

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 Marquerie, 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 irre realidad 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 amanezada 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 Antón, 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 Toulousc-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 Carabajo. 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-delà 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 warS*. 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.