Montaje a partir de la página web de La Fura dels Baus.

DEL TEATRO QUE VIENE

[Jorge Urrutia]
Universidad Carlos III de Madrid

Se dice a veces que un filme no existe sin espectadores que lo vean, pero no es del todo cierto. La película existe porque se ha fijado en un soporte de registro que le permite permanecer mientras los procesos químicos lo autoricen. Lo que no puede existir sin espectadores es el espectáculo. Ahora bien, el teatro carece de soporte de registro y conservación, por eso cada acto teatral puede reproducirse, aunque no repetirse. No hay, pues, teatro sin la relación entre el actor y el espectador. Sin espectador, el teatro no es teatro, es esquizofrenia.

Abraham Moles distinguía los "mensajes simples" de los "mensajes múltiples". El teatro se manifiesta en mensajes múltiples, como casi todos los sistemas de comunicación. En los mensajes múltiples "se emplean varios canales o varios modos de utilización de ellos para comunicar una *síntesis* estética o perceptible en la que no hay interferencia, sino concordancia de las significaciones lógicas transportadas por los diferentes modos de comunicación". ¿A cuál de los distintos componentes atiende de modo prioritario, en cada momento, el receptor? Abraham Moles llega a la conclusión de que "la suma de las originalidades [...] de los diferentes mensajes parciales semánticos y estéticos que constituyen el mensaje múltiple no puede sobrepasar, si ha de ser aprehendido por el receptor, un cierto valor máximo medio", que denomina "límite de la percepción". Ahora bien, ¿cómo fijar el límite?

El mensaje múltiple organiza su multiplicidad de modo tal que el receptor reaccione de cierta forma que el emisor intenta prever y motivar. El texto clásico o moderno estructura su ordenación por medio de una sistematización de jerarquía: unos enunciados parciales tendrán mayor o menor importancia que otros y, gracias a la competencia mínima requerida, el receptor sabrá descubrirlo. El texto postmoderno dadas sus características de eclecticismo selectivo y combinatorio, ofrecerá, en cambio, una ordenación uniforme, no jerárquica, que obligue al receptor a intervenir en la textualidad.

La peculiar heterogeneidad de una determinada serie o género de mensajes múltiples exige una competencia receptora particular. El espectador debe saber descubrir, jerarquizar y valorar los signos. Hablar, pues, del teatro del futuro viene a ser interrogarse sobre la competencia futura del espectador.

Si siempre es preciso referirse al espectador cuando hablamos de teatro, mucho más lo es cuando pretendemos reflexionar sobre el teatro venidero. Sin espectador, dije, no existe el teatro, sólo la esquizofrenia. El documental, que puede basarse en paisajes y monumentos, es un género cinematográfico. El teatro necesita actores; si no los tiene, los inventa. Y un actor sólo se da como tal porque hay un espectador que puede admitir la personalidad superpuesta, interpretada, sin perder de vista el cuerpo sustentador.

El espectáculo busca construir su propio espectador a partir de una pregunta similar a la archirrepetida ¿para quién escribo?, pero el espectador modelo, que hubiera dicho Umberto Eco, sólo puede manifestarse, en la recepción, como espectador surgido de lo posible. Si, hasta ahora, el espectador estaba formado en lo que Marshall McLuhan denomina la galaxia Gutenberg, es decir, era un *homo typographicus,* ya caminamos decididamentre hacia lo que pudiéramos llamar el espectador industrial: aquél formado mayoritariamente en la recepción y la lectura de mensajes-tipo producidos por los medios electrónicos, elaborados con una gramática visual y sonora formularia y, por ende, en una expresión ideológica monocorde. Anne Ubersfeld se pregunta si la pereza visual de hoy en día condiciona negativamente al público actual y si, por consiguiente, el espectador de teatro está destinado a desaparecer.

Es verdad que el espectador podría formarse en una determinada retórica histórica que lo capacitase para la lectura del espectáculo. Pero ello sería concebir el teatro y su espectador ideal aislados de la vida del mundo cultural. De hecho, el espectador, no inocente, pero sí incontaminado, es imposible. Además, ¿cómo fijaríamos el momento en el que añadir más conocimientos al posible receptor ya fuera contaminarlo?

Del mismo modo que los géneros son rituales históricos, sometidos a los cambios de valor que fuerza cada época en virtud de cuáles sean, precisamente, la totalidad de géneros vigentes, el espectador está sometido a presiones distintas y cambiantes de índole cultural o social. Sólo en virtud de esos cambios podremos preguntarnos por el teatro que vendrá.

No se trata probablemente de que el espectador inmediatamente futuro vaya a desaparecer o se unifique y reproduzca clónicamente, sino que el aprendizaje que habrá hecho de la visión tendrá que ser necesariamente distinto del que hasta ahora conocemos. Cada época histórica del teatro ha conformado sus espectadores, pero desde la transformación de la cultura oral (y del modo de representación

Si siempre es preciso referirse al espectador cuando hablamos de teatro, mucho más lo es cuando pretendemos reflexionar sobre el teatro venidero.

Foto:Chicho.

Escena de *Fausto versión 3.0,* de La Fura dels Baus basado en la obra de Goethe.

Una sociedad se define y caracteriza por las tecnologías de la comunicación de que dispone y ello no significa simplemente que determinados útiles comunicativos adquieren una gran importancia, sino que la sociedad se ve matizada y transformada.

a ella ligado) a una cultura escrita (y al modo de razonamiento correspondiente), no se ha vivido algo tan fundamental.

Es verdad que hemos asistido a cambios y los hemos resistido o adaptado. Así, se estudió el paso del espectador teatral al espectador cinematográfico. Sabemos que el teatro se presenta como totalidad, mientras que el cine es fragmentación. También conocemos el paso del espectador cinematográfico al espectador televisivo. Frente a la segmentación fílmica, la televisión parcela en fragmentos de idéntica significación, vuelve a las grandes unidades veristas y sustituye los deícticos por formas cambiantes que cumplen la función de interfaces. Pero ni el cine ni la televisión han dejado de permanecer anclados en la lógica y la sintaxis escritural.

La multiplicación de los magnetoscopios y de los computadores personales es síntoma, esta vez real, del inicio de un cambio profundo en nuestros modos de relación, reflexión y expresión. El primer producto surgido de la unión de magnetoscopio y ordenador, como forma de una nueva expresión que cuestiona lógica y sintaxis, es el video-clip.

El video-clip convoca un flujo de imágenes no organizado según una lógica literaria, sino en un montaje alternante no jerárquico basado fundamentalmente en los volúmenes y los movimientos, con ausencia, no sólo de deícticos, sino incluso de interfaces. El discurso resulta, por ello, unitariamente fragmentado y en él sólo pueden a veces distinguirse serie de imágenes con valor mostrativo y escasamente narrativo.

Entendía Marshall McLuhan que una sociedad se define y caracteriza por las tecnologías de la comunicación de que dispone y ello no significa simplemente que determinados útiles comunicativos adquieren una gran importancia, sino que

la sociedad se ve matizada y transformada. Jean Baudrillard concluiría que el paradigma de la sensibilidad ha cambiado totalmente y ha dejado de existir la convención escénica. Los posibles espectadores del futuro vivirán bajo la autoridad del signo, de la sustitución, de la apariencia. No importará tanto una existencia como su manifestación simbólica.

Pero los nuevos productos del tipo de ciertos video-clips no sólo desemantizan los signos como significantes, sino que unifican en un mismo valor semántico significados pertenecientes a clases diferentes, construyendo una realidad ficticia inasible más allá de la pura sensación. Y esto es un disparo bajo la línea de flotación de la cultura escritural y de sus productos como el teatro o el propio cine.

Las nuevas tecnologías han modificado el concepto de ocio. Frente al disfrutado en espacios compartidos, como los del estadio, la fiesta, el circo o el teatro, o a través de la semi-privacidad de la sala cinematográfica, existe ya hoy, y se desarrollará aún más, un "ocio claustrofóbico" cubierto por electrodomésticos de la nueva tecnología que retienen a los individuos en el interior del hogar y se convierten en objetos de culto. La "red" es también uno de esos nuevos mitos ligados a nuevos ritos.

En la sociedad de la comunicación tecnológica, el teatro no entra tanto a competir con otro tipo de espectáculo como con un concepto de vida. Por un lado, porque ha perdido valor lo irrepetible frente a lo reproducible, por otro, porque el posible espectador es sedentario y solitario. Anne Ubersfeld observaba que la representación moderna se esfuerza muchas veces en obligar a que el espectador deambule, rompiendo así el proceso tradicional de recepción. Pero no percibe que el espectador industrial no quiere, precisamente, deambular, salvo en manifestaciones gregarias de significación exclusivamente grupal.

Podrá hacerse un espectáculo que prescinda del espectador industrial, a la manera de una arqueología residual. O bien un teatro que se adapte a sus teóricas demandas, imitando lenguajes mucho más distantes de aquéllos en los que suele pensarse, como son los de soporte electrónico. Pero, probablemente, y así quiero creerlo, aparecerá un teatro que explote las contradicciones del espectador industrial, un teatro crítico por sabio. Aún no sabemos cómo influirá la "red" en los nuevos espectadores. Ni cómo lo hará en los nuevos dramaturgos. No es ya que puedan alterarse los conceptos de tiempo y espacio, sino que se cuartea el de los límites culturales.

Supongo que el teatro, de no convertirse en una práctica de fusión televisiva, no puede sino constituirse en espectáculo marginal. Y esto dicho en el mejor de los sentidos posibles y sin ninguna lamentación. La sociedad parece caminar hacia la formación de individualidades iguales las unas a las otras, frente al viejo concepto de hombre-masa. El teatro precisa de individualidades personales plenas agrupadas y busca el placer del enfrentamiento del espectador con el actor como ficción, pero también como experiencia de vida.

Juan Ramón Jiménez vio con claridad hacia dónde debía encaminarse el arte: "A la minoría siempre". Juan Ramón siempre entendió que la minoría puede ser muy grande, formada por incontables personas pero, eso sí, vistas de una en una, ejerciendo su propia individualidad, con plena conciencia de su ser. En ese concepto de minoría deberán apoyarse cada vez más las artes que ahora conocemos. Porque buscar al espectador no es buscar una masa amorfa y compacta. Se trata, al fin y al cabo, de asumir el sabio y lúcido convencimiento de marginalidad que, posiblemente más que nunca, no será sino la manifestación de la libertad. ■

El teatro precisa de individualidades personales plenas agrupadas y busca el placer del enfrentamiento del espectador con el actor como ficción, pero también como experiencia de vida.