette que no pas per al seu efectiu desenvolupament; el món del cinema sembla que hagi donat més importància a la conservació i al respecte filològic de la seva pel·lícula, fins i tot en el seu compromís industrial; la televisió acumula cassettes de tot tipus i dedica cada vegada més espai de les seves estructures a l'arxiu dels seus productes. Aquesta fugida de l'efímer està clarament motivada per elements d'historització i d'anàlisi objectual de la pràctica expressiva, tant a l'escena com a la pantalla; però no es pot negar que l'antiga malaltia de la distribució irresponsable i de la deixadesa en la conservació s'ha transformat en una nova epidèmia de l'acumulació i de la salvació total. Les representacions es reproduïxen contínuament i tot el procés social del teatre i de les comunicacions de masses és teòricament accessible a la mirada de l'especialista, del curiós o als interessos de «repetició» dels encarregats de la programació i de la distribució.

En aquest context, les manifestacions «efímeres» que produeixen algunes zones contemporànies de l'entreteniment públic han de ser potser interpretades com un gest de provocació enfront del comportament social, que ha fet de l'acumulació de dades i, sobretot, de la contínua transformació de la realitat en dada conservable el seu model de cultura i de praxis de comunicació. L'efímer apareix justificat per una presa de posició contrària a la lògica de la conservació indiscriminada, a la lògica de l'esdeveniment que té la presumpció d'esdevenir immediatament història. Contra una tendència de total destemporalització, contra el desig d'esborrar el passat i contra la projecció del present en un futur que ja vol ser present, per a controlar-lo i determinar-lo, l'efímer vol potser actuar amb tota la determinació de la seva exemplaritat, revalorant els elements del present irrepetible, de la representació única.

Aquest efímer està, doncs, ple d'intencionalitat festiva, encara que acabi prenent un camí de recuperació nostàlgica sense aconseguir (o sense voler) arribar a una perspectiva d'un projecte creatiu.

#### 4. CONCLUSIÓ

El teatre s'ha col·locat sempre en la cruïlla dels esdeveniments socials, recuperant-los sincrèticament tant a nivell dels seus continguts com a nivell de les seves formes.

El cinema i la televisió, com tots els altres sistemes de comunicació de masses, han actuat de la mateixa manera, donant més importància al model teatral i accentuant el sincretisme en llurs pràctiques textuals. Després, a poc a poc, han acabat renunciant als elements festius de llur referent formal submergint-se en un flux àudio-visual «ferial» que ha implicat la supressió d'enunciadors i d'enunciataris: transformant la comunicació de masses en un consum individualista, han substituït el teatre immanent a llurs manifestacions amb el teatralitzar quotidià del llur exercici. Les recents innovacions tecnològiques, a més a més, han reduït els elements col·lectius i participatius del fet social, transformant els textos àudio-visuals en objectes disponibles per a ús privat. El videocassette, el videodisc, la mateixa integració de la pantalla de televisió a terminal (però també les emissores de televisió amb programació «dirigida» i la pay-TV) comporten, segons Perniola, la «cossificació» dels missatges i llur finalització a usos cada vegada més alternatius respecte als tradicionals (PERINIOLA, 1981). La «cosa» àudio-visual està sempre a disposició, com el llibre; l'accés a les seves formes significants no implica cap ritualitat i el seu consum s'acaba en el teixit homogeni de la quotidianitat o en el sorgir casual de la «festa» en singular, sense calendari.

També el teatre de recerca segueix camins semblants, quan no actua en llocs tradicionalment delegats per a l'escenificació i no es limita a transformar en espais escènics llocs destinats a altres usos, sinó quan entra d'una manera provocadora en situacions complexes de la vida quotidiana (una fàbrica, una oficina, un hospital), inserint-hi elements perturbadors o de desviació respecte a les normes de comportament i d'acció: és el cas del teatre de guerrilla americana, per exemple, amb els seus projectes i les seves realitzacions. El conjunt d'esdeveniments i d'accions que deriva de la inserció de fonts de sentit no habituals en un ambient determinat s'acosta molt a l'espectacularització festiva del quotidià que, com hem vist, caracteritzava el nou consum àudio-visual. Aquí l'escenificació tampoc no implica ja un espai i un temps excepcional o de privilegi, però entra en un espai i en un temps ordinaris per alterar-ne el sentit i per a produir-hi noves semiosis, inscrites en sistemes d'opcions i de valors que normalment tenen ben poc a veure amb els que són immanents a les realitats objecte de la intervenció.

Tots aquests temes haurien merescut un aprofundiment crític més acurat del

que ens han permès els límits d'una relació. Però, més enllà dels ajornaments i de les justes aspiracions a anàlisis més rigoroses, no podem deixar de recollir, de la manera més sintètica possible, totes les indicacions de sentit del procés que hem exposat.

Ens sembla que podem dir que el model de l'escenificació discursiva està sempre a la base de les pràctiques cinematogràfiques i televisives; però que, al mateix temps, s'ha apagat en elles l'element de la festivitat teatral que durant llarg temps les havia animat. S'ha verificat, en el camp de la comunicació audiovisual, una sensible inversió de tendència: el model teatral ja no és el punt de referència més important de les seves manifestacions; al contrari, són precisament els models ferials d'aquestes manifestacions els que incideixen en la mateixa pràctica del teatre.

L'escenificació té el risc de ser consumida en una situació d'indiferència, de banalitat i d'avorriment.

Els fragments del mapa dels cartògrafs de Borges no serveixen per a cap procés de coneixement i, al contrari, destorben la vida de cada dia, la de les coses i de les relacions directes.