

El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen

Óscar Cornago Bernal

Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 595-610 pp.

Los grandes medios de comunicación implican nuevos paradigmas artísticos y formas distintas de percepción de la realidad. Frente a una época en la que el cine se convirtió en el lenguaje artístico dominante, a partir de los años sesenta es la televisión, el vídeo y las comunicaciones por ordenador las que han construido un nuevo canon estético, que en cierto modo podemos calificar de teatral, basado en la apariencia de inmediatez, el ritmo performativo y fragmentario y la presencia cada vez más determinante del receptor. Este artículo revisa las reacciones de la escena ante los nuevos comportamientos estéticos, analizando las reacciones entre el cuerpo del actor y la imagen mediatizada –el cuerpo ausente–. La escena moderna se revela como un apasionante laboratorio de análisis de los modos de percepción y, por tanto, de construcción de la nueva realidad mediática.

La relación del teatro con las nuevas tecnologías es un tema que se presta con facilidad a enfoques apocalípticos en torno al futuro del teatro y su siempre cuestionada supervivencia en la sociedad de los medios. Una aproximación distanciada y menos catastrofista nos muestra, sin embargo, que el teatro, como técnica de la representación, ha estado siempre abierto a los adelantos que le han permitido ampliar sus posibilidades de expresión. Desde los comienzos introdujo ingenios técnicos para hacer apariciones desde las alturas, vuelos en escena, desaparicio-

nes por el suelo o extrañas mutaciones que asombraran al público. Tampoco ha dejado de adaptarse con rapidez a las diferentes técnicas de iluminación, ni a los crecientes medios para lograr mayor movilidad en la escena. Así llegamos al siglo XX, cuando se hizo posible la grabación de la voz y las imágenes, lo que dio lugar a la radio, la fotografía y el cine, instrumentos que las vanguardias no tardaron en incorporar. Desde este enfoque, las tecnologías de la imagen representan un capítulo más, el último gran capítulo, en la historia del teatro, un espacio que no ha dejado de estar habitado por las imágenes y sus distintos modos de construcción.

1. Modelos de representación dominantes: ¿cine, televisión, vídeo, Internet?

Mucho se ha hablado de la influencia y relaciones del cine con otros géneros; sin duda, su rápida conquista de una prestigiada condición artística, y no meramente documental, lo ha situado al frente del horizonte estético del siglo XX. La historia de la televisión ha sido muy diferente; su estrecha relación con la realidad le ha negado la entrada en el parnaso de las artes, que ha tenido que esperar al invento del magnetoscopio a finales de los años sesenta y el desarrollo de la técnica del vídeo. Posteriormente, la televisión digital y las infinitas *ventanas* abiertas por Internet no han hecho sino llevar al extremo unos comportamientos culturales anticipados de algún modo en el funcionamiento de la televisión. En este sentido, una menor repercusión explícita de estos medios en las artes ha llevado a pensar que su influencia mediática pudiera quedar reducida al mundo cultural no específicamente estético, mientras que se ha seguido hablando del cine como el lenguaje paradigmático del siglo XX.

Sin embargo, la influencia del cine como medio dominante, o lenguaje modelizante primario —utilizando la terminología de Lotman—, tuvo su apogeo en los años cincuenta y comenzó a cambiar de signo en la década siguiente, lo cual no quiere decir que dejase de ser un referente artístico de primer orden. Esto nos permite dar un giro a la ecuación y comenzar a pensar, por ejemplo, en la creciente influencia del paradigma televisivo en la gran pantalla. La influencia estructural del cine en la dramaturgia se hace visible en los años cincuenta y sesenta, por ejemplo, en el teatro realista norteamericano de Tennessee Williams o Arthur Miller, cuyo marcado acento narrativo le ha facilitado el acceso al cine; pero a partir de los años sesenta se impone de manera rotunda, con la eficacia que solo tienen los medios que en algún momento han pasado por

transparentes —*naturales*—, otro modelo de comunicación diverso que es la televisión, el grado cero de la medialidad, que a través de las teleseries y otros programas de pequeño formato, sus productos estrellas, pondrá un esquema de construcción dramática a numerosos autores de los años ochenta y noventa, familiarizados además con este medio por su trabajo profesional, como antes lo habían estado, aunque en menor medida, con el cine¹. A diferencia del tempo narrativo y distante en el que nos sumerge el cine, la televisión propone un ritmo rápido y entrecortado, una sensación de cercanía y casi de intimidad (a lo que contribuye el nuevo espacio de recepción: la sala de estar o el dormitorio) y el aparente protagonismo del espectador, en el sentido de que puede decidir la interrupción o el cambio de emisión e incluso la participación en ella a través de Internet y teléfonos móviles. Estos y otros rasgos, llevados al extremo por el desarrollo posterior de la tecnología digital y, finalmente, aunque ya con nuevas implicaciones, de Internet, van a constituir un paradigma profundamente teatral y performativo por su sensación de inmediatez, el aquí y ahora del plató televisivo (*en vivo y en directo*), la presencia explícita del público y su aparente carácter colectivo; un modelo que será exportado a otras prácticas estéticas (Göttlich, Nieland y Schatz 1998; Brea 2002; Cornago Bernal 2002). La pregunta que va a guiar este ensayo es la reacción de la propia escena, espacio de la representación por excelencia, ante una serie de tecnologías capaces de crear la ilusión de un nuevo teatro, el teatro mediático, más creíble, inmediato y real, más interactivo y emocionante en muchos casos que la escena real; un teatro más real que la realidad, diría Baudrillard.

Por otro lado, el desarrollo de los medios no puede verse de forma inconexa, ni tampoco azarosa. A menudo no resulta difícil dar cuenta del nacimiento de un medio como continuación o respuesta a una serie de planteamientos que ya estaban formulados previamente. De este modo, la fotografía y el cine vinieron a colmar el deseo extremo de realismo y verosimilitud anticipado en la novela o el teatro. Dentro del espacio orgánico de una cultura cada lenguaje ocupa un lugar, y el nacimiento, transformación o desaparición de uno obliga a una redistribución del espacio en función de los restantes. El hecho es que cada movimiento —o mejor dicho: ese movimiento constante en el que están sumidos todos los lenguajes dentro de una cultura— nos describe fuerzas de transformación y líneas de evolución que definen un período de la historia. Desde esta perspectiva, hemos de preguntarnos también acerca de los principios estéticos que explican la aparición y desarrollo extremo de este modelo de comunicación, de carácter inmediato, fragmentario e interactivo, que ha

caracterizado la segunda mitad del siglo XX, y dando un paso más allá, analizar en qué medida el teatro ha previsto y cómo ha respondido a unos planteamientos y necesidades estéticas comparables.

La explosión mediática ha puesto de manifiesto la importancia de cada instrumento, de cada medio, dentro de una cultura, dando lugar a una perspectiva de análisis que se tradujo en la teoría e historia de los medios. Este enfoque ha hecho que proliferaran los análisis comparados entre distintos géneros ya en los ochenta, lo que ha introducido un giro fascinante en el estudio de las artes, que hasta entonces se habían querido entender desde sus rasgos esenciales, para analizarlas ahora no en la determinación esencialista de cada lenguaje, sino en el análisis de las zonas de intercambio entre cada uno de ellos; se trataría, por tanto, de llegar a un conocimiento de cada lenguaje, pero no desde sus centros y fundamentos, sino desde su periferia, desde sus límites exteriores y espacios de indefinición, ese espacio donde la poesía se cruza con la pintura o el teatro con la televisión. Bajo esta aproximación los diferentes géneros dejan de entenderse bajo un prisma belicista como eternos rivales, puesto que lo interesante sería ahora alumbrar los espacios de contacto y diálogo de unos con otros (Pavis 2003: 61ss.). Este talante ha caracterizado igualmente las prácticas artísticas en las últimas décadas, que han intensificado las relaciones entre campos diversos, normalizando una actitud propia de las vanguardias. Dicho contacto cada vez más fluido ha permitido a cada arte entender sus recursos específicos desde las otras y desarrollarlos gracias al diálogo con otras formas de expresión; el teatro soñando con ser cine, el cine con ser teatro, la televisión cada vez más teatral o la escena cada vez más televisiva son fenómenos que han enriquecido cada uno de estos medios desde la mirada externa, o en otras palabras: entender el teatro desde lo que no es teatro, desde el cine, la televisión, el vídeo o Internet, ha revertido en un enriquecimiento de la manera de hacer y concebir el proceso escénico, siendo en muchos casos este tipo de prácticas liminales, abiertas a su cuestionamiento desde una mirada no específicamente escénica, las que han dado lugar a las obras de mayor interés. Respondiendo a esta nueva situación mediática, la escena moderna se revela como un espacio de contrastes y choques, caracterizado por la diversidad de miradas y formas de construcción.

Llegados a este punto, podemos adelantar que el tipo de relaciones que vamos a analizar a continuación no se reducen a la utilización en escena de una pantalla o unas cuantas proyecciones con los fines más diversos. El tema de las influencias entre unos y otros lenguajes es siempre complicado, porque solo algunas de esas influencias se desarrollan de modo explícito y consciente, mientras que las repercusiones más profun-

das tienen lugar en un plano menos visible. En este sentido, la tesis de partida es que cada medio de expresión supone algo más que un lenguaje artístico, en realidad implica un modo diferente de representar(nos) la realidad, de acceder al mundo y percibirlo; consiste, en una palabra, en un nuevo enfoque epistemológico, otra forma de conocimiento (representación) del mundo, y por tanto un tipo de relación diferente del sujeto con el otro (Postman 1987; McLuhan y Powers 1996; Fischer-Lichte 2001). Teniendo en cuenta esto se pueden diferenciar dos grandes niveles de influencia entre los nuevos medios y el teatro: a) un nivel más profundo culturalmente y menos explícito, y b) otro más visible con una voluntad artística expresa, que suele traducirse en la utilización de aparatos mediáticos; dentro de este último nivel es posible a su vez distinguir una utilización más casual o tangencial, que no afecta al planteamiento estructural de la obra, y otro empleo en profundidad que sí determina la propuesta dramática, proponiendo una reflexión sobre los diferentes modos de comunicación. Esta clasificación no define compartimentos estancos, sino que se trata de una propuesta metodológica que nos permite movernos por este intrincado mundo de relaciones, diferenciando diálogos situados a niveles distintos. En los apartados III y IV se darán algunos ejemplos de ambos enfoques, pero antes de esto, hemos de comenzar estableciendo el eje central desde el que la escena se acerca a los otros medios, sin dejar por ello de ser teatro: la presencia del cuerpo frente a su ausencia mediática.

2. El cuerpo invisible

Este eje (presencia-ausencia) no solo delimita un rasgo esencial de la relación de la escena con la imagen mediatizada, sino que al mismo tiempo apunta la diferencia que hace que el teatro siga siendo teatro: la relación actor-espectador en un espacio y un tiempo compartidos por ambos. Como adelantamos arriba, la aparición de nuevos medios viene a menudo ligada a ciertos debates estéticos presentes ya en el ambiente cultural previo. Desde el punto de vista teatral, la discusión en torno al cuerpo del actor, la reivindicación de su carácter físico, sensorial y performativo, sus posibilidades expresivas y modos de comunicación inmediata con el espectador han sido algunos de los motores de la renovación escénica desde las vanguardias históricas. En los años sesenta se recuperan y asimilan estas posiciones, que serán iluminadas y contrastadas una década después mediante la creciente utilización de equipos mediáticos. Con el abaratamiento de los equipos audiovisuales la posibilidad de

introducirllos en escena se ha incrementado hasta formar parte, a partir de los años setenta, del repertorio más o menos habitual de los lenguajes escénicos.

La mirada delega en los aparatos y el cuerpo se desmaterializa. La percepción que obtiene el espectador, y la disposición en la que se le sitúa, es radicalmente distinta cuando se ve enfrentado a realidades, como cuerpos y objetos, o a imágenes que representan esas realidades. La imagen proyectada carece de realidad más allá de un juego de luces y sombras y el aparato que las proyecta; aunque sea necesario distinguir entre imágenes cinematográficas e imágenes de vídeo, así como es diferente si su proyección se hace en una pantalla plana disimulada en escena o en un monitor de televisión a la vista del público (Zunzunegui 1995; Alcázar 1998; González Requena 1999). Las primeras, las proyecciones cinematográficas, tienen una capacidad mayor de evocar ilusiones ficticias y reconstruir un tiempo diferido, son más perfectas; las segundas, las imágenes de vídeo, y por ende la mayor parte de las televisadas, apuntan a un mayor grado de realidad e inmediatez, hacen visible su materialidad y quizá por eso también su imperfección, incluso cualitativa (aunque esto ha cambiado con la técnica digital); serían, en una palabra, más teatrales. No obstante, en uno y otro caso una imagen es siempre algo cerrado y perfecto en sí mismo, una totalidad situada en un tiempo distinto al del espectador (que se encuentra, por tanto, desligado de ellas y sin responsabilidad directa); no esconde nada detrás y nada le estorba, todo está dispuesto para su exhibición y no hay más que lo que se ve en la pantalla, pero tampoco debe aspirar a descubrir algo más; está en sí misma acabada (Lehmann 1999: 401-448). El espectador se siente síquicamente relajado y complacido ante una *realidad* proyectada, es decir, liberada de su contingencia inmediata, de presente y futuro, y por tanto desligada de su yo como sujeto moral. Las imágenes, como las ilusiones, no decepcionan, al menos mientras no se las quiera convertir en realidad, pero tampoco dan más de lo que muestran, solo tienen la cara que vemos, detrás no hay nada, tampoco nada que pueda ofrecer resistencia a la percepción.

Los objetos materiales de la escena y sobre todo el cuerpo del actor despiertan en el público emociones menos ilusorias, pues se trata de realidades en un tiempo presente compartido con el espectador, más intransitivas en su poder de evocación, por eso también menos tranquilizadoras, y quizá en algunos casos más aburridas al tener menos capacidad de engaño. Es más difícil mantener la atención del público en la escena; ante una obra mediocre su atención subirá cuando se encuentre

sorprendido —¿deberíamos decir: gratamente sorprendido?— por unas atractivas imágenes que le sumerjan, aunque solo sea por unos minutos, en un mundo de ficción, pero *realmente* verosímil, y su atención se verá nuevamente defraudada cuando la proyección acabe y deba volver a la tosca realidad material de la escena². En el lado positivo de la balanza, tenemos una presencia material y física de la que carece el signo virtual. El signo escénico remite también a una ausencia (el actor hace *como si* fuera Hamlet, que en verdad no está ahí), pero cuenta con una importante presencia: el significante sí está ahí, de forma física, en actitud performativa, y no solo como proyección de luces sobre una pantalla. En la cultura de las imágenes, con una forma de ver y entender conformada por la epistemología televisiva, esa presencia inmediata del signo supone un exceso de realidad que puede ser incluso molesto o hasta grosero. El cuerpo del actor, su presencia viva, implica un *plus* con el que el creador, ya sea el director o el mismo actor, debe trabajar para llegar a moldearlo³, pero también supone un exceso para el espectador por desentonar radicalmente con la estética mediática perfectamente recortada según las necesidades. El cuerpo se alza como un elemento excesivo, estrategia de resistencia a una realidad prefabricada; no se trata de una imagen acabada y perfecta, sino que está haciéndose en cada instante, siempre en el proceso de su presente continuo. Ese exceso supone un constante peligro de traición a la obra de arte o a las expectativas culturales del público hacia lo perfecto y acabado, pero también una ventana a la única verdad, a lo imprevisto y efímero, a lo excesivo, una emoción inmediata e incierta causada por lo que está ahí delante, la inquietud ante una realidad que por artística no deja de ser real, o incluso más real que la realidad —como también quiso Artaud la escena—, pero que mantiene la percepción en un constante camino de búsqueda.

Las tecnologías de la imagen aplicadas a la escena han contribuido a subrayar estas diferencias, denunciando de manera casi incómoda ese exceso de presencia sobre el que se levanta el teatro, su posibilidad de construir un tiempo real compartido con el espectador. Las actitudes de los medios ante el nuevo horizonte estético han sido diversas: los lenguajes televisivos, el vídeo o Internet, han tratado de emular esa inmediatez aparentemente espontánea, esa presencia más allá del fingimiento, mientras que el cine, al menos en su período clásico, no ha dejado de gozarse en la perfección de la ficción bien acabada, opción que ha sido contestada por corrientes más experimentales⁴. Desde el teatro, las posturas se extienden igualmente en un amplio abanico, entre la aceptación de la ficción, por otro lado inevitable, acercándose a modelos

cinematográficos o televisivos (re)construidos ahora desde la realidad escénica, hasta la negación de todo lo ficcional a favor de las presencias inmediatas, igualmente inevitables, no solo de los actores, sino también de pantallas, monitores y aparatos de grabación. Ambas posturas no son, sin embargo, contrarias, sino que a menudo se conjugan dando lugar a algunas de las propuestas más interesantes de las últimas tres décadas.

3. La escena ante los modelos culturales mediáticos

Incluso sin la utilización de estos medios, la escena de la segunda mitad del siglo XX ha tenido que reaccionar ante unos modos dominantes de percepción determinados por ellos. Por muy al margen que se quiera estar de las nuevas tecnologías, es inevitable que todo creador piense en el público que debe recibir su obra, y ese público, como él mismo, está fuertemente influido por un lenguaje cultural desarrollado por la televisión y posteriormente el mundo de Internet. El dramaturgo y director alemán René Pollesch ha realizado una de las propuestas más creativas de asimilación de la estética televisiva. Pollesch convierte sus escenarios en amplios espacios rodeados con habitaciones que recuerdan las estancias de un piso de una gran ciudad habitada por jóvenes ¿dinámicos, creativos, alternativos? Los espectadores se acomodan entre cojines y colchones distribuidos entre los escenarios. Las obras se estructuran a base de diálogos que revisan de forma crítica y con frescura temas de actualidad, sin excluir lo intrascendental e incluso trivial. Los diálogos, que a veces son leídos a la vista del público, se precipitan en un ritmo enloquecedor, acentuado por un elevado tono de voz, que termina conduciendo a una especie de hilarante caos extrañamente familiar al espectador. Los actores se mueven con rapidez de un sitio a otro dentro de una sala iluminada por una luz blanca que incluye a actores y espectadores en un mismo espacio y tiempo. Todo da la impresión de ser cotidiano y cálido, inmediato y fragmentario, pues la obra va saltando sin orden de unos a otros temas, en un tono de espontaneidad e improvisación. La cultura urbana, estrechamente ligada a los medios, es llevada a su extremo al tiempo que se rentabiliza creativamente, denunciando sus excesos. «En el ámbito latinoamericano, la cita directa del medio televisivo o del cine de género es un recurso central en la práctica de algunos de sus creadores más destacados, como los autores y directores argentinos Javier Daulte o Rafael Spregelbord; por influencia directa del modelo de Pollesch, este

último llevó a cabo en 2001 un proyecto de «teatronovela» en episodios, *Bizarra* (Dubatti 2003).

En España, tras el realismo social y las dramaturgias de corte popular, han sido numerosos los autores de las últimas décadas que han desarrollado formas dramáticas que siguen de cerca los patrones televisivos, diálogos de intervenciones cortas y escenas que se suceden con rapidez, una especie de realismo urbano que trata igualmente de temas cotidianos, aunque su traducción teatral y expresividad dramática no haya alcanzado estos niveles de creatividad escénica. En estos casos, la influencia televisiva, que más allá de la dramaturgia se extiende también a los lenguajes actorales y patrones de recepción del público, tiene un carácter más implícito, que lo hace menos visible como cita directa de la realidad mediática.

Desde presupuestos dramáticos no realistas, hay que destacar la estética violenta y fragmentaria de Rodrigo García o Roger Bernat ya en los años noventa, en la línea de otros creadores europeos como Jan Fabre. Una crítica virulenta a la sociedad de consumo es acompañada a menudo con proyecciones de imágenes superpuestas que denuncian sus estrategias mediáticas. A este plano se le opone la presencia de los actores, aparentemente desnuda de artificio, y sus acciones con un fuerte carácter performativo, tratando de superar el nivel de la ficción, acciones inmediatas e ilógicas que contrastan con el mundo mediatizado, convenientemente ordenado para su proyección a partir de unos intereses previos. Desde una poética comparable, Sara Molina desarrolla una dramaturgia en la que se acentúa lo procesual y fragmentario, la acción en su transcurso sobre una poética de restos que se opone a la imagen como resultado perfecto y acabado. En todos estos casos la recurrencia al performance supone una reacción contra las realidades y los tiempos diferidos, el cuerpo como resistencia contra imágenes construidas que se pretenden reales, un exceso no rentabilizado que denuncia realidades prefabricadas y uniformantes portadoras de una *adecuada* explicación del mundo. Este teatro posdramático denuncia el propio concepto tradicional del texto dramático como una mediación ficcional más, potenciando la presencia inmediata del actor en contraste con las tramas construidas o su propia imagen proyectada. Así, por ejemplo, Carlos Marquerié, en *120 pensamientos por minuto* (2002), utiliza un circuito cerrado de vídeo para proyectar sobre el fondo de la sala la imagen de los actores, con lo que el espectador percibe al mismo tiempo ambas realidades, lo que en el ambiente oscuro de la obra ofrece un aspecto fantasmagórico.

En un nivel superior en cuanto a la construcción de ficciones, La Fura dels Baus, ya desde el principio de los ochenta, recurrió a proyecciones y música electrónica para recrear el ritmo violento y el tono primitivo característico de cierta cultura mediática. Más recientemente se han servido de circuitos cerrados de vídeo para entremezclar de forma confusa imágenes agrandadas de lo que ocurría en la escena con otras previamente grabadas que fingían estar ocurriendo, poniendo al servicio de la escena la capacidad de manipulación de los medios. En muchos de estos casos, el vídeo ha hecho posible una visión de cerca, produciendo una impresión de tactilidad característica de los nuevos medios (McLuhan y Powers 1996), e inicialmente ajena a la mirada teatral clásica, incapaz de percibir pequeños detalles por la distancia entre actor y espectador.

Desde una postura distinta, Robert Wilson representa una de las opciones más brillantes de análisis de una mirada amplia y totalitaria pero al mismo capaz de reparar en los mínimos detalles; unitaria, pero a la vez táctil y fragmentaria. Esta mirada responde a un tipo de percepción hecha posible por las nuevas tecnologías, un ritmo ralentizado y extraño que Wilson define como el ritmo *auténtico* de la naturaleza (Richterich 1998; Quadri 1997). El cuerpo del actor parece disolverse en la plasticidad bidimensional, y la unidad temporal se suspende en la lentitud de las acciones cíclicas; sin embargo, aunque todo parezca detenido e irreal no deja de estar en continuo movimiento. Wilson hace consciente al espectador de un tipo de percepción que de otro modo pasaría inadvertido. A través de una escena altamente estilizada, construida sobre movimientos precisos y una partitura rítmica minuciosamente medida, levanta un mundo irreal que, gracias a un complejo componente performativo, posee una enorme teatralidad, que permite que lo difuso de la escena cobre una mayor presencia inmediata, haciendo tangible un modo distinto de percepción.

4. Diálogos explícitos con los medios

Como vemos, la multiplicación de las imágenes en la cultura mediática ha hecho que una gran parte de la escena internacional a partir de los años setenta se haya centrado en la reflexión sobre los distintos tipos de imágenes y sus formas de percepción; para ello los creadores de la vanguardia de estos años, como Robert Lepage, Wooster Group, Squat Theater, John Jesurun, en Norteamérica, o ya en Italia, Societas Raffaello Sanzio, Falso Movimento o Giorgio Barberio Corsetti, representantes de

lo que se conoció como la *nuova spettacolarita*, o Ritsaert ten Cate, fundador en 1965 del Mickery Theatre de Amsterdam, desde donde se impulsaron muchos de estos proyectos, han convertido la escena en un laboratorio de análisis de las tecnologías de la imagen (Lehmann 1999; Sánchez 1999). A menudo imagen, sonido y movimiento están disociados, haciendo visible la construcción que sostiene cada imagen y sus diferentes modos de percepción, como explica Jesurun a partir de su trabajo con los códigos de las teleseries y la retórica del cine: «No se trata de comprender una historia, sino de cómo se comprenden las historias» (cit. en Sánchez 1999: 179)⁵.

En una línea paralela, Els Joglars ha reflexionado sobre los diferentes tipos de teatralidad social y entre ellos han sobresalido —como no podía ser de otro modo— los protagonizados por los medios de comunicación (Boadella 2000). Por eso no resulta una contradicción que un grupo que ha reivindicado una teatralidad artesanal basada en el trabajo de interpretación del actor en el espacio vacío, haya llegado a utilizar complejos medios audiovisuales, como esa enorme pantalla que ha protagonizado algunas de sus últimas obras, como si de un nuevo personaje se tratara. En todos los casos, el contraste entre la imagen mediática y la escena teatral ha servido para acentuar ambos polos, es decir, la irrealdad prefabricada de la una frente a la realidad inmediata de la otra. Ya en *Teledium* (1983) se abordó el ámbito televisivo como espacio teatral. Aunque el objeto final era la denuncia de las religiones, la simulación del medio televisivo sirvió para subrayar la teatralidad de la propuesta al tiempo que se hacía explícito el paralelismo entre estrategias mediáticas y doctrinales. En su última obra, *El retablo de las maravillas* (2004), se vuelve sobre la televisión para convertirla en un genuino retablo de las maravillas que muestra a los «cristianos viejos» del siglo XVII las maravillas que habrá en el futuro, expresadas convenientemente en atractivas imágenes que se suceden en esa suerte de *retablo* tecnológico. En un momento de la fantástica visión una *espectacular* modelo, exponente de una de las maravillas que habrá en el futuro, escapa de la pantalla para continuar su pase por la escena real, ante la mirada extasiada del comediante, que ve con sorpresa el sueño hecho realidad. El contraste entre el movimiento estudiado y la actitud impasible de la atractiva joven con los gestos toscos y exagerados del bufón nos da el índice de la conformación de la realidad actual por los medios y el aura con la que estos revisten el mundo. Asimismo, la transición de escenas se hace con un progresivo debilitamiento de los actores como si fueran imágenes borrosas que desaparecen del monitor al perderse la señal.

Con una mirada más complaciente *La Cubana* no ha dejado de utilizar tampoco los códigos de los diferentes géneros artísticos como estrategia de teatralización (Delgado 2003: 225-274; Morales Astola 2003). Así, junto al lenguaje de la revista o el teatro clásico, le llegó el turno al cine *kitsch* del Hollywood de los cincuenta en *Cegada de amor* (1994). Estrenada con honores de pase cinematográfico, está construida a partir del contraste frontal entre los códigos de la pantalla y el mundo del teatro. La apariencia distanciada, ficcional y cerrada de la película acentúa por oposición la dimensión teatral, su carácter inmediato en contacto directo con el espectador, que queda convertido, como suele suceder en sus obras, en protagonista activo del montaje mediático. Lo real y lo fingido se confunden, como dice el estribillo de la obra: «En este mundo traidor nada es verdad ni es mentira», denunciando la codificación que subyace a toda realidad. En su última obra, *Mamá quiero ser famosa*, el escenario vuelve a transformarse en un plató de televisión para arrojar una mirada teatral a uno de los productos mediáticos por excelencia: la construcción de un *artista*.

El director de cine Juanma Bajo Ulloa hizo una interesante incursión en el mundo teatral, con el estreno en 1999 en el cine Lope de Vega de Madrid de *Pop Corn*, sobre el texto de Ben Elton. Con la ayuda de un circuito cerrado de vídeo el director saca a la luz los intereses que mueven la televisión, haciendo al espectador responsable directo de ello. Alternando escenas representadas con secuencias filmadas, y un fondo de música electrónica con luces de discoteca que daban la bienvenida al público, la obra cuenta la historia de un secuestro, cuya víctima, un famoso director de cine que acaba de ganar el Óscar, es amanzada de muerte si los índices de audiencia en ese preciso instante no bajan. El *tele-espectador*, sentado confortablemente en su casa, debe decidir entre salvar la vida de la víctima, con el riesgo de perderse el *espectáculo*, o *disfrutar* en directo de un asesinato real, dejándose llevar por ese deseo de ver, pulsión escópica que alimenta la industria mediática. El rostro de los espectadores es reflejada en la enorme pantalla del fondo, mientras que el secuestrador, que ha descendido al patio de butaca, les increpa grabándoles en vídeo: ¿Y usted, apagaría el televisor? De este modo, la responsabilidad del espectador ficticio es transpasada al espectador teatral, convertido en responsable, ahora hecho visible, del montaje de los medios⁶. También Guillermo Heras en *Rottweiler* (2004), dirigida por Luis Miguel González Cruz, representa el rodaje de un programa de televisión en el que se va a entrevistar a un peligroso joven de extrema derecha quien, después de las provocadoras preguntas del entrevistador para encender el ambiente, terminará con la vida del cáma-

ra tras una persecución por las afueras del estudio/escenario. El público, incluido en la obra como espectadores del plató, puede seguir morbosamente la cacería humana a través de las cámaras que se suponen dispuestas en los pasillos de los estudios. El homicidio, retransmitido en directo, será convenientemente rentabilizado por el programa de televisión, que verá cómo aumentan sus índices de audiencia al invitar unas semanas más tarde a la novia del joven cámara para *honrar* su memoria.

5. Conclusión: la puesta en escena de la mirada mediática

Las nuevas tecnologías forman parte ya del milenario carro de Téspis y los ejemplos serían interminables. La inevitable distancia de teatralidad que la escena aplica a todo lo que contiene nos habla de una realidad cada vez más construida a través de las imágenes, y de la dudosa capacidad de los modos de percepción —igualmente contruidos— para captar esa *realidad*. En último término, lo que se está poniendo en escena no es una imagen mediatizada, sino la mirada del espectador que corresponde a dicho soporte mediático, la mirada cinematográfica, televisiva, fragmentada o interactiva construida por cada medio. El espectador se ve a sí mismo en el acto performativo de mirar y queda sorprendido por el modo tan distinto que impone cada medio. La puesta en escena de la imagen cinematográfica, el montaje televisivo o la velocidad de los *links* en Internet, ilumina una mirada y un comportamiento cada vez más mediatizado, esencialmente estético, es decir, directamente subordinado a esos medios (de percepción). Todo lo que ocupa un lugar en la escena se reviste con su manto de ilusión y engaño, juego y escenificación, pero también con la carga de realidad y acción inmediatas, devolviendo al sujeto su responsabilidad política al situar nuevamente la imagen en el espacio y el tiempo de su producción, oculto tras su apariencia acabada y perfecta. De esta suerte, esas imágenes, que fuera de la escena resultan verosímiles, ahora, en contraste con la realidad inmediata del cuerpo del actor, se revelan como resultado de un proceso químico o electrónico, recibido por una mirada enseñada a percibir las como realidad, resultado de un montaje movido por unos intereses económicos. Finalmente, el mito por excelencia de la Modernidad, la llamada *autenticidad*, aparece como una categoría cuestionable, cuando no altamente sospechosa: los medios se revelan como los autores de esa puesta en escena de la autenticidad (Fischer-Lichte 2000; Auslander 1999; Kemal y Gas-

kell 1999). El carácter siempre excesivo de la escena, su dimensión material y performativa, pone de manifiesto la manipulación a la que está sometida la mirada mediática, limpia, recortada y atractiva, cuando termina percibiendo las imágenes proyectadas como más *creíbles* que aquello que ve en la escena. La forma de cada medio se convierte en una parte del mensaje teatral, y el teatro termina cuestionando no ya la percepción característica de cada uno, sino la percepción de la percepción, los bastidores que sostienen cada modo de mirar. Como un arte político y capaz de hacer una crítica inmanente a partir de sus propias formas, el teatro sigue hablándonos de los trasfondos que articulan las realidades, de sus ritmos y formas de representación. El espacio teatral y su mirada descreída nos descubren también el teatro mediático que se esconde detrás de cada medio y la puesta en escena de la mirada cómplice que lo sostiene.

Notas

¹ La relación televisión-teatro no fue siempre impuesta desde el medio televisivo; al comienzo la televisión, como hizo antes el cine, tuvo que recurrir a los productos teatrales como punto de partida para su programación (AA.VV. 1979). Esslin (1970) afirma que casi todos los dramaturgos ingleses de los años cincuenta y sesenta hicieron trabajos para la televisión, cuando esta aún no había desarrollado un lenguaje específico.

² Ciertamente hay retransmisiones de televisión aburridas, y no pocas, pero incluso en estos casos parece que el aburrimiento sea más liviano frente a una pantalla; nada aburre tanto como una realidad tratando de pasar por ficción cuando el efecto no está conseguido, y esto no es fácil de lograr con actores de carne y hueso en una sociedad hiperespecializada en la producción de ficciones.

³ No es de extrañar que algunos de los grandes creadores, como Gordon Craig o Tadeusz Kantor, ante las dificultades de transformar dicho exceso en una realidad estética controlada, hayan protestado contra este componente que le confiere al teatro su única especificidad. Ya Diderot reconoció la paradoja de que el actor sólo como una suerte de máquina, era capaz de significar lo vivo.

⁴ Tanto el cine surrealista como las vanguardias rusas desarrollaron una poética que hacía visible el proceso de montaje que construye la mirada cinematográfica, actitud que se ha visto ampliamente desarrollada a partir de los años sesenta por movimientos como la Nouvelle Vague, Cinéma Vérité, Direct Cinema y más modernamente las películas Dogma y el cine de Lars von Triers, sin olvidar creadores que han mantenido una estrecha relación con el fenómeno de la teatralidad y la plástica escénica, como el galés Peter Greenaway (Picon-Vallin 1997; Cornago Bernal 2001).

⁵ Junto a estos nombres, pero ya plenamente en el campo del *performance* y la videoinstalación, hay que citar artistas que han conseguido un reconocimiento internacional, como Nam June Paik o Laurie Anderson (Birringer 1998), y ya en España Marcell Antúnez, el cuerpo reducido a una prolongación de los medios, capaz de transformarse en un aparato más del paisaje mediático, que controla con sus movimientos.

⁶ Con frecuencia se ha utilizado el vídeo para lograr un contacto más interactivo con los espectadores, que se hacen presentes en escena por medio de la imagen, especialmente en el campo del performance y las instalaciones, como por ejemplo, en los últimos trabajos de Olga Mesa mediante una dramaturgia de presencias y ausencias, a la que contribuyen los juegos con el vídeo y las imágenes detenidas.

Bibliografía

- AA.VV. (1979): *Théâtre et télévision*. Toulouse-Le Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail.
- ALCÁZAR, JOSEFINA (1998): *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación.
- AUSLANDER, PHILIP (1999): *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London/New York, Routledge.
- BAUDRILLARD, JEAN (1998): *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Monte Ávila.
- BIRINGER, JOHANNES (1998): *Media&Performance. Along The Border*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.
- BOADELLA, ALBERT (2000): *El rapto de Talía*. Barcelona, Plaza&Janés/Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- BREA, JOSÉ LUIS (2002): *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, Consorcio de Salamanca/Centro de Arte de Salamanca.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2001): «Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: De la categoría del montaje al acto performativo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26. 1, pp. 65-91.
- (2002): «Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y 'teatralidad'», en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid, Visor, pp. 549-560.
- DELGADO, MARÍA M. (2003): *'Other' Spanish Theatres. Erasure and Inscription on the Twentieth-Century Spanish Stage*. Manchester, Manchester University Press.
- DUBATTI, JORGE (2003), «Bizarra, teatronovela. Entrevista con Rafael Spregelburd», en *El Teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires*, ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel, pp. 169-177.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA et al. (2000): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Francke.
- et al. (ed., 2001): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen/Basel, Francke.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.
- GÖTTLICH, UDO, JÖRG-UWE NIELAND y HERIBERT SCHATZ (eds., 1998): *Kommunikation im Wandel. Zur theatralität der Medien*. Colonia, Herbert von Halem.
- ESSLIN, MARTIN (1970): «Le théâtre anglais d'aujourd'hui et les mass media», *Au-déla de l'absurde*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, pp. 323-337.
- KEMAL, Salim y Ivan GASKELL (1999): *Performance and authenticity in the arts*. New York, Cambridge UP.
- LEHMANN, HANS-THIES (1999): *Postdramatisches Theater: Essay*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

- MCLUHAN, MARSHALL Y B. R. POWERS (1996): *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona, Gedisa.
- MORALES ASTOLA, RAFAEL (2003): *La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*. Sevilla, Ediciones Alfar.
- PAVIS, PATRICE (2000): *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós.
- PICON-VALLIN, BÉATRICE (eds., 1997): *Le film de théâtre*. Paris, CNRS.
- POSTMAN, NEIL (1987): *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. London, Methuen.
- QUADRI, FRANCO (1997): «Vie et temps selon Robert Wilson», en *Robert Wilson*. Paris, Éditions Plume, pp. 9-64.
- RICHTERICH, UWE (1993): *Die Sehnsucht zu sehen. Der filmische Blick auf dem Theater. Robert Wilsons the CIVIL war*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- SÁNCHEZ, José A. (1999): *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS (1995): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco.