

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Tecnologías en escena: Del teatro multimedia al teatro cibernético

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9rb5n7dq>

Author

Villegas-Silva, Claudia

Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Los Angeles

Tecnologías en escena:
Del teatro multimedia al teatro cibernético en España y las Américas

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirement for the degree Doctor of
Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

by

Claudia Villegas-Silva

2012

© Copyright by
Claudia Villegas-Silva
2012

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Tecnologías en escena:

Del teatro multimedia al teatro cibernético en España y las Américas

by

Claudia Villegas-Silva

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2012

Professor Verónica Cortínez, Chair

“Staged Technologies: From Multimedia Theatre to Cybernetic Theatre in Spain and the Americas” explores the use of new technologies in theatre today and how they are incorporated in Latin American, Spanish and U.S. Latino Theatre productions from 1985-2008. From the wide spectrum of possibilities the dissertation privileges multimedia and cybernetic theatrical practices. The study is based on the analysis of twenty-one theatrical productions from Spain, Chile and U.S. Latinos’ within their national as well as international theatrical and historical context. The pieces include staged productions by well-known theatrical groups, new avant-garde groups, street theatre and a religious festival. The aim of this diversity is to demonstrate that multimedia and cybernetic theatrical practices are transnational and transcultural. In this study the main topic of discussion is the use of multimedia and digital techniques as a means of theatrical and performative communication. It also sheds light on the relationship between theatre production and economic trends such as postmodernism, neoliberalism and globalization.

The corpus of study is a multitude of very diverse theatrical forms and expressions. As is common in theatre, Latin American, Spanish and U.S. Latino playwrights search for

new aesthetics and avant-garde means by which to communicate with a very large community and multicultural society. The assumption of this research is that the performances with emphasis on technologies coexist with a diversity of theatrical trends and developed parallel to other more canonical theatrical discourses. Yet much of the mode of theatrical communication and techniques by theatre groups today has appropriated a cyber-cultural means of communication.

I argue that these trends in contemporary theatre transcends national boundaries and implements transnational and multimedia codes to reach today's spectator, one whose visual competence is strongly influenced by contemporary visual cultures, cinema, modern art, television, marketing, mass media, digital and cyber-culture. The new technologies allow the contemporary playwright new modes of representation and to include new cultural and social spaces such as women, gay, lesbian, marginal individuals and marginal social groups. The approach I use integrates cultural studies, semiotics of theatre, discourses theories, performance, film and visual studies. In spite of critics who question multimedia, cybernetic and internet theatre, I propose that playwrights have adapted to the new technologies in order to represent singular world visions and social imaginaries. Multimedia, virtual, cyber and internet theatres are the contemporary versions of a long tradition of the interrelationship between technologies and theatre.

The dissertation of Claudia Villegas-Silva is approved.

Adriana Bergero

Elizabeth Marchant

Rafael Pérez Torres

Verónica Cortínez, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2012

Dedication

To

my parents; Juan Villegas and Francisca Silva for their faith and love
my daughter; Natasha Webb-Villegas who inspires me daily, and
Professor Verónica Cortínez, for her unwavering support

Índice

Introducción	1
Capítulo 1:	
Los conceptos	11
1. El teatro multimedia	11
2. Conceptos y términos asociados	17
3. Teatro cibernético	24
4. El teatro en la red	28
5. El contexto cultural y teatral: las innovaciones escénicas de la posmodernidad a la globalización	32
Capítulo 2:	
España: Tendencias del teatro español y el teatro multimedia	53
1. El teatro español de la nueva democracia	53
2. Sèmola Teatre: Teatro visual sin lenguaje verbal	59
3. Producciones Imperdibles	75
4. El lenguaje multimediatóico y el teatro en la calle	98
Capítulo 3:	
Chile: De la teatralización del cine al teatro cibernético	107
1. Del teatro chileno contemporáneo	107
2. Cine y teatro	113
3. Ramón Grifféro: El cine dentro del teatro. <i>Cinema Utoppia</i>	115
4. <i>El húsar de la muerte</i> : La teatralización del cine y la relectura de la historia	121
5. La teatralidad de las fiestas religiosas: La impregnación multimediatóica	126
6. Alberto Kurapel: Performance de multimedia de hoy, teorías para el futuro	133
7. Raúl Miranda: Teatro multimedia actual y la apertura del teatro en la red	140

Capítulo 4:

Teatro Chicano y US Latino: Del Teatro Campesino al teatro en la red	152
1. Breve historia: Una mirada a la historia teatral	152
2. El teatro US Latino en el contexto de las culturas Globalizadas	169
3. Guillermo Gómez Peña: ¿Tecnofóbico o la super vanguardia?	175
4. El teatro cibernético en Coco Fusco y Ricardo Domínguez	181
Palabras finales	186
Bibliografía	193
Apéndice: Imágenes	211

Lista de imágenes

Sèmola Teatre: <i>Híbrid</i> . Diagrama del escenario	212
Sèmola Teatre: <i>Híbrid</i> .	213
Sèmola Teatre: <i>Esperanto</i> . Diagrama del escenario	214
Sèmola Teatre: <i>Esperanto</i>	215
Producciones Imperdibles: <i>Un poeta en Nueva York</i>	216
Producciones Imperdibles: <i>Un poeta en Nueva York</i>	217
Producciones Imperdibles: <i>La bombonera</i>	218
Producciones Imperdibles: <i>Requiem XXI</i>	219
Producciones Imperdibles: <i>Requiem XXI</i>	220
Ramón Griffero: <i>Cinema Utoppia</i>	221
La Patogallina: <i>El húsar de la muerte</i>	222
La Patogallina: <i>El húsar de la muerte</i>	223
La fiesta de La Tirana	224
La fiesta de La Tirana	225
La fiesta de La Tirana	226
Leonardo Bustos/ Raúl Miranda: <i>Mac...TV</i>	227
Raúl Miranda: <i>Vanitas</i>	229

Acknowledgements

Special thanks to:

Members of the Administration and personnel of Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz:

Pepe Bable, Director

Charo Sabio, Director of Special Events

Eduardo Bable

Manuel Fernández, Photographer

Theatrical directors, who accepted to be interviewed, and shared their materials

Joan Grau. Sèmola Teatre

José María Rocca and Gema López. Producciones Imperdibles

Alberto Kurapel and Susana Cáceres

Raúl Miranda. Minimale

Guillermo Gómez Peña

Ricardo Domínguez

Vita

CLAUDIA VILLEGAS-SILVA

Education

M. A. Spanish. Arizona State University.

Thesis: *La fiesta de La Tirana: Apropiación y reapropiación de teatralidades*. Chair: David William Foster

B.A. Comparative Literature. University of California, Irvine.

B.A. Spanish. University of California, Irvine.

Professional Education

Completion of voice workshop with Rafael López-Barrantes. University of California, Irvine. May 22, 2010.

Completion of Interdisciplinary Creativity Workshop with Marianela Boan of BoanDanz Action Company. Lenguajes teatrales: XIII encuentro de mujeres de Iberoamérica en las artes escénicas. Cádiz, Spain. October 22-25, 2009.

Completion of *Yuyachkani* Mask & Actors Workshop with Ana and Débora Correa. El compromiso a escena: XII encuentro de mujeres de Iberoamérica en las artes escénicas. Cádiz, Spain. October 16-19, 2008.

Completion of Dance and Movement Workshop with Suely Machado of Primeiro Ato. Teatro en Danza, XI Encuentro de mujeres de Iberoamérica en las artes escénicas. Cádiz, Spain. October 20-23, 2008.

Completion of Jesusa Rodríguez Actor Workshop. X Encuentro de mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas: La memoria del futuro." Cádiz, Spain. October 18-22, 2006.

Completion of Movement (Mime) workshop with Thomas Leabart. University of California, Irvine. May 18, 2004.

Completion of acting and directing workshop with Eugenio Barba. Claremont Colleges (Pomona). December, 2002.

Completion of Nestor García Canclini Seminar. "El debate cultural de la globalización." University California, Irvine. April 18-20, 2000.

Book

Cartografía teatral: Los escenarios de Cadiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008, by Claudia Villegas-Silva, Co-Editor, with Grace Dávila, and Polly Hodge. Irvine: Ediciones Electrónicas de GESTOS, 2009.
<http://www.hnet.uci.edu/gestos/librosdig/Publications.html>

Publications

- . "Teatro cibernético y virtual en Latinoamérica." *Em torno do teatro latinoamericano: tendencias cénicas innovadoras a partir dos anos 80 do seculo XX*. 26° Festival Almada. Portugal. July, 2010.
- . "La calle como escenario: Fantasía y utopía en el teatro de calle." Irvine: Ediciones GESTOS, 2009: 154-70. <http://www.hnet.uci.edu/gestos/librosdig/Publications.html>
- . "Teatro chicano/U.S. Latino: del campesino al espectador multilingue y multicultural." *History of Latin American Literary Cultures*. Editor Mario Valdéz & Djelal Kadir. Toronto: Oxford University Press (2004): 427-33.
- . "Diana Raznovich: dramaturga feminista." *Gestos* 32 (2001):107-15.
- . "El uso de multimedia: desde el teatro de calle a la puesta en escena en teatro a la italiana." *Propuestass escénicas de fin de sigl: FIT 1998*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1999: 79-96.
- . "España fragmentada, apocalíptica y postmoderna: *Híbrid* de Sémola Teatre." *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1997: 114-25.

Introducción: Consideraciones para un estudio de tecnologías en escena

“I believe that artists, in all media, respond soonest to the challenge of new pressures. I would like to suggest that they also show us ways of living with new technology without destroying earlier forms and achievements” (Marshall McLuhan, *Essays-Media Research Technology, Art, Communication*, 125)

El teatro como práctica cultural y escénica siempre ha estado vinculado a las tecnologías de su tiempo. Durante la década de los ochenta y noventa, los dramaturgos y teatristas que buscaban la vanguardia teatral hablaban de sus producciones como teatro multimedia o multimediático. En la primera década del siglo XXI, las prácticas más innovadoras se insertan dentro de un teatro cibernético. Ambos utilizan elementos de las nuevas tecnologías como componentes esenciales de sus producciones. Tanto en los espectáculos de fines del siglo XX como de los comienzos del siglo XXI que instrumentalizan teatralmente las nuevas tecnologías se advierten cambios significativos en las estructuras, en los espacios escénicos, en los códigos recurrentes, en la selección de los personajes y en la búsqueda de nuevas perspectivas y modos de mirar. Por otra parte, estas producciones requieren de espectadores con una competencia teatral y cultural diferente de los espectadores de las prácticas teatrales tradicionales. Para algunos investigadores, los discursos teatrales con fuerte utilización de las nuevas tecnologías constituyen el teatro definitorio de los tiempos actuales. Para otros, no son teatro.

Es indudable que la tecnología siempre ha tenido un impacto enorme en las producciones teatrales y que su historia está relacionada con las transformaciones tecnológicas de cada momento histórico. Es posible afirmar que en toda instancia del devenir del teatro ha existido

una íntima interrelación entre éste, la puesta en escena y las tecnologías, aunque éstas varíen considerablemente y su utilización en las producciones teatrales haya sido muy diferente en las distintas épocas. En términos generales, se podría afirmar que las tecnologías en el pasado contribuían a crear un teatro más real y más verosímil en función del actor y el escenario. En cambio en la actualidad las nuevas tecnologías van mucho más allá de la decoración y experiencia sensorial por cuanto, con frecuencia, comparten el espacio teatral como personaje y forman parte del desarrollo de la obra misma. Esta misma integración de las tecnologías contemporáneas y las prácticas culturales con ellas vinculadas establecen nuevos modos de representación, construyen una pluralidad de realidades y comunican un imaginario colectivo diferente al tradicional. A la vez, atraen a los espectadores de maneras muy distintas.

Aunque tradicionalmente se tiende a no mencionar la tecnología cuando se estudia la tragedia griega, por ejemplo, los griegos no sólo la usaron para la construcción del espacio físico denominado teatro, sino que esta construcción fue realizada de acuerdo con las condiciones prácticas de la puesta. Ésta implicaba la posibilidad de los espectadores de ver el espectáculo y oír los parlamentos. La máscara, además de sus funciones ideológicas y de caracterización de los personajes, cumplía funciones tecnológicas, al contribuir a proyectar la voz, a modo de parlante, hacia la amplitud del anfiteatro. Francesc Massip, al hablar del teatro medieval, examina algunos procedimientos y la invención de máquinas que producían el efecto de la representación en las alturas, espacio que, en términos generales, correspondía a los personajes celestiales. La tecnología resolvía el problema de la representación del imaginario social sustentador de la ideología de la puesta en escena. Massip observa:

Not surprisingly, therefore, the medieval theater began to use elevated places which were determined by the architectural structures in which the plays were

produced –e.g. pulpits, galleries, etc.– for locating space to be associated with God. But the wish to achieve realism would lead over time to the search for material solutions to the visualizing of celestial interventions. Aerial machinery was thus invented so that the theatrical scene might more adequately achieve the desired effect. (“The Cloud” 65)

Aquí el uso de la maquinaria contribuyó a reforzar el mensaje ideológico católico e intensificó el dramatismo del espectáculo.

La sustitución de espacios teatrales abiertos por cerrados origina numerosas dificultades prácticas que son solucionadas por las tecnologías de la época. Uno de los problemas que se planteó con las salas cerradas, hasta hoy en día, es el de la iluminación. Durante el siglo XVIII, la sala oscura se iluminaba con velas, mecheros de gas y candelabros, que se usaron hasta que se descubre la luz eléctrica. La utilización de las técnicas surgidas de la resolución del problema de la sala oscura, ha conducido a impresionantes transformaciones técnicas que se evidencian simbólicamente en la consola electrónica del teatro, desde la cual el iluminador manipula los focos, las perspectivas de luz, las proyecciones de sombras, al destacar el parlamento de un personaje, etc. La consola electrónica y la computadora han transformado las salas, los escenarios y los espectáculos teatrales. Por razones económicas y de potenciales destinatarios los productores teatrales han buscado transformar el escenario plano de la sala a la italiana, convirtiendo el escenario único en escenario múltiple, escenario rotativo, con secciones que se desplazan vertical u horizontalmente. Todas estas transformaciones han sido posibles gracias a los avances tecnológicos.

Las prácticas escénicas del siglo XX han sido especialmente prolíficas en recurrir a las tecnologías para buscar otros medios para comunicarse con nuevos contenidos, nuevos tipos de

espectadores y nuevas condiciones históricas y materiales. La intensificación de procedimientos multimediatos en el teatro es la respuesta a la emergencia de nuevas concepciones de la realidad, la existencia de nuevas realidades y la coexistencia de realidades múltiples, virtuales y cibernéticas y sus efectos. El teatro de su tiempo es, precisamente, producto de las transformaciones tecnológicas, las que a su vez, son consecuencia de cambios significativos en los modos de producción y las transformaciones económicas e industriales.

El teatro desde sus principios ha estado familiarizado con las técnicas y tecnologías del pasado, del presente y del futuro. La tecnología audiovisual, cinematográfica, televisiva e informativa en sus inicios fue interpretada como una amenaza a la literatura dramática y para el teatro convencional representado, pero la realidad es otra: el impulso de la sofisticación tecnológica no hizo más que complementar las diferentes posibilidades de comunicación artística que en el caso del teatro siempre han estado familiarizados.

Las prácticas teatrales de multimedia y cibernéticas no han constituido la preocupación central de los investigadores teatrales. Una de las causas de esta despreocupación es la tradición de la crítica que privilegia el texto y lo literario o de la que privilegia entender el teatro sobre la base de lo dicho por los actores. Aunque hay teóricos que afirman la necesidad de desligarse del prejuicio verbal, éste sigue existiendo. Como se comenta con frecuencia, una de las grandes diferencias entre el teatro y los otros géneros literarios, es que a menos que haya ediciones impresas del texto es necesario asistir al teatro y “ver” el espectáculo para poderlo comentar. En el caso de los espectáculos en sí, hasta hace poco tiempo sólo quedaba el comentario de los críticos teatrales y lo que pervive y es narrable en el recuerdo de los espectadores. En el caso del teatro multimedia esta transitoriedad del hecho teatral es más aguda ya que muchos carecen de texto y por lo tanto, no son publicables. Otro factor tiene que ver con la crítica misma, las

estrategias dominantes y su adecuación al estudio del teatro multimedia. La crítica y las historias del teatro han privilegiado el texto escrito y su canonización se ha basado en los elementos estéticos vinculados con lo literario.

Otro gran desafío es estudiar un objeto cuyos rasgos no se explican sólo por su interrelación con la producción cultural de un país. Por el contrario, aunque todo texto puede entenderse como transcultural, el teatro multimedia y sus variantes son transnacionales y globales.

Mi punto de partida es que la “cultura” no es una entidad independiente de las transformaciones históricas y existe una constante interrelación entre los sustentadores del poder –político, militar o económico–, la producción de objetos culturales, su consumo, su legitimación y deslegitimación. En consecuencia, la validación o rechazo de tendencias teatrales se vinculan con los cambios culturales. Por ello, aunque hace unos años algunos sectores de la crítica cuestionaban la validez de un teatro multimedia, hoy la intensificación del uso de medios tecnológicos, la irrupción de la tecnología en la vida cotidiana, la importancia de los medios de comunicación electrónicos están contribuyendo a la validación de las prácticas teatrales multimediatas. En la actualidad no se acepta el teatro multimedia como teatro sino que, además, cada vez más se representan en festivales de teatro nacionales e internacionales, tanto en escenarios de salas como en la calle. Por eso, en este estudio, a través de ejemplos y análisis, se trata de mostrar cómo aproximarse a una lectura del teatro o los teatros multimedia. La investigación postula examinar estas producciones a partir de 1985, así como se intenta observar su línea de continuidad desde las innovaciones teatrales de los comienzos del siglo XX hasta su incorporación a los espacios cibernéticos.

Mi interés por las prácticas teatrales que se alejaban de la tradición del diálogo entre los

personajes, con mayor utilización de las tecnologías comenzó en el año 1998 cuando vi *Un poeta en Nueva York*, espectáculo de Producciones Imperdibles, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de ese año. La descripción pública del espectáculo enfatizaba el calificativo de “multimedia.” Al terminar la obra estaba completamente cautivada. Sin embargo, al salir del teatro, escuché a algunos asistentes afirmar que el espectáculo “no es Lorca” y que además no era ni siquiera teatro. Por lo tanto, a veces pienso que esta tesis nació de mi interés por un tipo de teatro que, en aquel entonces, no tenía ni siquiera –pensaba yo– un nombre. En defensa de la obra y su derecho a ser calificada como “teatro,” empecé a escribir un trabajo analizando cómo la obra, a través del uso de elementos multimediáticos, no sólo representaba a Lorca y su libro de poesías *Poeta en Nueva York*, sino que, además, constituía una práctica escénica innovadora.

Al año siguiente vi *Híbrid*, del grupo catalán Sémola Teatre, cuyo director también caracterizaba su espectáculo como multimedia. La reacción de los teatristas y críticos fue muy parecida a la causada por Producciones Imperdibles. Al parecer, el uso de procedimientos multimediáticos, las estructuras fragmentadas, la disminución de la importancia del actor, la desaparición del texto verbal, el énfasis en la imagen visual y los comentarios en *off*, sorprendían a los asistentes y hacían que el espectáculo no se correspondiera con la concepción limitada que tenían del teatro. Sin embargo, a mí me cautivaron. Entonces, poco a poco, fui encontrando otros teóricos y teatristas que, aunque reconocían la diferencia entre el “teatro tradicional” como teatro de texto, disfrutaban y valoraban los espectáculos que sus productores definían como “multimedia.” Por otra parte, observé que no se trataba de una práctica teatral limitada a España sino que era transnacional, sobre la cual ya había teorizaciones y descripciones. En el proceso de esta investigación encontré que en realidad, el teatro multimedia y las obras cargadas de tecnología constituían una pequeña parte del desarrollo de la historia del teatro que no se

destacaban de una manera prevalente en la historia del teatro. A partir de entonces, decidí investigar más esta tendencia, ampliar mi propia formación teatral, buscar las relaciones entre estos espectáculos y otras prácticas escénicas y visuales, así como estudiar la utilización de técnicas multimediáticas en la cultura contemporánea.

La estrategia implementada puede considerarse como una integración de la semiótica del teatro, los estudios culturales, los estudios teatrales y los estudios visuales. De la semiótica del teatro se utiliza el concepto de teatro como discurso y medio de comunicación constituido por lenguajes codificados que son descodificados por los receptores. El concepto de discurso justifica el énfasis en el productor y la necesidad de entender el contexto del mismo. Se establece también una relación entre los productos culturales y las condiciones de la sociedad en la que se producen. De los estudios culturales consideré especialmente los planteamientos que cuestionan el canon y limitan el estudio del teatro al llamado “teatro de texto” y canonizado por la cultura dominante. De los estudios teatrales obtuve el análisis de los componentes del espectáculo teatral –en cuanto se busca descodificar los códigos con los cuales se comunica el mensaje y se construye el imaginario social del texto. Me estimuló es entender el teatro como espectáculo y medio de comunicación.

La premisa básica de esta investigación es que los espectáculos en que la tecnología adquiere mayor relevancia, además de poseer rasgos específicos, coexisten con prácticas escénicas que son productos de tendencias correspondientes a los procesos culturales de su tiempo. Se entiende que el discurso del teatro multimedia se desarrolla paralelamente a los discursos teatrales hegemónicos. Los análisis de los casos específicos parten de estudiar el espectáculo en sí, su inserción dentro de su contexto local o punto de origen y su interrelación con las tendencias globales. Se considera de gran importancia el mensaje local y su significado

en el contexto del proceso comunicativo porque en gran medida los productores de las obras multimedia consideran como punto de partida, su propio contexto sociocultural e histórico, y reflejan el papel del individuo frente su historia.

El objetivo de esta tesis es examinar las tendencias de teatro multimedia y cibernético como una de las prácticas teatrales contemporáneas productos de la utilización de las nuevas tecnologías en las producciones teatrales contemporáneas. El objetivo es mostrar tanto su práctica como su carácter transnacional y transcultural. Se espera demostrar que son prácticas teatrales definitorias de nuestro tiempo, que utilizan y refuncionalizan las innovaciones tecnológicas de las últimas décadas, integran diversidad de lenguajes espectaculares y requieren de un espectador familiarizado con esas técnicas y esos lenguajes. El estudio se concentra en la caracterización del objeto –teatro multimedia y teatro cibernético–, la contextualización de sus modos de producción, sus orígenes, sus transformaciones, su significado en el teatro contemporáneo y el análisis de la funcionalidad de sus rasgos en espectáculos específicos, dentro de sus contextos teatrales y culturales.

Mi hipótesis es que estas prácticas escénicas no están limitadas a un espacio cultural. Por ello, he elegido tres países para demostrar s su transnacionalismo.

El primer capítulo, “Los conceptos, desarrollo y contexto: Del teatro multimedia al cibernético,” se centra en la descripción y discusión de los conceptos claves que permiten acotar y deslindar el objeto de la investigación. Se enfoca en la caracterización de prácticas escénicas cuyos elementos comunes se fundan en la utilización de las nuevas tecnologías de nuestro tiempo y que corresponden al desarrollo del teatro multimedia, el digital, el cibernético con las cuales se asocian o tienen elementos comunes. Dentro de esta perspectiva se considera indispensable describir, en sus rasgos generales, el contexto teatral, cultural e ideológico de estas producciones.

En el contexto teatral se mencionan brevemente los precursores y grandes innovadores teatrales del siglo XX. Finalmente, en el contexto cultural se acotan los conceptos de la globalización y la posmodernidad.

En el capítulo segundo —“España: Tendencias del teatro español y el teatro multimedia”— el espacio es el teatro español contemporáneo. Después de una breve presentación de las tendencias del teatro español y su relación con las tecnologías me concentro en varios grupos que se han autocaracterizado como el “teatro multimedia.” Destaco especialmente los grupos Sémola Teatre, Producciones Imperdibles y dos grupos de teatro de calle: Anima Sur y Scura Splats. En cada caso, analizo espectáculos individuales a cuyas representaciones asistí y que considero representativos.

En el Capítulo 3, “Chile: De la teatralización del cine al teatro cibernético,” el núcleo de la investigación se centra en el teatro chileno posterior al Golpe militar de 1973. Después de una breve presentación del teatro chileno de la posdictadura, me enfoco en una dimensión de las tecnologías —en este caso, el cine— y su utilización y función en un espectáculo de Ramón Griffiero —*Cinema Utoppia*— y del grupo Patogallina —*El Húsar de la Muerte*. Se trabaja también la utilización del video en una obra de Alberto Kurapel y los planteamientos y prácticas de la cibernética como referente en el teatro de Leonardo Bustos y Raúl Miranda.

El capítulo 4, “El teatro chicano y US Latino: Del Teatro Campesino al teatro en la Red,” se enfoca en espectáculos de productores de ascendencia hispánica en Estados Unidos. Después de una breve presentación del teatro Chicano y US Latino, con énfasis en el Teatro Campesino, se estudian las producciones multimediales y cibernéticas de Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco y Ricardo Domínguez dentro del contexto de la globalización.

En las “Reflexiones finales” se mira retrospectivamente la emergencia del teatro multimedia

y sus consecuencias teatrales y culturales. Se acentúa la continuidad y la versatilidad de la práctica artística llamada “teatro,” la que se transforma de acuerdo con las innovaciones tecnológicas, al unísono con las nuevas tecnologías y las nuevas competencias culturales de sus productores y potenciales espectadores

Los teatros de España y las Américas constituyen una gran diversidad de formas y expresiones teatrales. No cabe duda de que el teatro contemporáneo se ha evolucionado y que se ha intensificado la integración de prácticas escénicas. Muchos grupos teatrales del siglo XX y XXI de España y las Américas producen espectáculos que se pueden considerar creaciones interdisciplinarias del teatro, danza, y performance, las cuales combinan otras fuentes visuales de la historia del arte, el cine, la televisión, música, nuevas tecnologías y los medios de comunicación. Dentro de estas innovaciones y diversidad es posible advertir la enorme importancia de las nuevas tecnologías en estos procesos.

La renovación estética y diferentes modos de comunicación requieren de nuevos espectadores y nuevos investigadores que superen las limitaciones que la tradición tiende a imponer. Con esta investigación, mi esperanza es ampliar la historia del teatro con los espectáculos multimediatícos que se estudian en los capítulos que siguen, mostrando la pluralidad de discursos teatrales en España y las Américas abiertos por el manejo de las tecnologías en escena.

Capítulo 1

Conceptos, desarrollo y contexto: Del teatro multimedia al cibernético

En este capítulo me centraré en la acotación de los términos básicos, descripción e historia de una diversidad de prácticas escénicas en las cuales las transformaciones tecnológicas cumplen una importante y determinante función en la producción e interpretación de las prácticas escénicas contemporáneas.

1. Teatro multimedia

Un término recurrente utilizado tanto por practicantes como investigadores es el de multimedia. Hay cierto consenso en entenderlo como la tendencia del teatro contemporáneo a codificar el discurso con signos de una variedad de prácticas culturales, el recurrir a procedimientos de los medios de comunicación y a utilizar técnicas e instrumentos propios de las nuevas tecnologías.

Desde la perspectiva de la historia del teatro, la posición más extendida es aquella que considera que el teatro es siempre una práctica multimedia por cuanto utiliza una pluralidad de signos que requieren de las tecnologías de su tiempo para comunicar el mensaje. En cierto modo, es la posición de Erika Fischer-Lichte quien, en *The Semiotics of Theater*, afirma que todo teatro puede ser considerado un producto multimedia: “the theatrical text cannot be construed simply as an artistic text, but must also be considered a multimedia text. In this connection it can be compared with other multimedial texts of both an aesthetic and a non-aesthetic nature, such as comics, film, shows, happenings, performances, circus, etc.” (180).

Esta definición abierta del teatro sirve de punto de partida para el estudio de las prácticas teatrales multimedia. El teatro multimedia podría entenderse como una práctica escénica que

utiliza profusamente la tecnología contemporánea, que integra una variedad de disciplinas, que utiliza una diversidad de modos de comunicación, que no se autoasigna un objetivo político ni estético específico. Esta caracterización general parecería delimitar el concepto porque tiende a referirse a técnicas o tecnologías asociadas con lo contemporáneo. Fisher-Lichter, sin embargo, enfatiza la concepción más amplia al afirmar: “At a quite general level, multimedia texts can be defined as those texts which are communicated by means of more than one medium, such as film images and sound, the written word and pictures, actors, stage space, and sound, etc. Each medium involved may convey signs from one or more sign systems” (180).

Una posición menos abarcadora es la de Patrice Pavis, quien en varias ocasiones se ha referido al tema. Pavis delimita la aplicación del concepto y propone otras expresiones para formas que considera afines. Desde su perspectiva, es importante distinguir entre la especificidad del teatro y otras prácticas mediales. Como punto de partida, en su *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, cuestiona la definición de teatro como “media”:

To propose the inclusion of theatre in a theory of the media is to assume, perhaps rather hastily, that it is comparable to artistic and technological processes such as film, television, radio, and video. This means comparing theatre to phenomena that are ordinarily contrasted with it: the (mass) media, the mechanical and electronic arts, the techniques of the cultural industry. In a way we do theatre a disservice by denying its specificity when we measure it against media that are supported by precisely the kind of technological infrastructure that theatre has long done without. (206)

Continúa su análisis de la relación entre teatro y media y establece sus diferencias. Acepta la interrelación entre teatro y tecnología, pero enfatiza la subordinación de la tecnología a la

“esencia” del teatro. Considera que “media” y “teatro” son entidades totalmente diferentes. Apunta una clarísima antítesis entre las dos prácticas. Plantea también la oposición desde el punto de vista de los espectadores potenciales:

Being part of technological, but also cultural and ideological practices, of a process of information and disinformation, the media can easily expand their audience to a potentially infinite number of spectators. In order for the theatrical relationship to be established in a theatre, there must be a limited number of spectators and performances, for theatre too often repeated deteriorate or, at best changes. In this way, theatre is “in essence,” (based on its optimal mode of reception) an art in limited scope. (*Theatre at the Crossroads* 101)

Pavis opta por una de las opciones tradicionales en el concepto de teatro. La discusión sobre la definición del teatro oscila entre una concepción esencialista y una histórica. La primera parte del supuesto de la existencia de una “esencia” —lo que Ortega y Gasset denomina la “teatralidad del teatro”—; la segunda afirma que el teatro es una práctica escénica cambiante de acuerdo con el sistema cultural en que se practica.¹

Pavis sostiene una concepción de teatro que no se justifica en el contexto de un buen porcentaje de las producciones “teatrales” contemporáneas. Habla de un modo de producción teatral y las condiciones del espectador de un teatro limitado, que no se corresponden con modos de producción teatral a lo largo de su historia y que han adquirido importancia en ciertos momentos históricos. Pavis parece preferir o “definir” el teatro sobre la base del “teatro de sala.” Rechaza implícitamente los espectáculos teatrales masivos, como por ejemplo, algunas

¹ Una síntesis de una discusión actual sobre el tema, puede verse en Jorge Dubatti, “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios.” Una posición más histórica es defendida por Juan Villegas en *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*.

formas de teatro medieval, del teatro dirigido a los indígenas en América Latina por los representantes de la Iglesia Católica en la Colonia, o el teatro de calle que en la actualidad se presenta en los estadios y plazas.²² Pavis parte del “teatro” como un “espectáculo en vivo” en el cual es significativa la relación del “actor” con “el espectador.” No considera espectáculos como *Cats* o *Stomp*, en cartelera “on Broadway” por años, que se “reproducen” noche tras noche simultáneamente en múltiples lugares del mundo. Su limitación del concepto de teatro explica que cuando habla de multimedia, prefiere expresiones como espectáculo multimedia o evento multimedia. En su *Diccionario del teatro*, por ejemplo, afirma: “El espectáculo multimedia no es únicamente una representación que recurre a los medios audiovisuales y multiplica las fuentes de información; es un espectáculo que introduce una dimensión completamente distinta en el espectáculo vivo, habitualmente definido por el encuentro de un actor y un espectador (304).³ Considero que no es válido establecer *a priori* una “esencialidad” del “teatro” basada en el número de espectadores o la búsqueda de la simplificación escénica. El espectador de hoy acepta y valora el teatro innovador de las vanguardias teatrales tanto como el “teatro” de salas tradicionales. En algunos casos, hay sectores del público que prefieren la sala teatral y los espectáculos canonizados por la tradición. A la vez, este mismo espectador puede aceptar lo aparentemente menos sofisticado y no canonizado, como son la cibercultura y el teatro de masas.

Michael Rush desarrolla un planteamiento aún más amplio del concepto al examinar las

² Xarxa Theatre, grupo de teatro pirotécnico de Valencia, España, por ejemplo, ha presentado sus espectáculos en estadios para cien mil personas o espacios amplísimos que permiten la asistencia de miles de espectadores. El grupo de teatro De la Guarda, de Buenos Aires, repite sus espectáculos en Las Vegas, Londres o Nueva York con la misma obra pero recluta actores de las ciudades que visita mientras que mantiene el entrenamiento de sus directores en Buenos Aires.

³ Utilizo diferentes ediciones del *Diccionario de teatro* de Pavis porque sus definiciones varían en las distintas ediciones del mismo.

“nuevas expresiones artísticas del siglo XX.” Dedicar una larga sección a comentar la utilización de las tecnologías electrónicas en las producciones artísticas contemporáneas, especialmente visuales, las que, por último, conducen a un proceso que denomina “multimedia.” Rush no toma como punto de partida el teatro, sino distintas formas de expresión de las artes contemporáneas, dentro de las cuales incluye al teatro. Observa que:

La última vanguardia del siglo XX, si se puede llamarla así, es que el arte se compromete con la revolución más duradera de un siglo de revoluciones: la revolución tecnológica. El arte basado en la tecnología, puesto en marcha por invenciones ajenas al mundo del arte, que comprende una gama práctica que van desde la fotografía a la realidad virtual, pasando por el cine y el vídeo, se ha dirigido a terrenos que en otros tiempos eran dominio de ingenieros y técnicos. (8)

Anota que es difícil establecer el momento en que nace esta nueva forma de arte: “No sólo porque aún estamos en medio de esa historia, sino porque la historia comienza y continúa con actividades simultáneas de diferentes tipos de artistas en distintos lugares del mundo” (9). Rush examina en breve varias formas de arte basadas en procedimientos tecnológicos, tales como la fotografía y el cine, para finalmente enfocar el tema en el campo de las artes plásticas y en lo que denomina *performance art*. Aunque Rush no define el término multimedia, parece entenderlo como el uso de “nuevas tecnologías” en la producción de obras de arte y cómo éstas son influidas por el campo interdisciplinario. Describe un ejemplo: “En el campo multimedia, el trabajo del grupo Wooster es típico de la performance posmoderna. En ambientes hiperquinéticos, en los cuales monitores de vídeo, decorados móviles, micrófonos e intérpretes que gesticulan frenéticamente compiten por la atención del espectador” (65).

La fragmentación descrita destaca el modo en que una práctica multimedia asume que el

espectador ya está condicionado a mirar con una mirada televisiva, no cronológica, y está acostumbrado a seguir una pluralidad de acciones coexistentes. Asume también que el espectador está condicionado a absorber una multiplicidad de perspectivas y que puede descifrar cuál es la más convincente. Rush describe algunos de los procedimientos del uso de nuevas tecnologías en el teatro.

Entre bastidores, la mayoría de los espectáculos multimedia de finales de siglo poseen paneles de control digitalizados que, con el simple toque de un botón, accionan luces, sonidos, vídeos, cine y mucho más. Un número creciente de los vídeos que se utilizan se graban en cámara digitales y se tratan informativamente. Es la disponibilidad de una tecnología asequible lo que siempre ha ido a la par del desarrollo del arte y los medios artísticos. (73)

Es importante señalar que no todo uso de la tecnología hace que el espectáculo sea teatro multimedia, sino su uso como parte integral de la obra. Aunque la utilización de tecnologías caracterizadoras de las prácticas escénicas multimediales es muy anterior, Rush destaca un periodo en el cual su presencia se amplía dentro de las prácticas teatrales: “A finales de los noventa, las técnicas multimedia, incorporadas espontáneamente por grupos de teatro y danza experimentales a finales de los sesenta, se habían infiltrado en el teatro comercial y en los espectáculos en grandes estadios, especialmente en los conciertos de rock” (72).

El concepto recurrente es el de multimedia o multimediativo, sin embargo, hay críticos que han propuesto otras variantes terminológicas. Alfonso de Toro, por ejemplo, dentro de la tradición de estudios alemanes, propone usar las expresiones “textos mediales” y “transmedialidad.”⁴ Con ellas, en términos generales, se refiere a formas teatrales en las cuales

⁴ Alfonso de Toro en varios ensayos se refiere a estos conceptos, los que relaciona a la vez con

se utilizan signos producidos por distintos medios de comunicación. En una nota a pie de página, indica que hay quienes prefieren “intermedialidad” y otros “multimedialidad.” Él se inclina por transmedialidad, a la que caracteriza, primero negativamente, al decir “que no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino una multiplicidad de posibilidades mediales” (*Investigación transdisciplinaria* 25). De Toro incorpora la expresión “hibridez” e “híbrido” para describir estas prácticas artísticas:

este concepto [transmedialidad] incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios en un sentido reducido del término ‘medios’ (video, filme, TV), como así también el diálogo entre medios textuales –lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter nomádico del proceso de intercambio medial. (25)

Esta definición es una de las más completas porque incluye la práctica visual, verbal tecnológica, su carácter fluido y su transformación inmediata

2. Conceptos y términos asociados

Coexistentes con las prácticas de teatro multimedia existen otras prácticas teatrales con las cuales comparten características y que, en consecuencia, pueden tender a confundirse. Se habla, por ejemplo, de un “teatro total.” Se le caracteriza como una práctica teatral que busca utilizar todos los medios artísticos con el fin de impactar a todos los sentidos del espectador. La

“hibridez.”

expresión *–teatro total–* ha sido usada con frecuencia y se asocia a prácticas desarrolladas por la escuela de la Bauhaus.⁵ Javier Vidal afirma: “El teatro como arte es total. Es decir cubre la magnitud de otras disciplinas artísticas, artesanales e incluso científicas y matemáticas” (14). El énfasis está en aceptar que el productor teatral utiliza todos los medios a su alcance para lograr un impacto y comunicar su mensaje a los espectadores. Es un teatro que tiende a dirigirse a todos los sentidos. De este modo, manifestaciones de *teatro total* son aun aquéllas en las cuales no se utilizan necesariamente medios audiovisuales, pero que sí buscan comunicar o reforzar el mensaje con signos capaces de afectar los sentidos y despertar sensaciones gustativas u olfativas. La utilización de los olores como signo dentro de un espectáculo, vendría a ser, una práctica de “teatro total.” Hay espectáculos en los cuales, de acuerdo con la cultura cristiana o católica de Occidente, por ejemplo, el quemar incienso en la sala contribuye a crear un ambiente de ritualidad, ceremonia o sacrificio. La diferencia entre “teatro total” y “teatro multimedia” es que este último se caracteriza por utilizar medios tecnológicos y audiovisuales. El teatro total, además, no plantea realidades alternativas ya que los signos empleados tienen como función reforzar una sola realidad concreta: la experiencia.

Otras expresiones utilizadas para describir espectáculos que algunos críticos consideran como multimedia son el *teatro visual* y el *teatro de imágenes*. Mercé Saumell estudia el “teatro visual” y demuestra su vigencia en el teatro español contemporáneo. Su caracterización es la siguiente: “Es sabido que la definición de teatro visual puede acoger dos acepciones: una escena puramente visual-gestual y, en un concepto más amplio, un teatro que también puede integrar la

⁵ La Escuela de Bauhaus fue una institución alemana, creada en Alemania, cuyos principios propiciaban la modernización en varias actividades, tanto artísticas como prácticas y comerciales. Existió entre 1919 y 1933, primero en Weimar, luego en Dessau y finalmente en Berlín.

palabra o, mejor dicho, fragmentos textuales” (18). Saumell utiliza esta acepción y destaca sus rasgos: montaje confeccionado mediante improvisaciones, sintaxis musical (con frecuencia la música es ejecutada en directo), utilización del ritmo como elemento rector, acciones físico-gestuales coreografiadas, de efectos visuales y sonoros, construcción del espacio escénico como instalación plástica e incorporación de fragmentos textuales. No menciona la tecnología como instrumento clave. Al referirse a los grupos teatrales españoles actuales, incluye varios que son considerados como practicantes del teatro multimedia. Menciona entre otros a La Fura dels Baus, Bekereke, Zotal, Atalaya, Sémola Teatre y Arena Teatro. De su caracterización y las características de los grupos citados se infiere que su énfasis radica en la utilización de elementos visuales, aunque éstos no sean producidos por elementos tecnológicos o asociados a las tecnologías. Por ejemplo, incluye al grupo español La Zaranda, el que tiene gran preocupación por la percepción visual, para ello utiliza la iluminación como lenguaje y recurso reiterado, pero no recurre a fragmentos de cine o proyecciones de videos.⁶

José A. Sánchez, en su libro *Dramaturgias de la imagen*, se refiere a otra expresión que ha alcanzado bastante divulgación: *el teatro de imágenes*. En esta práctica teatral el productor desestima la comunicación verbal y la sustituye por la comunicación por medio de imágenes. Sánchez, sin embargo, reconoce que el teatro de imágenes está siendo substituido por otra tendencia producto de las nuevas condiciones tecnológicas. A su juicio, esta transformación ha originado una “recuperación de la palabra, después de una década de imperio del ritmo y la imagen” (195).

Otra de las prácticas escénicas que suele mencionarse en relación con el teatro multimedia

⁶ Sobre La Zaranda, ver Óscar Cornago, “La alegoría barroca en la escena española contemporánea” y, especialmente, el libro de Wilson Escobar Ramírez. *La Zaranda-tanta pasión, tanta vida*.

es la *performance*. El término ha sido sumamente discutido por antropólogos, sociólogos y estudiosos de teatro. El concepto, sin embargo, es amplio y se usa en una variedad de sentidos.⁷ Para el propósito de este estudio, el vocablo puede pensarse en tres direcciones. Una, *performance* como espectáculo o práctica teatral que incluiría las fiestas religiosas y rituales. La segunda es una modalidad de espectáculos desarrollada especialmente por los grupos Latinos en los Estados Unidos con rasgos bastante específicos, varios de los cuales se han relacionado con técnicas y procedimientos de teatro multimedia. Finalmente, también es empleada por los practicantes de las formas teatrales cibernéticas que tienden a usar *performance* para describir sus espectáculos.

Con respecto a la primera acepción, ésta surgió predominantemente con Schechner, quien propuso el concepto al usar *performance* para describir actividades sociales de carácter espectacular, incluyendo las prácticas rituales.⁸

Para la distinción de *performance* y teatro multimedia, la segunda acepción es significativa. En este espacio, *performance art* es un modo de expresión espectacular en la cual el actor tiende a comunicar su propia experiencia y, en consecuencia, utiliza una forma autobiográfica. Los medios de comunicación predominantes son el cuerpo y el monólogo, con la frecuente utilización de materiales y procedimientos de proyección, retroproyección de imágenes, diapositivas, videos, canciones, y procedimientos metateatrales. La forma es utilizada como

⁷ Para una elaborada discusión del concepto, ver Javier Vidal, *Nuevas tendencias teatrales: la performance*. Vidal distingue varias formas de *performance* asociadas a modalidades estéticas: futurista, Dadá, surrealista, Bauhaus.

⁸ Tanto Pavis como Fischer-Lichte, Ubersfeld y de Marinis, al discutir el concepto de teatro, utilizan con frecuencia la expresión *performance* o *performance text*. Juan Villegas, en su libro *Para una interpretación del teatro como construcción visual*, analiza las posiciones de Fischer-Lichte y de Marinis.

reacción contra el teatro institucionalizado. María Teresa Marrero señala la función ideológica del *performance art* al afirmar que interesa en "deconstructing its own community's as well as the "Others" stereotypical images of the Chicano/Latino, rather than creating images that are palatable to a mainstream paying audience" (147). Por su parte, Alicia Arrizón también vincula esta forma estética al arte chicano y la experiencia chicana: "... *performance art* significaría el proceso mismo de la teatralización personal, donde el "yo" subjetivo se apodera del espacio mediante el acto de representación" (22). Tiende a limitarlo a la mujer, aunque acepta su validez o aplicabilidad para la expresión de otros grupos marginados, tales como lesbianas y homosexuales. Lo considera arte de protesta y marginación: "El caso es que el sujeto femenino se representa como sujeto de su propia historia, consciente de su biografía personal en relación casi siempre a sistemas dominantes" (22). En esta orientación muchas veces el análisis tiende a centrarse en el cuerpo. Sue Ellen-Case escribe sobre la *performance*: "Performance art is a new form that encompasses many alternative practices of women in performance throughout history" (*Feminism and Theatre* 56). Precisa más al enfatizar: "This tradition has finally produced its own unique genre of women in performance art, a practical theater tradition outside the dominant tradition of stages, characters, plots, written texts, and even audiences. They explore new relationships to their own bodies and voices in performance and they develop new kinds of plays" (56). Más enfática aún es Forte quien afirma: "through women's performance art, the body speaks both as a sign and as an intervention into language" (261).

En el caso de la *performance* y el teatro de mujeres, el uso de multimedia es abundante y constituye un signo de protesta que busca rechazar las tendencias dominantes. Es decir, se utiliza el discurso verbal complementado y reforzado, a veces sustituido por signos provenientes de técnicas electrónicas o de una diversidad de medios.¹¹ Algunas de las artistas latinas, que se

consideran dentro de esta tendencia, son Carmelita Tropicana, Yareli Arizmendi, Theresa Chávez, Mónica Palacios y Amparo García. Todas crean un espacio de expresión personal (de diferencia), con frecuencia, con el empleo de estos recursos.⁹

Más importante para los objetivos de esta sección es la tercera acepción en la cual el término *performance* se usa para describir espectáculos teatrales en los cuales se integran materiales visuales y electrónicos con actores en vivo y, con frecuencia, presentaciones digitales en el espacio cibernético. A menudo, hay quienes se refieren a estos espectáculos con el término “multimedia,” como Johannes Birringer en “Lively Bodies-Lively Machines,” bajo su dirección y la de Imma Sarries-Zgonc “A multimedia performance art and technology workshop.” En su descripción, anota:

In recent years, artists in the dance and performance communities have been forced or, rather, wanted to respond to the increasing presence of imaging/recording and electronic technologies in the culture and the exhibition contexts in which we work, and a range of responses or negotiations can be observed at this point in the mid-1990’s. (<http://www.aliennationcompany.com/>).

Birringer es uno de los primeros directores en presentar en varios países, entre ellos Cuba (Gran Teatro de La Habana, 1994) su multimedia y colocarla después en la Red. Su descripción de las tendencias de los artistas y las nuevas tecnologías, sirve de introducción a la nueva forma teatral representada por la expresión teatro interactivo o *interactive media*.

Interactive media es asociable al concepto de multimedia por coincidencia en el uso de ciertos procedimientos. Su traducción es media interactiva o tecnología interactiva (*interactive technology*). Probablemente la exposición más clara de las relaciones entre la tecnología

⁹ Ver Alicia Arrizón y Lillian Manzor, eds. *Latinas on Stage*.

interactiva y el teatro es la de David Z. Saltz en su artículo “Live Media: Interactive Technology and Theatre,” en el cual comenta que en los últimos años un mayor número de compañías teatrales ha comenzado a integrar los medios al teatro.¹⁰ Saltz se distingue como uno de los primeros en crear un teatro interactivo. Según Saltz, *interactive media* es el uso de video, computadoras y actores conectados a éstas para crear imágenes animadas que reflejan al actor y se proyectan en el aire (media proyectada). Al definir sus conceptos, precisa el sentido de su ensayo y describe su experiencia. Saltz destaca que “My central concern is not with the interaction between 'spectators (“end users”) and media but rather the interaction between performers and media. Theatrical productions can define this interaction in a wide range of radically different ways” (107). Saltz explica su proyecto:

By interactive media, I refer to sounds and images stored, and in many cases created, and a computer, which the computer produces in response to a live performer's actions. The tricky part is specifying exactly how such media are different, functionally, from older, purportedly noninteractive media, which I call linear media. After all, on some level, even analog devices such as tape recorders, VCRs, and film projectors are interactive: an operator interacts with control to call specific sounds and images. (“The Art of Interaction” 108)

Saltz destaca la humanización de la tecnología en su interacción con el actor.¹¹ Observa algunas

¹⁰ “Among the most innovative have been George Coates Performance Works, the Gertrude Stein Repertory and the Institute for the Exploration in Virtual Realities at the University of Kansas. I have founded the Interactive Performance Laboratory at the University of Georgia specifically to investigate the relationship between live performance and interactive media” (110).

¹¹ En América Latina, el teatro multimedia interactivo está empezando a surgir, y no sólo en las universidades, aunque muchas veces éste critica la influencia de la tecnología como deshumanización de la cultura al usar la misma tecnología que critica.

de sus consecuencias:

Media are interactive to the extent that they adapt to the performer rather than making the performer adapt to them. By definition, the more interactive the media, the more responsive. Theatre that incorporates interactive media has the potential to combine the strengths of both live performance and media. (109)

Saltz es uno de los pocos practicantes y teóricos que considera las posibilidades que ofrece la tecnología como una influencia positiva y de infinito desarrollo. Se preocupa, además, por crear una terminología precisa sobre los diversos aspectos de las producciones interactivas. Estos términos y definiciones muestran la amplia gama de usos de la nueva tecnología dentro del teatro.

3. Teatro cibernético

El *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* define el concepto de teatro cibernético: “cyber-theatre not unlike film and television, does not rely on the presence of a live actor or audience, and an argument can be made that many examples of cyber-theatre might be better described as interactive film/TV, installation art, new media art or electronic communications” (341).

Desde el principio de esta investigación, he enfatizado que el teatro siempre ha utilizado el potencial estético y dramático de las nuevas tecnologías para realizar sus objetivos, ya sean estéticos o ideológicos. Desde el *deus ex machina* griego al uso de diferentes tipos de iluminación (velas, gas, electricidad, láser y finalmente la computadora), el teatro siempre ha funcionado utilizando la tecnología. Por ello, no es de extrañar el surgimiento del teatro digital y electrónico de hoy. Corresponde a una continuidad de la interrelación entre teatro y tecnología.

Una de las características del teatro cibernético, virtual y digital es la recuperación de lo ritual, adaptando textos canónicos, religiosos y cotidianos no sólo del consciente colectivo occidental, sino también del oriental como en los espectáculos de españoles, de sala y de calle, que comentaré al referirme a las producciones de Raúl Miranda, Alberto Kurapel, Guillermo Gómez-Peña y Ricardo Domínguez. Para entender claramente por qué y de dónde viene esta modalidad, es importante comprender las tendencias actuales dentro de las estéticas que incorporan elementos tecnológicos. Nigel Clark, en su artículo “Rear-View Mirrorshades: The Recursive Generation of the Cyberbody,” resume muy bien su evolución desde 1930 hasta el presente con un lenguaje más accesible que el de los libros tecnológicos, donde el lenguaje es matemático. El concepto de “espejo retrovisor” (“rear view mirror”), ya empleado por Marshall McLuhan, “discerned a generalized rear view mirrorism as a response to the disconcerting effects of techno-cultural transformation, suggesting that we tend to look at the present through the spectacles of the preceding age” (114).

Para el propósito de esta investigación, la mirada retrospectiva en el área del teatro cibernético, ayuda a explicar su tendencia a recurrir a textos canónicos dramáticos, como Shakespeare u otros, y al juego metatextual. Por otro lado, como resume Clark, Walter Benjamin “offered the striking image of the ‘angel of history’ perpetually backing his way into the future, with eyes affixed to the accumulating debris of progress which fills the past and present” (114). En el teatro multimedia y cibernético esta idea se aprecia claramente, en cuanto el pasado teatral es una construcción de todos sus antecedentes y al renovarse, mira hacia adelante, pero con los ojos vueltos hacia atrás.

¹² Un aporte reciente al tema de la tecnología y el teatro es el de Wilson Escobar Rodríguez, “Cuerpos escindidos y miradas descentradas: El nuevo espectador como interfaz de la escena.”

Benjamin drew attention to the retroactive tendencies present in the era of urban-industrialism, noting the attempt to master the new experiences of the city in the frame of the old, traditional ones of nature. The first electric light bulbs, for example resembled gas flames, processed iron was cast in the form of leaves and wood, and newly mass produced utensils were modeled on organic forms. (111)

Es decir, se mantiene la forma orgánica del teatro multimedia al explorar las posibilidades del teatro cibernético. La utilización de los rituales en los espectáculos cibernéticos funciona como elemento estructural, lo que no siempre está presente en la estructura física del espectáculo. En apariencia puede parecer rara la comparación entre lo viejo y lo nuevo y remitirse al teatro ritual o antropológico de Richard Schechner (*Between Theater and Anthropology*), al hablar de un teatro en la Red. Sin embargo, al navegar la Red y para mantener la relación básica del espectáculo/espectador, la comodidad del pasado ayuda con la incomodidad del futuro. Lo ritual en estos espectáculos cibernéticos aparece muchas veces en un formato de noticiario. Como manifiesta Schechner: “The format insures that certain contents, certain classes of events, will be repeated, and repetition is a main quality of ritual. The facticity of the reports and the excitement associated with items that are “new” (not reported before) tell viewers that the program is “is real life.” The sense of real life is nested in ritual format.” (115) Esta consideración es aún más significativa en los espectáculos en que predomina la mirada televisiva, como en el *reality tv*, las noticias, etc.

Al pensar que cada espectáculo en la Red tiene una comunidad (espectadores), y cada performance es un evento, es fácil ver la transición entre el teatro de una realidad (el teatro a la italiana, por ejemplo) y el de la comunidad virtual. Mike Featherstone y Roger Burrows en *Cultures of Technological Embodiment: An Introduction*, definen tres términos que sirven para

entender los niveles de tecnología, espacio e identidades virtuales: *cyborgs*, *cyberspace* y *cyberpunks*. Observaciones que son prevalentes tanto en el teatro chicano como de los sectores minoritarios, como se verá al comentar los espectáculos de Miranda y Kurapel. La definición de *cyborg* es la de un ser humano en combinación con algo tecnológico, sea cirugía plástica, un marcapaso o una prótesis. Un claro ejemplo lo examinaré al analizar *Vanitas* de Raúl Miranda. Según Featherstone y Burrows:

the term cyborg need not only be taken to immediately refer to the new dramatic possibilities which are found in the pages of cyberpunk and science fiction novels-the use of a pair of spectacles is a prosthetic device which can be placed near to one end of the human/machine combinations that make up cyborg. Yet it is the extent and complexity of the changes following from the mainstreaming of cosmetic surgery, and the rise of biotechnology, genetic engineering and nanotechnology, which have led some to contemplate that the next generation very well will be the last “pure” humans. (3)

Cyborg es cualquier modificación al cuerpo por parte de la tecnología. En el teatro, el *cyborg* puede ser al actor orgánico que explora la “fusion” con la tecnología como parte de su propia representación, ya sea su identidad o su condición humana dentro de su entorno social. El ciberespacio es “best considered a generic term which refers to the cluster of different technologies, some familiar, some only recently available, some being developed and some still fictional, all of which have in common the ability to simulate environments within which humans interact (5). En el teatro multimedia y cibernético el ciberespacio se manifiesta en la manera en que se utiliza el espacio y la escenificación de las tecnologías. Esto puede ser, por ejemplo, en la pantalla de la computadora o en la pantalla cinematográfica. La realidad virtual se

puede definir como “a computer generated visual, audible and tactile multimedia experience (6). *Cyberpunk* es un *hacker*, conocidos por ser utópicos (9). Finalmente, estos términos demuestran diferentes modos de aproximarse a la utilización de la tecnología en el teatro actual.

El análisis del espacio escénico es siempre importante en el estudio del teatro, en consecuencia la incorporación del ciberespacio es un significativo constituyente del teatro cibernético y en la red.

4. El teatro en la red

El teatro en la Red y cibernético se consideran grandes innovaciones desde la perspectiva de la historia del teatro y existen relativamente pocos estudios sobre su práctica. Sin embargo, hay varios practicantes y/o directores que han colaborado en proyectos teatrales en la Red. Muchas veces son colaboraciones con otros directores, universidades y/o centros de investigación que se dedican a distintas disciplinas visuales. Estas líneas de integración entre países, centros y grupos se reflejan en los intercambios teatrales en festivales internacionales de teatro. Muchos teatristas trabajan en proyectos multinacionales, multilingüísticos y multidisciplinarios en la Red. Este teatro en la Red refleja las tendencias, la historia y las realidades prácticas del teatro que no se llevan a la Red y, a la vez, involucra preguntas, desafíos y nuevos planteamientos. Entre los desafíos, está el de los límites del teatro en la Red y cómo manejar su pluralidad de espacios, dimensiones, sistemas y lenguajes. Otro es lograr mantener la relación entre el espectáculo y el espectador.

En el teatro en la red y en el cibernético sigue existiendo la relación entre la puesta en escena y el espectador. Por otra parte, continúa la división en subgéneros teatrales presentes en el mundo virtual. Según Mathew Causey, en *Theatre and Performance in Digital Culture*, el espacio teatral es “a space of illusory immediacy” (1), siempre virtual. *Mediation* se refiere al

acto de juntar dos partes a través de una tercera. En los estudios de las prácticas multimediáticas es importante reconocer que en la actualidad mucho de lo que consumimos es “mediated-subjectivity.” En el modo como estas obras llegan al espectador como material digital, el medio ya no parece ser el mensaje esencial, como apuntaba McLuhan. La manera en que se ve, se escribe y se accede a las obras condicionan la relación entre la materia prima y el espectador. La información es el producto de todos los componentes físicos. Simon Biggs comenta,

This is where the internet differs most radically from CD-Rom or any other medium that exists as a physical object. In a sense the Internet has something in common with broadcast technologies such as radio and television; however, its high levels interactivity mean that the information is not so much received by the viewer but rather entered by the user. One can see the Internet as one giant computer that is everywhere and nowhere at the same time. The user enters this non-space and becomes similarly dematerialized. (320)

Con respecto al espectador del teatro en la red, Mark Poster utiliza el concepto de identidad en la comunidad virtual, y afirma:

Participants code virtual reality through categories of normal reality. They do so by communicating to each other as if they were in physical common space, as if this space where inhabited by bodies, were mappable by Cartesian perspective, and by regarding the interactions as events, as fully significant for the participants personal histories. (281)

El surgimiento del teatro multimedia en la Red parece paradójico ya que su posible acceso es infinito, sin embargo, el público al final tiende a ser muy limitado. La razón es simple: si uno no está al día en los espectáculos en la Red, por su misma infinitud, son casi imposibles de

encontrar. Hay que *surfear* la Red diariamente buscando nuevos estrenos digitales, o, como en los proyectos mencionados, formar parte de los mismos. En el caso de Domínguez, existe mayor posibilidad de participar como espectador/actor si uno se suscribe a su sitio y a las ideas políticas de los Zapatistas. Otra limitación obvia es que los practicantes deben tener conocimientos específicos en cuanto a la creación del espacio virtual. Por lo tanto, muchos de estos teatros virtuales surgen en centros de investigación teatral y universidades a través del mundo. Esto otorga otro sentido a la “ciencia” de la puesta en escena. Como avizoró Gordon Craig, la escenografía digital es una combinación de conocimientos tecnológicos y científicos. Por otra parte, no siempre es fácil para el teatro “popular,” por ejemplo, acceder a los medios de comunicación, ya que se necesitan computadoras, cámaras, grabadoras, etc.

A pesar de los problemas mencionados, se podrían destacar algunos rasgos generales del teatro en la red. Uno de ellos es el uso continuo de modelos de las hegemonías culturales de Occidente, como son las alusiones implícitas o explícitas a Shakespeare y los clásicos griegos. A la vez se recurre a referencias “populares” que provienen de avisos comerciales, cine, música, y televisión, que hacen más comprensibles los textos visuales. Otro elemento recurrente es que el director tiende a volver a ritos de la tradición. La familiaridad que ofrece lo ritual y las imágenes arquetípicas sirven de guía o referencias conocidas para los espectadores. Es posible pensar que con el tiempo y la seguridad de navegar la Red, el teatro se hará menos ritual. También es posible que la colaboración transatlántica que surge con los medios digitales, posibilite el desarrollo de un lenguaje visual menos occidental, quizás más oriental o se configure un lenguaje de códigos hibridizados.

En la actualidad el teatro digital no es una obra teatral en sí, sino una obra de teatro escrita en hipertexto. La diferencia entre una obra dramática (textual) o *storyboard* y una

hipertextual es la infinidad de posibilidades que brinda sólo con un *click*. De una manera u otra, se ha pasado de la modernidad a la posmodernidad, de la globalización a los tiempos hipermodernos. A pesar de la resistencia de muchos críticos, es necesario considerar lo orgánico y no orgánico del teatro en el ciberespacio, los problemas, las limitaciones tanto como las posibilidades ilimitadas de lo que muchos nombran la cuarta pared. Tal estudio requiere volver a la cuestión de qué es el teatro. Es aquí donde hay que recurrir para empezar a entender el espacio cibernético como un escenario, un teatro. Es aquí también que se tiene que cuestionar cuál es la función del público y el espectador.

En este capítulo he desarrollado una breve historia del concepto del teatro multimedia, sus variantes y sus asociaciones. El hipertexto y el teatro cibernético son su culminación. Para muchos, es la muerte final y violenta del concepto de teatro tal como se solía considerar. En principio, para mejor entender tanto el teatro multimedia como el cibernético y virtual, es necesario pensar en la forma orgánica del teatro porque al mantenerse la forma *orgánica* del teatro virtual es posible ver y entender sus posibilidades.

Así como la historia muestra que la búsqueda de innovaciones ha conducido a cambios que parecían destruir el teatro, el tercer espacio, la producción artística en la Red también origina nuevas formas que para algunos pueden significar su destrucción. Por otra parte, como muchas prácticas teatrales que en su transitoriedad han tendido a quedar fuera de la historia del teatro, las de la Red requieren de su estudio para que no desaparezcan en la brevedad de su presencia en el espacio electrónico. El teatro multimedia o teatro multimediatóico constituye una práctica teatral en la que se integra coherentemente una pluralidad de signos provenientes de distintas prácticas culturales (cine, arte, danza, circo, etc.) con signos y procedimientos producidos por las tecnologías contemporáneas (video, cine, electrónica, cibernética, etc.). Esta integración

establece nuevos modos de constitución de la realidad y comunicación del imaginario, diferentes a los tradicionales y que apelan de modo diferente a los espectadores.

5. El contexto cultural y teatral: las innovaciones escénicas de la posmodernidad a la globalización

El teatro multimedia, el cibernético y en la Red coinciden con otras manifestaciones artísticas contemporáneas en su búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, el desplazamiento del discurso verbal y su sustitución por el discurso visual y sonoro y en la utilización de medios tecnológicos o electrónicos. Los “avances” contemporáneos son posibles o son el resultado de investigadores y teatristas que, en su afán de actualizar las formas teatrales y su puesta en escena, propusieron reformas, innovaciones que incorporaron las nuevas tecnologías de su tiempo.

5.1 Las grandes propuestas de innovación teatral del siglo XX

Numerosos teóricos y practicantes del siglo XX contribuyeron con técnicas, reflexiones, procedimientos que hicieron posible las innovaciones del teatro moderno y contemporáneo. Algunos constituyen instancias claves de las transformaciones del teatro moderno. Han influido fuertemente tanto en los teóricos como en los productores teatrales y la utilización de sus técnicas y procedimientos han preparado al espectador actual a aceptar y disfrutar las nuevas innovaciones. Además, sintetizan, en cierto modo, las inquietudes de los artistas innovadores en Occidente en el siglo XX y varios de sus principios funcionan y tienen significado para otras prácticas artísticas de los siglos XX y XXI. El control escénico total en el que creían Craig y Appia, por ejemplo, implica en su práctica un control y conocimiento interdisciplinario y multiartístico semejante a lo que aspiran algunos directores del teatro actual. Esta prioridad en el proceso teatral y la escenografía representa una búsqueda de la superación del teatro aristotélico, el cual, basado en la realización de la trama, privilegiaba la palabra. Al

buscar, sustituir la palabra con otros signos como medios de comunicación condujo hacia la utilización de procedimientos adoptados por practicantes que buscaban nuevos lenguajes escénicos. En la actualidad, por ejemplo, se ve claramente la influencia de Appia en el teatro occidental contemporáneo en el uso de la luz como parte integral de la puesta en escena.¹³ En el teatro contemporáneo, la iluminación se ha convertido en un instrumento clave en la producción de sentido del espectáculo. Pavis señala que “hoy el iluminador -dueño absoluto de la luz- se erige a menudo como el personaje clave de la representación” (*Diccionario del teatro* 242).¹⁴

Aunque, por razones de extensión no analizo la contribución de estos pensadores en los espectáculos comentados una breve presentación de los mismos es indispensable para entender las propuestas contemporáneas.

5.2 Adolphe Appia: La funcionalidad de la luz

Uno de los revolucionarios teatrales que tuvo gran importancia en las transformaciones del teatro moderno y en las técnicas contribuyentes al teatro multimedia fue Adolphe Appia (Génova, 1862-1928). Expresó sus primeras ideas en 1891, en su libro *Staging Wagnerian Plays*. Este libro sólo se editaron 300 copias, y estaba dirigido a un público alemán. Sin embargo, tuvo un impacto fuerte en el movimiento simbolista de Francia (Milling y Ley, 31). Appia mismo años después comentó, “gradually it has become widely known and influential on the art of staging. It may be regarded as having been the first impetus towards all contemporary reform, and it contained elements required to continue that movement and consolidate it”

¹³ En la actualidad, hay numerosos libros y estudios dedicados a la función e interpretación de la luz en el teatro. Uno muy exitosos ha sido *Scene Design and Stage Lighting* de W. Oren Parker, Harvery K. Smith y R. Craig Wolf.

¹⁴ El mismo Pavis, s.v “iluminación” hace una lista de funciones de la luz en el espectáculo teatral. Ver *Diccionario del teatro*, 242-243.

(*Adolphe Appia: Essays, Scenarios and Designs* 62). En él, Appia señala por primera vez concretamente el posible rol de la luz en el teatro y varias teorías para la interpretación de la luz. Dice Appia “lighting reigns supreme and determines everything else on stage” (208). Appia propuso cuatro teorías sobre la utilización de luz. La primera fue una disposición tridimensional en vez de una plana, muerta y pintada (*backdrop*) para mostrar el movimiento del actor(es). La segunda, considerar que la iluminación que unifica el actor y la disposición del escenario como algo completo o entero. La tercera, destacar el valor interpretativo de la iluminación en colores y móvil como contraparte visual de la música. Finalmente, la cuarta, el uso de la iluminación para enfocar y centrar al actor y la acción.

Para Appia la escenografía realista no era suficiente porque sólo *indicaba* en vez de *expresar* la vida interior de la obra (Miling y Ley, 28). La mayor parte de sus teorías sobre el actor, de la función de la música y del papel principal de la luz en el teatro se fundan en la puesta en escena interpretada por el compositor musical y el director y menos en la interpretación exclusiva del director. Su propósito en esta instancia de sus teorías era elevar la música como elemento principal en el teatro. En su último libro, sin embargo, el enfoque de sus teorías no es la luz ni la música sino el papel del actor.¹⁵

Para Appia, la escenografía es funcional a la comunicación del mensaje. El uso de técnicas y procedimientos multimediales es muy común en el teatro agitador, sin embargo su función no es para satisfacer una estética artística y teatral, sino que son funcionales a los planteamientos ideológicos y que, por lo general, intentan ser didácticos. El uso de elementos multimediáticos, generalmente, se incorporan por razones prácticas, no artísticas. De este modo,

¹⁵ Durante su vida sus diseños de puestas en escenas fueron expuestos en Darmstadt, 1909, en Manheim, 1913, in Zurich y Cologne, 1914, Geneva en 1918, en Armsterdam y Londres in 1922, en Milán 1923, in Stocklom y Basel en 1924 hasta 1927.

la incorporación de luces, fragmentos de películas, noticias radiales, materiales televisivos y noticiarios integrados en la puesta, contribuyen, por ejemplo, a la contextualización de momentos históricos y situaciones políticas.

5.3 Vsevolod E. Meyerhold: La música, la imagen y el olvido de la palabra

Vsevolod E. Meyerhold (1874-1940) es considerado como uno de los grandes innovadores de la puesta en escena. Sus mayores contribuciones se relacionan con la producción de un teatro anti-naturalista, la técnica denominada “biomecánica” y las técnicas de la preparación del actor. Se destaca que se rebeló contra el “naturalismo detallista stanislavskiano y [que] en 1902 lo abandonó para intentar la realización de sus ideas anti-naturalistas.¹⁶

En gran parte debido a su interés por “la sombra,” Meyerhold “conduce hacia el simbolismo y el mundo inconsciente. El interés por la plástica, al desarrollo de la biomecánica” (Sánchez, 76). En los años que preceden a la Revolución rusa, Meyerhold se entregó a una investigación escénica en que la palabra había sido olvidada. Dentro de sus numerosas contribuciones está lo que él llama “biomecánica”, la que es una estrategia de entrenamiento del actor. En este tipo de actuación el actor no busca utilizar sus movimientos como medios de manifestación de los sentimientos o emociones sino como realizaciones de decisiones conscientes, generalmente dictadas por el director. En él, dice Meyerhold “every movement is a hieroglyph with its own peculiar meaning. The theatre should employ only those movements which are immediately decipherable; everything else is superfluous” (Meyerhold 200). Con respecto al actor, se pregunta cómo debe ser el nuevo actor:

It is quite simple I think. When we admire a child's movements we are admiring

¹⁶ La información sobre Meyerhold (1874-1940) sólo empezó a surgir hacia 1955, 15 años después de su ejecución el 2 de febrero de 1940.

his biomechanical skill. If we place him in an environment in which gymnastics and all forms of sport are both available and compulsory, we shall achieve the new man who is capable of any form of labour. Only via the sports arena can we approach the theatrical arena (Meyerhold 199).

Para entender bien la relación entre el actor y el método de la biomecánica es preciso verlo en el contexto de los planteamientos de Stanislavsky y su teatro de emoción y naturalismo.

Stanislavsky esperaba del actor ser lo más “real” posible, pensamiento que se centra en lo emotivo-en el poder llorar como se estuviera realmente llorando, o riendo o sufriendo. En cambio, Meyerhold, enfatiza el centro físico del actor, dando por supuesto que el actor ya conoce lo real de lo emotivo, y lo que se necesita para hacer vivir el teatro es un teatro más físico. En este sentido compara el teatro con otras atracciones y eventos deportivos que tienen mucho público. Esta fisicalidad se centra en el movimiento de diferentes acciones que tienen la capacidad de proporcionar un ritmo total a los espectáculos. Para él, el proceso actoral es una ciencia, como lo es también la escenografía. Tal como el cuerpo proporcionan un ritmo y su propia musicalidad. Meyerhold es el primero en darle el nombre de “*scenovedenie*” o escenología a la ciencia de la escena que estudia la dramaturgia, la puesta en escena, la interpretación del actor, la escenografía, en una palabra, todos los elementos que contribuyen a la producción del espectáculo. La escenografía también debe representar la obra creando cierta musicalidad, la cual, en el nivel simbólico, reemplaza la necesidad de tantas palabras: “In the theatre of the future the actor will subordinate his movements to rhythm; he will create music of movement. When movements become musical even in their form, words will be no more than an embellishment and only fine words will satisfy us. (*Iz istorii kino*, 6, Moscow, 1965:18-24).” (Meyerhold, 511)

Aunque todas las contribuciones de Meyerhold, de una manera u otra, se hacen presentes en las prácticas de teatro multimedia, probablemente, la más significativas sea el entender la puesta en escena como representación simbólica, no natural, y el énfasis en crear la sensación de la obra representada a través de la unión de la escenografía, la música y la imagen.

5.4 Edward Gordon Craig: La escenografía viviente

E. Gordon Craig (1872-1966), actor y escenógrafo inglés, es uno de los grandes innovadores escénicos del siglo XX. Se destaca especialmente su énfasis en la idea de que la escenografía es el centro de la representación teatral. Craig consideraba que el “director” teatral era un creador cuyo arte se plasmaba en el espectáculo teatral en oposición a aquéllos que pensaban que el director era un intérprete de las intenciones del dramaturgo, el autor del texto, y que su función era crear un todo estético.

When he (the stage-director) interprets the plays of the dramatist by means of his actors, his scene-painters, and his other craftsmen, then he is a craftsman -a master craftsman; when he will have mastered the use of actions, words, line, colour, and rhythm, then he may become an artist. Then we shall no longer need the assistance of the playwright -for our art will then be self-reliant. (*The Art of Theatre* 148)

Uno de los planteamientos claves de Craig se vincula al concepto de “realismo”. Craig cuestiona el realismo especialmente en dos aspectos del espectáculo teatral: el de la representación escénica manifiesta en la escenografía y en la actuación. En su tiempo, las escenografías, por lo general eran estáticas, pintadas, para representar escenas naturales o reales. Para Craig, esta imitación de lo real era lo que mataba al teatro y lo que le impedía llegar a ser verdaderamente arte. Un aspecto en el cual intenta superar el “realismo” es en el de los diseños

teatrales, los que debería captar el espíritu del texto. Por ello aspiraba a diseños escénicos sugestivos y poéticos. Sus ideas sobre el realismo y el simbolismo también son importantes porque establecen una de las funciones del escenario y forma parte de cómo interpreta Craig que deben ser o representarse las puestas en escenas. En cuanto al simbolismo y el teatro, señala: “For not only is Symbolism at the roots of all art, it is at the roots of all life, it is only by means of symbols that life becomes possible for us; we employ them all the time (293-4, 1910).

Craig propuso que todo el escenario debería tener la posibilidad de moverse o de movimiento, que la luz y la música también deberían crear movimiento. Dentro de sus planteamientos sobre el escenario con movimiento, estaba el concepto de los escenarios simples, mínimos en su decoración, para que no imiten la realidad sino que interpreten el sentido —emotivo— de los espectáculos teatrales. Según él, el escenario sirve para representar la obra, no para ser fiel a la realidad del ambiente, sino como representación simbólica, física, de la puesta en escena. Otra vez, el énfasis está en el escenario como parte integrante de un todo —la música, los colores, el movimiento de los escenarios, la luz— forman parte de la representación y la interpretación de la obra de teatro que le comunican al espectador una sensación. Por ello, cree en el poder del simbolismo, la falta de necesidad en la re-creación de lo natural (lo real), y planteaba que lo real no es arte. Sus reflexiones lo llevaron a postular que el actor necesitaba ser algo más que natural/real. Propuso como ideal el *über-marionette*, o *supermarioneta*, el cual reemplazaría al actor en sentido tradicional.

5.5. Oskar Schlemmer: la matemática y el cuerpo en el teatro

Otro aporte significativo a lo que llegará a ser el teatro que constituye el núcleo de esta tesis proviene de Oskar Schlemmer (1888-1943). Schlemmer investiga la relación entre el hombre y el espacio para crear un lenguaje escénico autónomo y científico. Fue uno de los

participantes de la Escuela de Bauhaus, pintor y diseñador.¹⁷ Schlemmer fue director de los talleres de Escultura y Teatro del Bauhaus entre 1923 y 1929. Se le asocia, además, con el “teatro mecánico.”

Algunos de los principios del grupo Bauhaus son importantes de recordar por su significado para la cultura moderna y, en el caso de Schlemmer, para contextualizar su posición con respecto al actor en el teatro.

Se le asocia también con la tradición del teatro mecánico (*mechanistic theatre*), el que es una “Forma de teatro de marionetas o de objetos donde los actores han sido sustituidos por figuras animadas, autómatas o máquinas” (Pavis, *Diccionario de teatro*, 457). Pavis amplía brevemente la caracterización al agregar que “el teatro mecánico se esfuerza por cortocircuitar al actor vivo, como si quisiese anularse o jugar a la paradoja, a menudo mal comprendida, de *la supermarioneta* de Craig” (457).

De las propuestas del Bauhaus es posible destacar el elemento racional en la producción de objetos culturales que se manifiesta en los planteamientos de Schlemmer. Esta se evidencia en Schlemmer, podemos entender, en privilegiar la matemática en la organización y dinamismo del escenario.

Pavis observa que “Oscar Schlemmer oculta a los actores bajo decorados-trajes que dan la sensación de moverse con la precisión de un mecanismo” (*Diccionario de teatro* 457). De este modo, la actuación estaba mediatizada por el vestuario, el que impedía los movimientos naturales del actor. Según Sánchez “El actor se veía así obligado a buscar formas de expresión en armonía con su vestuario. La expresión era racionalizada. El sentimiento, la pasión, lo pulsional se convertían así formas matemáticamente utilizables” (Sánchez 57). El mismo

¹⁷ Sus pinturas y grabados se asocian frecuentemente con el cubismo.

investigador ya había apuntado: “El actor no quedaba eliminado, pero se restringía a una relación con el espacio matemáticamente diseñada” (Sánchez 56).

5.6 Erwin Piscator: El teatro épico y el teatro total

Nacido en Alemania, productor y director de teatro, Erwin Piscator (1893-1966) es conocido por sus técnicas escenográficas expresionistas y por ser uno de los originadores del teatro épico. Trabajó en Estados Unidos desde 1939.¹⁸ Para Piscator el teatro debía comunicar sus ideas políticas. En su papel como director emplea el cine, *newsreels*, para representar eventos masivos e históricos, tanto como materiales ópticos, acústicos y utilería mecánica para dar la impresión de un teatro total o una experiencia total. Según Russell Brown, “as his [Piscator] use of film developed, Piscator began to explore the total mechanization of the stage- and this had a symbolic function too, transforming the conventional theatre into the image of modern technological science” (395). En 1927, Piscator comisionó al arquitecto Walter Gropius los planes para un “teatro total.” Éste era un teatro tecnológico y completamente mecanizado, con múltiples escenarios, y asientos giratorios.

5.7 Josef Svoboda: La tecnología como intrínseca del arte teatral

Para los objetivos de esta tesis, una de las contribuciones más importantes en el desarrollo del teatro es la de Josef Svoboda. Una de las preocupaciones centrales de sus planteamientos y su práctica escénica fue el de la capacidad del teatro para representar realidades

¹⁸ Desde su llegada trabajó en la New School. Desde 1939-1951 estuvo encargado de Dramatic Workshop of the New School for Social Research en Nueva York. Sin duda su presencia en Nueva York influyó mucho en el Living Theatre y otros teatros de tendencias *agit prop*. “Piscator hoped to make the New School a creative center of American theater and to bring to the New York stage a “theater of commitment” with political and communal purpose. His tenure at the school, which lasted over ten years, became a period of reexamination and modification and he had to tone down specifically Marxist rhetoric. Moreover, the New School’s economic constraints limited Piscator’s theatrical possibilities. Nonetheless, measured by the number and range of productions, it was an extremely fertile period for him with 450 works mounted between 1939 and 1951.” [http://www.newschool.edu/library/dramatic_workshop_history.htm]

múltiples y el de la construcción de grandes escenografías capaces de evidenciarlas. Svoboda, además, enfatizó la relación del actor, el teatro, lo multimediático y el espectador. Muchas de sus innovaciones de la maquinaria del teatro se fundan en su fascinación por el manejo de la luz. Sus propósitos se dirigían a conseguir una relación dinámica entre el espectador y el espectáculo, con menos énfasis en el mensaje socio-político que le daban al teatro otros directores y teatristas de su tiempo.

En plano de la teoría, una de sus contribuciones claves fue la propuesta de que la escenografía es “la ciencia del escenario” y no una simple práctica de decoración. Su juego con el manejo de luces, estructuras arquitectónicas, lo llevaron a usar el cine y proyección de diapositivas en sus obras. Svoboda se hizo cargo de las tendencias artísticas innovadoras en su tiempo y entendió que expresiones como el surrealismo y el cubismo también podían contribuir en la construcción de las múltiples realidades que él aspiraba a mostrar en el escenario. Las contribuciones de Svoboda van más allá de su aporte al teatro multimedia ya que plantean una relación humana y necesaria en cuanto a la tecnología y la puesta en escena.

Svoboda desarrolló un escenario kinético, en el cual se utilizan una gran diversidad de proyecciones técnicas, iluminación compleja y una síntesis de arte y tecnología. Se considera que su contribución clave al desarrollo del teatro fue el uso de la proyección cinematográfica en el teatro, lo que se manifestó especialmente en su espectáculo *La Laterna Magika*, presentado en la Feria Internacional de Bruselas (1958). Una parte integral de las raíces del texto multimedia está en la relación que establece Svoboda en su *Laterna Magika* entre el actor en vivo, las proyecciones y el espectáculo frente al público. La contribución de Svoboda es definir la tecnología como actor vivo y por lo tanto integral a la puesta en escena. El uso de proyecciones no es para contextualizar al espectador, ni para dar información. Las proyecciones en sí son

personajes y actores en el espectáculo, por lo tanto existe una relación intrínseca entre la tecnología (luz, proyecciones, filmes, etc.) que no permite que la obra sea completa sin su uso: “The play of the actors cannot exist without the film, and vice-versa, they become one thing. One is not the background for the other; instead, you have simultaneity, a synthesis and fusion of actors and projections. Moreover, the same actors appear on screen and stage, and interact with each other. The film has a dramatic function (Burian 83). El modo de representar al actor y su cuerpo orgánico junto a la tecnología (inorgánica), dándole la misma importancia en cuanto al espacio, el tiempo y el mensaje de la obra, es un aspecto clave en el desarrollo del uso de tecnologías en escena como primeros pasos a un teatro digital, cibernético, interactivo y virtual.

##Este breve recorrido por algunos de los pensadores y teatristas anteriores hace evidente que la contribución de estas tendencias puede pensarse en dos dimensiones. Una es la utilización misma de procedimientos y técnicas vinculadas con las nuevas tecnologías surgidas en el siglo XX. La otra se relaciona con el desplazamiento del interés desde el texto y su representación por la preocupación por la puesta en escena en sí. Esta última le asignó una mayor importancia, por ejemplo, a la escenografía, a la actuación, a la interrelación entre escenografía y actuación. Conjuntamente, se incrementó la significación de directores teatrales y escenógrafos quienes pusieron el énfasis en la *mise-en-scene*, haciendo de la puesta en escena misma el núcleo de la obra. No se centran en el texto del autor/a sino que en la puesta en escena en sí y sus elementos, tendencia que ha conducido a la disminución de los textos verbales y a casos de espectáculos teatrales sin texto. Por otra parte, se magnifican los constituyentes de la puesta: la escenografía, los escenarios, los actores como cuerpos en movimiento, las luces, las imágenes construidas con luces y materiales físicos. La disminución de la importancia del texto y de la comunicación verbal tiende a ser sustituida por una pluralidad de signos, ya sean musicales o visuales. El

teatro, sin embargo, es un producto cultural, en consecuencia cada práctica escénica involucra un mensaje el que es producto de las condiciones culturales del contexto de la producción teatral. Este contexto con frecuencia con frecuencia explica el mensaje, el tono, los motivos recurrentes y el sentido del imaginario construido en los textos y los espectáculos. Desde esta perspectiva, hay dos términos que definen bien el contexto cultural de las producciones que estudiaremos en los capítulos siguientes. Uno es el de globalización y, el segundo, el de la postmodernidad.

6. La globalización

Dentro del contexto de ideológico y teatral de los espectáculos que se analizarán es indispensable considerar el concepto de globalización por cuanto él explica numerosos rasgos del teatro multimedia y cibernético, especialmente su carácter transnacional y transcultural. El término globalización tiende a utilizarse para describir un sistema político, económico y cultural en el cual el poder radica, fundamentalmente, en entidades transnacionales cuyas políticas, intereses y efectos se manifiestan globalmente y trascienden las fronteras nacionales. El poder transnacional utiliza los medios de comunicación masiva, impone sistemas de preferencias culturales transnacionales y legitima modos de representación de las identidades nacionales desde esas fuentes de poder. Según Fiske:

The term refers to the complex of flows and processes which have increasingly transcended national boundaries in the last twenty years. The growth of a global culture has resulted from major shifts and developments in multinational markets and corporations, communications and media technologies and their world systems of production and consumption. (*Key Concepts in Cultural Studies: "Globalization"* 130)

Como bien señala Jonathan Friedman en "Global System, Globalization and the

Parameters of Modernity,” hay muchas teorías sobre el concepto de global. Hasta el momento, se ha hablado en esta investigación del desarrollo reciente que ha tenido en los estudios culturales y literarios, los cuales “has focused on globalization as a recognition of what is conceived as increasing world-wide interconnections, interchanges and movements of people, images and commodities” (69).

Néstor García Canclini, quien teoriza sobre la globalización, su conceptualización y proyección en América Latina en sus varios libros y ensayos, afirma varias posibles lecturas: “La globalización puede ser vista como un conjunto de estrategias para realizar la hegemonía de macroempresas industriales, corporaciones financieras, majors del cine, la televisión, la música y la informática para apropiarse de los recursos naturales y culturales, del trabajo, el ocio y el dinero” (*La globalización imaginada* 31). El concepto de globalización aborda las dimensiones claves de un orden global de la información que ha relegado a la antigua sociedad industrial nacional.

Néstor García Canclini, José Joaquín Brunner, Beatriz Sarlo y otros ensayistas latinoamericanos han comentado las consecuencias de la globalización para la vida social, la política y la cultura en América Latina. En la cultura, se han producido significativas transformaciones en los modos de producción, distribución y recepción de los objetos culturales. Todo lo cual determina las características de los textos literarios como visuales, tanto de las culturas de las hegemonías como de las marginalidades. Contra la tendencia a la homogeneización que sugiere la primera mirada hacia la globalización, hay quienes destacan que, en el plano de la cultura, también puede implicar una tendencia a poner de relieve las divergencias culturales. Canclini apunta que dentro de los estudios sobre la globalización “Apenas comienza a hacerse visible en los estudios sociológicos y antropológicos de la

globalización su agenda segregadora y dispersiva, la complejidad multidireccional que se forma en los choques e hibridaciones de quienes permanecen diferentes” (*La globalización imaginada* 181). Antítesis que puede representarse como la oposición global/ local, en la cual lo local implica indagar en las diferencias. Su supervivencia en el mercado internacional dependerá de su capacidad de *marketing* a nivel internacional. Por efectos de la globalización “lo local” asume el imaginario “global” y utiliza lenguaje, medios, códigos globales aunque su mensaje inicial se centraba en su área geográfica local. De acuerdo con Friedman “Much of this discussion [about globalization] has centered on what first appeared to be an aspect of the hierarchical nature of imperialism, that is the increasing hegemony of a particular central culture, the diffusion of American values, consumer goods and lifestyles” (68). Aunque en esta tesis no se asume este postulado de manera internalizada, sí se reconoce que la mayor parte de los grupos teatrales latinoamericanos, US Latinos y españoles tienden a la imposición de lo global cultural (imperialista o comercial) y, aunque utilizan en sus discursos aspectos de los provistos por la globalización éstos, tienen a la vez un valioso contexto local y cumplen funciones ideológicas cuestionadoras de sus fundamentos. Esta búsqueda de la diferencia tendrá especial importancia en el caso de la representación de las identidades nacionales en el teatro, porque al incorporar las tendencias posmodernas y utilizar lenguajes escénicos globales, el teatro multimedia constantemente precisa negociar su identidad como un teatro nacional.

7. La posmodernidad y el teatro

El otro concepto abarcador es el “postmodernidad” el cual explica numerosos rasgos del teatro contemporáneo. Los discursos teatrales multimedia, digitales y cibernéticos deben ser vistos dentro de las tendencias teatrales de su tiempo, con los cuales, finalmente, dialogan. Los discursos estéticos de la modernidad intentaban comunicar que su función era representar la

“realidad” –aunque este concepto variaba– y el objeto artístico comunicaba un mensaje que, de una manera u otra, aspiraba a contribuir a la realización de la utopía de los proyectos políticos. Uno de los rasgos recurrentes de la producción de la posmodernidad y la globalización, en cambio, ha sido establecer que el producto cultural es una construcción cultural, no una representación de la realidad ni involucra un mensaje necesariamente trascendental. Este rasgo se manifiesta en numerosas obras teatrales por medio de la metadiscursividad y la autorreflexividad, las que se plasman en varias formas. El texto hace referencia a que es un texto cuya realidad es el texto mismo y, con frecuencia, se utilizan textos del pasado por medio de la intertextualidad o por referencias implícitas o explícitas. Estos procedimientos acentúan que el espectáculo es un objeto cultural, estético, no una mimesis.

En las obras teatrales de la posmodernidad predomina la autorreflexión, la autorreferencia del creador sobre sí mismo y sus antecedentes artísticos y el reciclaje de formas y estilos anteriores. Abercrombie sugiere en *The Key Concepts: Television Studies*: “postmodern texts are held to be increasingly introverted, retrospective and self-referential, with a nostalgic yearning for past images and styles being recycled in contemporary formats” (171). El reciclaje de imágenes facilita la interpretación de las obras posmodernas en cuanto las imágenes conducen hacia los referentes del discurso. Posteriormente, los espectáculos en la globalización reciclan imágenes y su modo de comunicación se asemeja mucho a los modelos de información (mundos hiperreales, digitales, sistemas de información, etc.). En la mayor parte de las obras canonizadas de Occidente, la narración, el discurso y la trama propulsan el espectáculo y le dan unidad al texto representado. En los textos de la posmodernidad y la globalización, en cambio, uno de los rasgos definitorios es la carencia o la aparente falta de unidad por cuanto su estructura tiende a no ser lineal y el todo se conforma por yuxtaposición de segmentos, con frecuencia, sin

continuidad lógica o temporal y su fragmentarismo. El fragmentarismo en las obras posmodernas se manifiesta tanto en la estructura de las mismas como a través de la imagen parcial y quebrada que comunican. Esta mirada fragmentada refleja y, en parte imita, la mirada de una cámara de cine o televisión: muestra todo lo que está pasando al mismo tiempo y puede evidenciar múltiples realidades e imágenes simultáneamente al romper con el tiempo lineal. El teatro posmoderno adapta esta mirada fragmentando el escenario en espacios múltiples y la globalización los comprime en semejanza al espectáculo en los medios de comunicación, con lo que se refuerza la heterogeneidad y el lenguaje transnacional.

Otro fenómeno asociado a la posmodernidad es el de la heterogeneidad en oposición a la unidad, lo que se proyecta tanto en la constitución de las sociedades como en los productos culturales. El concepto tiene enormes consecuencias, por cuanto afecta numerosos supuestos de la modernidad, tanto en el plano de las ciencias sociales como en el de las culturales y estéticas. Las ciencias sociales interesan para la interpretación de las culturas incluidas en este estudio, porque desplazan el interés de la unidad a la diversidad. De este modo, América Latina, España y la cultura Latina en los Estados Unidos pasan a ser entendidas como multiculturales. Lo mismo sucede con los grupos étnicos constitutivos de una sociedad, en la cual los proyectos políticos y culturales de la modernidad aspiraban y proclamaban la unidad por sobre la diversidad como parte del proceso de integrar a los sectores culturalmente diversos sobre la base de una cultura dominante. En el caso predominante de historiadores que en el pasado se centraba en las culturas dominantes —de origen europeo— de América Latina, España y los Estados Unidos y se despreocupaban de las culturas “étnicas.”

En lo que se refiere a las culturas, la heterogeneidad cubre varios aspectos, por ejemplo: la cuestión de las identidades, el cuestionamiento del canon como medida de valor de los objetos

estéticos, el rechazo de la tradicional división de las llamadas “alta” y “baja” culturas, sin distinción de valor y legitimidad, la negación de la estética de la hegemonía cultural de la modernidad que privilegiaba el discurso verbal y los sistemas estéticos de la llamada “alta” cultura occidental.

En relación a los rasgos anteriores y la ruptura de barreras definidas entre los objetos culturales, una de las grandes transformaciones experimentadas por los productos culturales actuales es la inclusión de procedimientos, técnicas, imágenes y elementos visuales que se asocian con los medios de comunicación masiva y las técnicas de marketing. Contra la tradición de esencialidad del género y de las formas artísticas, se acepta el principio de que son construcciones determinadas por códigos culturales dentro de una tradición. De este modo, la dilatación de los signos empleados y sus transformaciones corresponde a un nuevo tipo de productor, que aspira a satisfacer y utilizar la competencia de un nuevo tipo de espectador teatral. El productor artístico amplía sus fuentes de materiales y técnicas para comunicar su mensaje a unos espectadores diversificados, cuyas referencias culturales provienen de fuentes más diversificadas que en el pasado. Los códigos utilizados pueden provenir del cine, de sistemas publicitarios, la televisión, el teléfono multimediático, fax, música, libros, revistas, correo electrónico, la Internet, etc. El supuesto es que la globalización cultural y tecnológica emplea todos los medios de comunicación transnacional, y que con pocas excepciones, ha llegado a ser accesible a todos, sin distinción de fronteras o clases sociales. Existen varios grupos de teatro, generalmente considerados marginados, como los grupos indígenas que se exponen al mercado y hacen teatro en la Red.

Una de las características más evidentes del teatro contemporáneo es la búsqueda y exploración de nuevos lenguajes escénicos. El arte del siglo XX, especialmente a partir de las

vanguardias, ha llevado a cabo un intenso esfuerzo por renovar su lenguaje. En el teatro en los tiempos de la posmodernidad y la globalización, especialmente, se ha producido una extraordinaria diversificación en las fuentes de los lenguajes escénicos, que ahora provienen de las prácticas culturales y tecnológicas asociadas con los medios de comunicación. Junto a esta amplia gama de recursos significativos, es necesario considerar que los productores y teóricos teatrales han dilatado el espacio hacia otras artes escénicas y prácticas culturales. Ello ha permitido legitimar la inclusión de sus signos dentro del lenguaje teatral de los espectáculos considerados artísticos. De este modo, el lenguaje del circo –en sus varias manifestaciones– la danza, la pintura, el cine, las marionetas y los títeres, tanto de la tradición de la cultura hegemónica de Occidente como de otras culturas, han proporcionado signos, imágenes y gestualidades, que han enriquecido el discurso teatral.

Otra de sus características, aunque no necesariamente definitoria del teatro multimedia y cibernético, es el desplazamiento del lenguaje verbal, su sustitución por el visual y la utilización de signos tecnológicos como materiales para la comunicación del mensaje. Entonces, el espacio de negociación entre el espectador y el productor del objeto cultural ya no está entre la palabra y el oído sino entre la imagen y los ojos. Todos los signos, paradigmas y códigos tienden a relocalizarse en la imagen. El lenguaje del teatro proviene de una diversidad de medios tecnológicos que sustituyen los signos verbales por signos visuales o auditivos o simplemente por el silencio, que sirve de trasfondo a la gestualidad y el uso del cuerpo como signo. El lenguaje visual carece de fronteras geográficas, culturales y lingüísticas, especialmente si los signos provienen de la cultura visual transnacional promovida por los medios de comunicación. Como consecuencia, numerosos grupos teatrales, al eliminar el discurso verbal, tienen más posibilidades de lograr contratos y participar en festivales internacionales.

Las prácticas teatrales que constituyen el núcleo de esta tesis se integran coherentemente con una diversidad de prácticas culturales (cine, arte, danza, circo, etc.) con signos y procedimientos producidos por las tecnologías contemporáneas (video, cine, electrónica, cibernética, etc.). Esta integración establece nuevos modos de constitución de la realidad y comunicación del imaginario diferentes a los tradicionales y apelan de modo diferente a los espectadores. Coincide con otras manifestaciones artísticas contemporáneas en su búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, el desplazamiento del discurso verbal y su sustitución por el discurso visual y sonoro y en la utilización de medios tecnológicos o electrónicos. Corresponden a la emergencia de nuevas concepciones de la realidad, de la existencia de nuevas realidades y la coexistencia de realidades múltiples, virtuales y cibernéticas y sus efectos en los individuos y en la sociedad. Son el producto de las transformaciones ideológicas y tecnológicas, las que a su vez, son consecuencia de cambios significativos en la relación de poderes hegemónicos y subalternos, en las transformaciones económicas e industriales en los modos de producción. Como apunta Klaus Ulrich Miltz, al hablar de teatro y cross-media, pese a su importancia, "el efecto de la interrelación entre el teatro y tipos de multimedia no se debe exagerar, sino ponerla en su perspectiva y contexto histórico más amplio (147).

Es indiscutible la existencia de una tendencia en el arte y teatro actual que se denomina multimedia y su continuidad en un teatro digital y cibernético. Los grados de utilización de elementos multimediáticos y la amplitud del concepto pueden variar considerablemente. El teatro multimedia, el digital y el cibernético corresponden a prácticas teatrales, a modos de producción y de recepción en una instancia histórica, en la cual se ha intensificado la utilización de algunos procedimientos empleados en el pasado. Corresponde a las necesidades de un nuevo contexto comunicacional, las competencias culturales y visuales de nuevos productores y los

nuevos hábitos de recepción de espectadores familiarizados con la cultura visual y musical contemporánea. Comparte algunos rasgos de los productos culturales de la posmodernidad y la globalización, pero a la vez tiene características propias.

El teatro multimedia y los procedimientos multimediáticos en el teatro son la consecuencia de las transformaciones de la puesta en escena, en búsqueda de medios para comunicar nuevos mensajes, el desarrollo de las nuevas tecnologías y la necesidad de satisfacer a espectadores formados dentro de una cultura que lo estimula como consumidor sensorial, especialmente visual y musical. Su existencia es significativa no sólo como fenómeno teatral y artístico sino que evidencia nuevos conceptos de la realidad y la cultura.

En los capítulos siguientes veré cómo funcionan estos principios y rasgos en espacios y textos específicos de las culturas hispánicas.

Capítulo 2

Tendencias del teatro español y el teatro multimedia

1. El teatro español de la nueva democracia

En este capítulo y el siguiente se analizan ejemplos de teatro español multimedia en el periodo, especialmente del grupo catalán Sémola Teatre, el sevillano Producciones Imperdibles y algunas producciones de teatro de calle. No hay uniformidad de criterios entre críticos e historiadores acerca de las tendencias, períodos o modelos claves en el teatro español a partir del término de la Guerra Civil. La mayoría, sin embargo, destaca la etapa que transcurre desde el año 1941 hasta la muerte de Francisco Franco en 1975, y otra posterior a esta fecha, que se suele titular “teatro en democracia.” En el primero, la crítica ha destacado autores y obras que tendieron a cuestionar el régimen político del momento. Entre los autores más conocidos figuran Antonio Buero Vallejo, Fernando Arrabal y Alfonso Sastre. En el segundo, después de un período de excesos libertarios, denominado por algunos como el “destape,” irrumpió un teatro erótico que se popularizó durante los años 1976-77 en salas y cafés-teatro. A partir de entonces, el teatro español ha desarrollado una extraordinaria y diversificada actividad. Hay que notar, sin embargo, que los historiadores observan que aún dentro del período dictatorial emerge un grupo de dramaturgos que se aleja del realismo y de la crítica política realizada con ese código y que en todo momento en el teatro español se ha producido una búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y dramáticos. En tiempos de la dictadura, por ejemplo, una buena parte de estos innovadores fueron calificados como “teatro underground.”¹

Para los intereses del desarrollo del teatro multimedia con alta utilización de las nuevas

¹ Término que puso de moda George Wellwarth en su libro *Spanish Underground Drama* (1967).

tecnologías, el periodo posterior al dictatorial es especialmente significativo y puede vincularse con la llamada generación simbolista, cultivadora de la alegoría escénica como propone César Oliva (*Teatro español* 234). Este grupo está formado especialmente por cinco autores: José María Bellido (1922-1994), José Rubial (1925-2000), Luis Riaza (1925), Antonio Martínez Ballesteros (1929-), Miguel Romero Esteo (1930), cuyas contribuciones pueden considerarse precursoras del teatro multimedia no sólo por las propuestas teatrales implícitas en sus textos sino por no ceder el control creativo a los directores e imponer su visión simbolista al montaje de sus obras. César Oliva sugiere las siguientes características:

- a) la oposición al régimen establecido es el dominador común más claro y evidente, de ahí el tono crítico de su teatro. Las obras denuncian el sistema político dictatorial y la sociedad que lo sustenta;
- b) vocación renovadora, pues buscan efectos escénicos tanto en el lenguaje oral como en el espectacular; no obstante, es fácil observar una variedad estilística, desde el absurdo beckettiano a formas épicas brechtianas, e incluso comportamientos propios del teatro de la crueldad de Artaud y del teatro documento;
- c) aunque sea de forma tardía, el uso del grotesco como elemento crítico les lleva a descubrir la hegemonía de Valle-Inclán en el teatro español; tan oculta para el gran público como en principio para ellos;
- d) utilización de la parábola escénica o alegoría como forma de sortear la censura y pretender un cierto populismo para su mejor y más directa comprensión.
- e) trabajo directo con el grupo o compañía que produce sus textos durante los ensayos permitiendo que directores y actores lo modifiquen según las circunstancias; por lo tanto, es más lógica su presencia en circuitos del teatro independiente que en carteleras comerciales (242).

Los dramaturgos del periodo, al preocuparse del modo cómo se montan sus obras y centralizar su mensaje en un lenguaje verbal simbólico (visual), reemplazan el lenguaje del teatro realista por uno simbólico, codificado con preferencia de signos visuales. Sus escenografías representaron una modernización con respecto a la etapa anterior, las que se vinculan con las propuestas de los innovadores mencionados en el capítulo anterior. César Oliva considera a Jorge Díaz, chileno radicado en España, como uno de los dramaturgos más influyentes por su estética del teatro de la crueldad, sus temas entre el sexo y la muerte y el uso de comedias convencionales. Su contribución radica en una estética hiper-realista, que se contrasta fuertemente con el realismo, reemplazado por una superación estilizada de la estética realista. La creación de escenografías más simbólicas, codificadas, cargadas de signos y subtextos políticamente clandestinos, condujeron al teatro independiente a crear una estética diferente y estimular el surgimiento de un espectador con una competencia teatral que facilitará la recepción de espectáculos multimedia y que utilizan procedimientos multimediáticos.

En los comienzos de la década de los ochenta, el Estado asumió una gran significación en el desarrollo cultural de la España postfranquista, promovió el desarrollo del teatro por medio de subvenciones nacionales y regionales a cargo de las Comunidades Autónomas. Estimuló a la vez el surgimiento de compañías regionales y de nuevos grupos teatrales y directores. Dentro de éstas, se desarrolló especialmente el teatro catalán, andaluz, gallego y valenciano, entre otros. Sin embargo, el teatro presentado en Madrid permaneció como centro de atención de la crítica y los historiadores, debido al número de estrenos, representaciones y el éxito de muchas de ellas. Al mismo tiempo, los cambios sociales contribuyeron al desarrollo de otros sectores que recibieron apoyo oficial, directo o indirecto. Dentro de estos sectores hay que destacar el surgimiento del teatro de dramaturgas y directoras teatrales como Lidia Falcón, Ana Diosdado y

Paloma Pedrero, entre otras. El estímulo a las prácticas escénicas también se manifestó en el surgimiento de numerosos festivales teatrales que promovían el teatro local y la presencia del teatro internacional en los escenarios españoles. Algunos de estos facilitaron el acceso del teatro latinoamericano en España y ésta sirvió de puente de entrada de producciones latinoamericanas en los escenarios europeos, como fue el caso del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, el que ha servido de modelo para otros festivales de la península.²

También hay que destacar la creación y organización de las instituciones estatales que contribuyen al auge del interés por el teatro, como ha sido el caso del Centro de Documentación Teatral, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. También se rehabilitaron algunas salas teatrales.

En la práctica, se actualizaron algunos clásicos del período anterior a la Guerra Civil —Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca, por ejemplo—, coexistieron las puestas de dramaturgos consagrados en el período anterior —como Fernando Arrabal, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Jerónimo López Mozo, Alfonso Vallejo, entre otros— con el quehacer de grupos teatrales innovadores, entre los que se distingue La Fura dels Baus, El Búho y Els Joglars.³

Entre los grupos que se podrían destacar por su búsqueda de innovaciones escénicas y utiliza elementos de multimedia, están La Fura dels Baus y Les Joglars por su forma de usar las luces y la tecnología así como por la imposición de la mirada televisiva dentro de sus

² Un caso interesante es el FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) el que se celebra en Porto, Portugal y que invita especialmente grupos de Brasil, de países de América latina y de los países de ascendencia portuguesa de África.

³ Sobre estos dos grupos ver los ensayos de Sharon G. Feldman en *In the Eye of the Storm*: “From the Political to the Spectacular (45-74) y “An Aspiration to the Authentic: La Fura del Baus” (75-102).

espectáculos y la integración de otras artes escénicas como la danza, el circo, el cine y la televisión.

Otra tendencia prevaleciente y precursora del teatro multimedia es la minimalista, cercana al concepto de *performance* que en España y el resto de los países europeos asume nuevas formas. Según José Antonio Sánchez, uno de los investigadores más prolíficos de la integración de prácticas escénicas en el teatro español:

la ambigüedad de lo real y lo ficticio, la dispersión de la autoría y la responsabilidad, la disociación de lo abstracto y lo concreto (en lo cotidiano político, económico y científico), la simultaneidad de textos e íconos, la experiencia del mundo y de la historia como paisaje y la continua puesta en cuestión del fundamento de la civilización en conflicto con los restos de otras civilizaciones. (132)

Paralelamente, hay que señalar que la formación de muchos de los teatristas no proviene exclusivamente del teatro. Muchos han estudiado cine o trabajan con la televisión como directores y no han estudiado dramaturgia. Algunos como Rodrigo García, Antonio Saura y Ricardo Iniesta —que no se formaron tampoco como dramaturgos— procuran innovar la puesta en escena intentando satisfacer no sólo su propia búsqueda sino también la de su espectador. Además, nuevos grupos y autores han propuesto maneras de incorporar el uso de múltiples niveles de tecnologías en el teatro, desde *information technology* a la alta y baja tecnología, tanto como tecnología *smart* de manera central en los espectáculos. Aspecto que fue destacado por César Oliva:

Las nuevas tecnologías, el uso de materiales informáticos impensables hace sólo unos años y la necesidad de ofrecer una forma escénica precisa y brillante obligan

a que haya un experto en cada una de esas especialidades, incluso en otras más sofisticadas, como el marketing en la producción. Expertos todos ellos cuyos cometidos se desarrollan en el proceso de montaje, pues a partir del estreno, pueden ser los encargados de manejar el control técnico del espectáculo. Esta operación explica la manera como se ha multiplicado el personal de los teatro públicos. (199)

Como mostraré en el análisis de espectáculos específicos, el uso de esta variedad conforma un lenguaje multimediático diversificado. La mayor parte de las nuevas prácticas tienen sus raíces en los innovadores teatrales que comenté anteriormente. Algunas de ellas, por ejemplo, pueden relacionarse con Joseph Svoboda –creador de la *Linterna Mágica*– por el uso fragmentado del escenario, las pantallas de cine y su concepto abstracto tanto como concreto de la perspectiva. A diferencia de Svoboda, sin embargo, los grupos discutidos aquí no necesariamente usan el surrealismo sino los códigos y referentes de la mirada cinevisiva, televisiva, fotográfica y publicitaria para mostrar las múltiples realidades de la puesta en escena. Su análisis es importante para apreciar la pluralidad de lenguajes escénicos, técnicos y artísticos que han surgido dentro de una variedad de géneros artísticos que los desplazan. Las obras que se discuten en este capítulo ofrecen una multiplicidad de miradas mediatizadas por los medios de comunicación y condicionadas por su momento histórico y artístico.

Es una manera que podría relacionarse con Joseph Svoboda por el uso fragmentado del escenario, las pantallas de cine y su concepto abstracto tanto como concreto de la perspectiva. A diferencia de Svoboda, los grupos discutidos aquí no necesariamente usan el surrealismo sino los códigos y referentes de la mirada cinevisiva, televisiva, fotográfica y publicitaria para mostrar las múltiples realidades representadas en la puesta en escena.

2. Sémola Teatre: Teatro visual sin lenguaje verbal

Sémola Teatre ejemplifica el funcionamiento de un grupo que se ha caracterizado por la utilización de procedimientos teatrales innovadores, su acerba crítica a la sociedad española y por autodefinirse como teatro multimedia.

Sémola Teatre fue fundado por Joan Grau Roca, Carles Pujols y Josepa Solà, en 1978, en Cataluña.⁴ Según su autodescripción en la Red, “ha sabido crear un lenguaje escénico surrealista y expresionista que se mueve y trata sobre los medios de percepción física, emocional y auditiva, del individuo y del colectivo.” Apuntan que es un teatro “visual y poético” y que sus espectáculos son “Sin historia, ni texto, en un universo plástico y escultórico” (*FIT Cádiz*: 1996, 67).⁵ El grupo afirma el predominio de lo visual, gestual, plástico y escultórico, de raíces surrealistas y expresionistas. La expresión “sin historia” implica que el espectáculo no narra una historia o no existe una historia contada. Se verá, sin embargo, que sus espectáculos sí construyen un argumento que sirve de hilo conductor de las diversas escenas, con frecuencia yuxtapuestas, y en apariencia, sin continuidad entre una y otra.

Entre sus planteamientos sobresale el que aspira a establecer una comunicación afectiva y causar una reacción emotiva en los espectadores, a buscar que el espectador se sienta apabullado por el bombardeo de información que tiene que descifrar. Aunque esta concepción podría hacer pensar que se retorna a la función del teatro de la poética aristotélica y se rechazan las concepciones teatrales de la modernidad, como las de Brecht y Augusto Boal, la realidad es que

⁴ En *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*, editado por David George & John London (1996) <<http://www.anglo-catalan.org/op/monographs/issue09.pdf>>, hay una descripción del grupo y su inserción dentro del teatro catalán.

⁵ Con la sigla *FIT Cádiz* me refiero a los Catálogos que publica cada año el Patronato de Cádiz en conjunción con Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz que se celebra cada año desde 1986.

hay una enorme diferencia entre la teoría aristotélica y la de Sémola Teatre. Como se recordará, Brecht en su teatro épico busca la relación “distanciada” y racional del espectador para que éste asuma una actitud crítica frente al mundo construido en el escenario. Boal con su Teatro del Oprimido coincide con Brecht en la función concientizadora del teatro, pero aspira a crear un espectador que participa en la acción fuera del teatro y en el entorno social. La teoría de Sémola Teatre se parece a la de Aristóteles en la búsqueda de la reacción emotiva del espectador, pero los objetivos y los medios son del todo diferentes, con lo que se aproxima al teatro de la posmodernidad. Se inclina por la parodia, la sátira, la ironía y la denuncia social, y por medio de éstas, cuestiona la realidad contemporánea y critica fuertemente la imagen de España como construcción cultural. Se inserta en la posmodernidad teatral al crear espectáculos que evidencian su carácter de espectáculo. La actuación continuamente obliga al espectador a centrarse en la actuación en sí, procedimiento metateatral que revela su ser construcción cultural y estética. No utiliza el lenguaje verbal. A la vez, usa la tecnología y la escenografía como instrumentos claves en la representación. Estas características obligan al espectador a una actitud más activa y construyen un espectáculo agresivo en el que la violencia es acentuada, al ser representada en el escenario sin una mirada mediatizadora. El uso de la música y la arquitectura escenográfica construyen las narrativas separadas como si el espectador estuviese mirando programas simultáneos de televisión.

Su primer espectáculo es *Híbrid* (1996), en cuyo análisis se enfatizará el discurso visual y su funcionalidad en la comunicación del mensaje. En *Esperanto* (1998), el análisis se centrará en la utilización del video como instrumento de construcción del imaginario y mediación entre el mundo del escenario y el espectador. El estudio de estas dos obras pone de relieve el modo de complementar la caracterización de un imaginario social recurrente, con una poética definida

—identificada con el teatro multimedia— al servicio de un cuestionamiento de los valores y las modalidades de la vida y la sociedad contemporánea.

Los dos espectáculos utilizan una variedad de procedimientos definidores del teatro multimedial para construir una imagen cruel y agresiva de España. En el folleto utilizado como presentación por el propio grupo, se incluye un comentario de Joan Anton Beach, en el cual caracteriza sus producciones: “No hace falta repetirlo demasiado ya que es la pura evidencia: persiste en Cataluña una tradición innovadora de los lenguajes teatrales” (*FIT Cádiz* 1996, 68). Agregan: “ Se encuentran en *Híbrid* en alegorías e insinuaciones coreográficas que son el reflejo mimético de un tipo de teatro–danza y de una estética sobre el vacío de la sociedad postindustrial” (*FIT Cádiz* 1996, 68).

En ambos espectáculos se busca sustituir el lenguaje verbal por el visual y gestual, en cuanto construyen y comunican un mundo casi exclusivamente sobre la base de imágenes visuales y sensoriales, reforzadas por fuertes elementos auditivos. Esta característica requiere de un espectador familiarizado con la cultura española, porque muchas veces, las fuentes de las imágenes y los gestos provienen de las artes plásticas y otras prácticas visuales, incluyendo el cine y la televisión. En ambos, no existe un diálogo verbal entre los personajes, lo que puede representar tanto la incomunicación entre los seres humanos de la vida posmoderna como la conciencia del vacío del lenguaje verbal y su carencia de poder comunicativo. Los fuegos artificiales, las inundaciones, la abundancia de agua o lluvia que moja con frecuencia a los personajes y los objetos, la destrucción física de los mismos en el escenario, la gestualidad de la indiferencia, el enorme aparato escenográfico y la violencia de las acciones, conforman un formidable espectáculo visual, que configura la imagen de una sociedad destructora de los seres humanos, que a la vez refuerza el aislamiento y la distancia entre los individuos y parodia los

mitos sagrados de la sociedad española y de Occidente. Entre ambos espectáculos, hay diferencia de intensidad en la utilización de elementos que serían tradicionalmente considerados definidores de un teatro multimedia.

2.1 *Híbrid*: tecnología y cuestionamiento de la sociedad española y occidental

Híbrid enfatiza la inserción del teatro multimedia dentro de la posmodernidad como cuestionamiento de las identidades nacionales. La palabra está ausente de manera total y los personajes se comunican con los espectadores mediante el lenguaje de imágenes, gestual, corporal y musical.⁶ Los procedimientos tecnológicos y escenográficos —el escenario múltiple y acciones simultáneas— hacen posible la producción y utilización de diversidad de lenguajes visuales y musicales que coexisten en el escenario.

El espectáculo comienza con un guitarrista tocando, mientras unas regaderas arrojan agua en varias secciones del escenario. Una mujer resbala. Otro hombre trata de coger en un balde el agua de una de las regaderas. Una novia vestida de blanco se sienta en un sillón mientras un tercer hombre (su novio) trata de subir una escalera de cordeles. Simultáneamente sale corriendo una mujer desnuda que se detiene en el centro del escenario y se pone un vestido de novia. Un hombre, vestido de blanco y negro, con una cinta roja en la cintura, atraviesa el escenario con una caja en sus espaldas. Otra mujer, de edad, vestida de negro, lava ropa al lado de un molino de agua. Éste permanece funcionando en el escenario durante todo el espectáculo. Los personajes no hablan. No son mimos ni marionetas. Actúan de modo realista, pero sin usar discurso verbal.

⁶ Una versión anterior de este análisis apareció con el título “España fragmentada, apocalíptica y postmoderna: *Híbrid* de Sèmola Teatre” en *Del escenario a la mesa de la crítica* (Ediciones de Gestos, 1998). Vi el espectáculo en el Teatro Falla, Cadiz (Octubre, 1996). El Teatro Falla es una sala tipo italiano, con un amplísimo escenario que permite la yuxtaposición de varios espacios escénicos. Las acciones se desarrollan en un escenario múltiple estático.

Híbrid enfrenta el tema recurrente en la posmodernidad: el de las identidades nacionales. Este espectáculo configura una España posmoderna. Es una España en la cual los antiguos íconos constituyen un fracaso, predomina la agresividad y la violencia; la música conduce al aislamiento y la incomunicación; los seres humanos son fríos e indiferentes; domina una sexualidad sin pasión; la gula compensa la falta de sexualidad, el macho o los actos masculinos se hacen grotescos. En esta sociedad, la fuerte presencia de la televisión, la ausencia de lenguaje verbal como sistema de comunicación, la utilización de los medios visuales refuerzan el aislamiento e insertan a España en el espacio de la posmodernidad. La exuberancia constituye una sátira de la España contemporánea, una versión grotesca de lo que la tradición ha configurado como el ser español. *Híbrid* representa un proceso de construcción y desconstrucción visual de la identidad española. Aunque el texto se interpreta como el “vacío de la sociedad postindustrial” (Folleto de presentación del grupo) o “un teatro de imágenes del fracaso del individuo,” estas ideas excluyen un aspecto realmente importante: el espectáculo se sustenta en la ironización y ridiculización de imágenes que han definido tradicionalmente lo español, con lo cual se ubica dentro de la tendencia de la posmodernidad a cuestionar los conceptos esencialistas de la identidad nacional. Por lo tanto, la sátira no apunta sólo a la “sociedad industrial,” sino que tiene como referencia específica a la española. Es decir, la España actual construida sobre la base de imágenes visuales estereotipadas.

La puesta en escena se construye con una sucesión de imágenes yuxtapuestas y aparentemente no coherentes (caóticas) de lo que podría llamarse la España “de ayer y de hoy.”⁷ La imagen de la España de ayer se concibe como un pueblo apasionado, ardiente, masculino. Es

⁷ Vi el espectáculo en el Teatro Falla. Cádiz. Sala tipo italiano, con un amplísimo escenario que permite la yuxtaposición de espacios escénicos. Las acciones se desarrollan en un escenario múltiple estático.

representada especialmente por tres íconos: el torero, el guitarrista y don Juan, símbolos de la masculinidad, el amor y la pasión. Caracterizan la vieja España, constantemente contrastada con la nueva, la España integrada al Mercado Común Europeo, la libre empresa y la cultura de la posmodernidad, que ha sido impactada por los medios de comunicación, la televisión, la publicidad y el tecno-video.⁸ Se configura una yuxtaposición muy fuerte entre las imágenes estereotipadas de lo exótico, lo apasionado y lo masculino de la España de ayer y su nueva identidad europea, femenina y fría. El procedimiento recurrente para esta sátira de la España tradicional es el grotesco.⁹ Aquí lo que se deforma o pone en la perspectiva del ridículo son imágenes o íconos españoles que la cultura oficial o la cultura de Occidente han asociado con lo definidor de lo español y el ser español.

Las nuevas condiciones económicas y culturales obligan a desconstruir la imagen de ayer y a reconstruir la imagen nacional. Se advierte claramente un cambio en el concepto de la identidad. Éste se comunica a través de la imagen o el ícono del torero. La escena del torero se inicia con fuegos artificiales (lenguaje pirotécnico) con un paso doble que anuncia la gran fiesta nacional. Sale el torero vestido con pantalones negros y camisa roja. Empieza a hacer su ritual, se pasea y juega con la capa como si estuviese en la plaza de toros. El matrimonio que se encuentra en el espacio superior del escenario, no le hace caso. No oye o no se interesa por el espectáculo del torero. Éste, entonces, empieza a desnudarse. Se oyen silbidos. Él sigue con su baile, que adquiere la ritualidad y el ritmo de la corrida. Mientras continúa, el torero se va

⁸ Según Ella Shohat y Robert Stam en *Unthinking Eurocentrism*, “postmodernism implies the global ubiquity of market culture, a new stage of capitalism in which culture and information become key terrains of struggle.” (338)

⁹ Según Patrice Pavis, “lo grotesco se experimenta como una deformación significativa de una forma conocida o aceptada como norma.” (*Diccionario de teatro* 246)

desnudando progresivamente. Termina y se escucha un “Olé.” La música y la corrida le dan un sabor muy “español” a la escena. El rito de la corrida de toros se transforma en grotesco al convertirse en un *striptease* masculino. Desde una lectura del ícono nacional, muestra una imagen del español/España/torero dispuesto a hacer lo que sea necesario para atraer la atención. El machismo del torero ha desaparecido. Ahora sólo es objeto comercial, celebrado en ocasiones especiales. La imagen que resulta comunica el fracaso o la muerte del torero. Su imagen como símbolo ya no interesa, a menos que se transforme en un exhibicionista y se ofrezca desnudo al público, como si ocurriese en un club de *striptease*.

La escena del guitarrista proporciona otra dimensión y otro lenguaje, el musical. Un guitarrista, misterioso, vestido de negro, empieza a tocar. Le cae polvo. La música inicia una pelea entre dos hombres machos y agresivos. El guitarrista toca apasionadamente. Su música parece narrar la lucha. Sin embargo, los personajes se vuelven contra él, lo traicionan, le quitan la guitarra y la destrozan. El guitarrista fervoroso, queda impotente sin su instrumento musical y el símbolo de la pasión flamenca yace totalmente destruido. La guitarra no puede narrar la historia.

Otro ejemplo de desmitificación es el caso del don Juan, símbolo máximo del amante por su habilidad de conmovir y enamorar a las mujeres. En *Híbrid*, el don Juan seductor está muerto. Lo que queda es un cuerpo ahorcado. El grotesco invierte la imagen del personaje generalmente activo y difícil de atrapar, y lo transforma en un don Juan inerte. Lo peor es que no está sólo muerto, sino colgado en medio de sacos que parecen jamones. Don Juan es un jamón más en la exhibición típica de algunos negocios españoles. No es capaz de enamorar, sin embargo todavía cumple cierta función: está colgado en el departamento de una mujer, donde ella lo utiliza como objeto, un “esclavo” sexual. Este episodio puede interpretarse desde varios

niveles. Por una parte, puede ser considerado símbolo de que el hombre español está muerto en cuanto a relaciones sexuales. Al nivel de íconos nacionales, podría entenderse como que el hombre ha dejado de cumplir su función de seducir a la mujer porque la idea de la honra ha muerto. Esta lectura vendría a desconstruir por completo la imagen del hombre y los valores de la sociedad española.

Otra modalidad en la que se lleva a cabo la sátira, es a través de la recurrente yuxtaposición de los supuestos valores españoles con formas de vida o símbolos asociables con lo europeo, especialmente lo francés, manifestado en sus construcciones visuales. La nueva España europeizada y europeizante se evidencia en la demostración de una sociedad mercantilizada. La cultura española está en venta. Ello se observa en la utilización de imágenes de Toulouse-Lautrec en el burdel o en el vestuario de los personajes. Las escenas de la mujer pelirroja recuerdan los cuadros *Chilpéric* (1896) y *Mademoiselle Cocyte* (1900). La recurrencia de música extranjera y las imágenes vinculables con la pintura, enfatizan la imagen del espacio prostituido de la nueva España.

El cruce parodiante entre las imágenes de identidad nacional de ayer y hoy en *Híbrid* construye una España fragmentaria, apocalíptica, en la que sus grandes mitos son entes grotescos. *Híbrid* refleja el sentido de la nacionalidad de España. Plantea de modo posmoderno que la identidad no es algo fijo y estable, dado que el país está mirando hacia Europa para definir y construir su imagen. La obra está constituida por una yuxtaposición de cuadros, aparentemente inconexos, tanto de modo diacrónico como sincrónico. Su visión del mundo es completamente caótica ya que entre una y otra escena no hay continuidad. El escenario corresponde a un diseño de espacios yuxtapuestos. Por medio del manejo de las luces se privilegia uno u otro, aunque en varias ocasiones el espectador puede ver dos o más al mismo tiempo. Cada cuadro muestra un

segmento de vida cotidiana. Este fragmentarismo representa a España y sus divisiones, cada una de las cuales tiene su propia realidad, sin una comunicación que conduzca hacia su unidad. El fragmentarismo se vincula también con la destrucción de la realidad, la que en *Híbrid* se pone de manifiesto de diversas maneras. En algunos casos es la destrucción misma de los objetos en el escenario.

Otro lenguaje recurrente en el espectáculo es el del agua puesto de manifiesto en un sistema de regadío que lanza agua sobre el escenario, bien en forma de lluvia o diluvio. Tal como la rueda del molino de agua –a la izquierda del escenario– la historia y las vidas siguen igual, en constante decadencia. Además de su efecto visual y cómico, las lluvias y las inundaciones constituyen motivos reiterados, indicios de la fluidez de la identidad nacional que se destruye y revive al parecer eternamente. El motivo de la inundación en la tradición simboliza tanto el fin como los principios, tanto el término como la iniciación. La tradición mítica suele asignar a la lluvia y a las inundaciones las connotaciones de lavar/limpiar y deshacerse. Los diluvios de *Híbrid* enfatizan la destrucción, el aniquilamiento, más que el renacer.

Las luces sirven para enmarcar las diferentes escenas que ocurren simultáneamente. La música narra la emoción del interior de los personajes, los iconos sin emoción exterior. Lo orgánico del ser humano se comunica otra vez por medio de las tecnologías ya que estos personajes/iconos en el mundo representado en la escena no son capaces de hacerlo.

Configura una visión apocalíptica, grotesca de una sociedad española desintegrada. No existe la unidad, está formada por fragmentos antagónicos y construida sobre la base de íconos nacionales desechados. El resultado es un ser humano indiferente e incapaz de comunicarse. Una de las escenas más reveladoras manifiesta este ser humano indiferente. Casi al comenzar el espectáculo se ve, arriba y al centro del escenario, a un hombre bañándose en una tina mientras

debajo un matrimonio toma el desayuno. La pareja no se habla. La televisión está prendida, él come mientras lee un periódico. Ella también come en silencio. Una guitarra eléctrica sigue tocando violentamente. La tina ondula suavemente, luego se intensifican los vaivenes. El agua comienza a caer, primero algunas gotas, luego un chorro y por fin se vacía totalmente sobre la pareja. Ellos permanecen indiferentes a la violación de su privacidad y no se perturban ni siquiera cuando el bañista se descuelga y se para, desnudo, sobre la mesa en que comen. Hay numerosos otros ejemplos de esta incomunicación e insensibilidad. Una de gran intensidad es la de la pareja que está en la cama y debajo de ellos hay un hombre que lleva en un coche a un bebé que llora. La del hombre que trabaja en su escritorio mientras debajo de su oficina, un hombre y una mujer se divierten en un juego sexual sadomasoquista muestra la indiferencia de un ser humano con respecto a los otros. En cada caso una acción crea otra acción, pero los protagonistas de las acciones no se comunican, no se hablan ni se miran. Aunque estos ejemplos podrían sugerir que se trata de la incomunicación entre hombre y mujer, el espectáculo evidencia que la incomunicación constituye un mal general, producto de la fragmentación de la sociedad.

La mirada televisiva es acentuada por la disposición del escenario —escenario múltiple estático— en el cual acontecen acciones paralelas que atraen las miradas de los espectadores y, en la imposibilidad de “ver” todo al mismo tiempo fuerza al espectador a “zapping,” a desplazar la mirada de una escena a otra, ya sea impulsado por la música —como sugerí anteriormente—, la iluminación o actividades corporales. Podría decirse que el escenario es equivalente a una pluralidad de pantallas de televisión. Si existe alguna comunicación, ésta no se lleva a cabo a través de diálogos y parlamentos, sino a través de la música y de las imágenes, que se asocian con la técnica del *videoclip*, aproximando el espectáculo a lo que Beatriz Sarlo ha denominado la sociedad de la video cultura.

Desde el punto de vista de la construcción visual del espectáculo, es necesario entender las escenas como una serie de fotografías posmodernas o una sucesión de videoclips.

Técnicamente, el mensaje se pone de manifiesto por medio de procedimientos propios de lo fotográfico, ya que se perciben como una sucesión y yuxtaposición de escenas semiestáticas de la vida cotidiana. Como señala Linda Hutcheon en su estudio sobre la posmodernidad:

“Postmodern photographic art is both aware of and willing to exploit all of these paradoxes in order to affect its own paradoxical use and abuse of conventions –and always with the aim of disabuse” (1990, 122). Las “fotos” implican cierto orden interno, dictado por la realidad política y económica de España.

A pesar del fragmentarismo y la sensación de caos que origina el espectáculo, es posible proponer que sus productores utilizan un sistema ordenador del mundo por cuanto las imágenes yuxtapuestas se organizan sobre la base de un sistema de oposiciones binarias. Como señala O’Sullivan en *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*: “Binaries function to order meanings, and you may find *transformations* of one underlying binary running through a story” (32). El espectáculo empieza con la relación más obvia y simple —hombre/mujer— y la transforma en las siguientes oposiciones: hombre/mujer; masculino/femenino; público/ privado; social/personal; producción/consumo; España/Francia; vida/ muerte; orden/caos; pasión/frialdad; construcción/desconstrucción; ayer/ (pasado)/hoy (presente). Estas oposiciones ayudan a ordenar y entender el referente que aparece en la fragmentación de las escenas.

Al nivel de la técnica visual el espectáculo funciona como el videoclip, que congela momentos de la realidad, fragmentando una realidad totalizadora. *Híbrid* enfatiza la antítesis hombre y mujer o, desde otra perspectiva, categoriza la realidad en roles femeninos/ masculinos. La tradición de progreso se asocia con lo masculino y la vida cotidiana de la casa con lo

femenino. Esto se evidencia en la relación binaria entre espacios tradicionales de la mujer y el hombre, los que se asocian a la antítesis espacio privado y espacio público respectivamente. El privado, “cerrado,” es el mundo de lo personal, doméstico, biográfico; en cambio el espacio público “abierto” corresponde al empleo, la política y la comunicación masiva.¹⁰ El espacio privado se asocia con la casa, “which assigns the sphere of the household to women as their proper ordinary space” (Humm 54). En *Híbrid*, el espacio entre lo público y lo privado sigue las líneas sociales entre lo masculino y lo femenino: la mujer aparece en espacios interiores (la casa) y el hombre en espacios fuera de la casa (corridas de toro, bares, tabernas). Esta distinción es también evidente en relación con la sexualidad. La mujer pone de manifiesto su sexualidad en espacios privados mientras que el hombre la exhibe en público. La escena de la mujer pelirroja que culmina con la “seducción” del colgado acontece en la sala de la casa. Semejante es la de la mujer con la *baguette* quien aparece en la sala, con ropa interior —signo de intimidad— circundada por objetos de un salón de casa particular (sillón, tocadiscos, mesa, lámpara). El uso de objetos cotidianos —símbolo de relaciones íntimas— caóticamente revueltos con objetos tecnológicos (máquinas de videos, televisión, radios, etc.) al final, conviven para darnos una visión crítica de la sociedad actual.

Esta producción de Sèmola Teatre es un claro ejemplo de la utilización de diversos procedimientos multimediáticos para construir un espectáculo deslumbrante, teatralmente muy eficaz para comunicar una sociedad deshumanizada y contribuir a la renovación de un teatro

¹⁰ Este hecho también ha sido estudiado dentro de los análisis de contenidos: qué espacios ocupa la mujer y el hombre en los medios de comunicación (televisión, propaganda, anuncios comerciales, programas de televisión, etc.). El resultado fue que la mujer está en casa (cocina, dormitorio, sala, etc.) el 83%, mientras que el hombre ocupa el 75% del espacio del trabajo público (*Key Concepts in Communication and Cultural Studies* 63).

capaz de evidenciar los males de la sociedad contemporánea.

2.2. *Esperanto*: la representación de la muerte con tecnología contemporánea

La imagen del mundo caracterizada por la violencia es aún más pronunciada en *Esperanto*. Es aún más intensa la utilización de elementos tecnológicos en el proceso de mostrar como se ejerce la violencia y la crueldad en los seres humanos.¹¹ La muerte es la figura más egregia de esta concepción de la existencia, en la cual la vida es una espera de la muerte, fluida y mutable dentro de las diferentes experiencias humanas. Se utilizan imágenes del imaginario colectivo de la cultura occidental para enmarcar a los personajes. Se intenta configurar la muerte con una imagen seductora, cruel sólo en su realidad. La muerte como hilo que une al ser humano funciona como un motivo recurrente, aunque no concretamente encarnada en un actor. Es decir, la muerte es la causa inevitable de la acción.

Los productores explicaron el significado del título y del espectáculo:

Esperanto es la lengua universal. Sin conocerlo, es un idioma del cual todos participamos un poco, encontrando alguna palabra nuestra, alguna de nuestras construcciones gramaticales más cotidianas. Como del ESPERANTO, de la muerte también tenemos una idea fragmentada. La poseemos de una manera fragmentada. Reconociéndole caracteres propios, personales, extraídos de la propia vida. Como si fuera nuestra. Un idioma que nos habla, una muerte que nos llega a tener. Para todos. LA MUERTE TRAIORA la muerte escondida en cada esquina, que acompaña, la vida y le quita o te otorga sentido sin demasiados cumplimientos. Demasiado cotidiana. Muerte que sin comprenderla

¹¹ “Estrenada con gran éxito en la Fira de Tàrrega 1997, Sèmola Teatre aborda en *Esperanto* su personal reflexión sobre la muerte en forma de imágenes. Siete intérpretes adoptan la violencia como elemento integrador.” (<http://www.tnc.cat/es/esperanto/>)

humaniza. Permite que nos reconozcamos y nos aproxima a los demás con una sensación de vulnerabilidad compartida, con un contacto íntimo que a menudo no necesita ser expresado. Pero, también muerte que deshumaniza, que separa, que convierte el exterior humano en objeto de venganza, en material aplicable.

Clasificable inmediato. (Ramón Simón, *FIT Cádiz* 1999, 96)

Amplían su propuesta al apuntar:

LA MUERTE ES UNA IMAGEN, vemos la muerte en la imagen de la muerte de los demás. No individuos humanos, sino imágenes de la muerte. Impresionantes. Provocamos una sensación desgarradora, íntima, que tan sólo más tarde se transforma en discurso en montañas de palabras que quieren conjurar, explicar, apartar, pactar con la muerte. Una imagen que detiene el tiempo. Todo pasa más allá de nosotros. Se retrasa en un momento que niega el tiempo del mundo. De repente nos encontramos al borde de la carretera y nos damos cuenta que una parte de nuestra vida que ha adquirido una aterradora autónoma.¹² Por unos instantes, ya, no somos los dueños de nuestro tiempo. (Ramón Simón 96)

A primera vista, la obra parece ser una cruel y violenta mirada hacia la vida. Sin embargo, predominantemente es una representación de la muerte en distintos momentos de la vida de varios individuos, plasmados en diferentes realidades, enmarcadas en diversos espacios escénicos, que se actualizan simultáneamente. Muestra también cómo la tecnología y la ciencia forman parte del testimonio de la muerte y el modo de morir de diferentes personajes.

Para los intereses de esta tesis, sin embargo, lo más significativo de este espectáculo es la

¹² Imagen anticipatoria, por cuanto Joan Grau, el director, murió el 10 de diciembre del 2005 en un accidente de automóvil.

utilización de una pluralidad de lenguajes y signos para comunicar su mensaje: proyecciones, videos filmados en vivo, lenguaje cinematográfico, iluminación, procedimientos o instrumentos tecnológicos (computador que controla el agua, ventiladores, etc.) y la pluralización del espacio escénico, conformado por varios cuadros donde suceden diversas acciones, algunas de ellas simultáneas.¹³ El grupo impone su propio estilo, su lenguaje —en el que confluyen lo visual, lo musical y lo circense— la tragedia y la comedia, el erotismo y la sensualidad. Con ellos el riesgo y la habilidad —el trapecio o el malabarismo— se convierte en un bombardeo de sensaciones poéticas, matizadas e impulsadas, a su vez, por una extraordinaria iluminación. Los actores desarrollan un trabajo perfectamente ajustado a la precisión y belleza de que hace gala en todo momento este emotivo y sorprendente espectáculo.

Un ejemplo es cuando una mujer está en el proceso de dar a luz y mueren ella y su hijo. En principio, parece ser un acto violento, pero se muestra sólo como el momento en el que terminan dos vidas y la imagen de la muerte pasa por allí sutilmente. También en una escena, paralela a la de las novias que esperan que muera el personaje en la cama y en la de la novia que se está ahogando, se filma una película *snuf*. El videocamarógrafo (Joan, el director) filma en directo para el público en la sala de teatro. La acción se ve en vivo tanto en uno de los espacios escénicos que fragmentan el todo del escenario, y a la vez en la pantalla de televisión ubicada en el dormitorio de otra pareja. Este juego ilustra cómo se recurre a lenguajes mediáticos para lograr la comunicación. También cumple la función de ironizar sobre la fascinación con la muerte que tiene Hollywood, y cómo, en cierto modo (al ser espectador voluntariamente) el espectador es cómplice. El juego del tiempo, hiperreal y en vivo, ofrece la sensación de estar

¹³ La tecnología, por ejemplo, para manejar el lenguaje del agua es impresionante. Según la información proporcionada por el grupo, se usaron dos mil litros de agua en el espectáculo.

presente, y que la experiencia es más que real.

Tal como en el caso de *Híbrid*, la organización del escenario causa que la mirada del espectador sea fragmentada: ve partes y el todo de la acción. A la vez, el bombardeo de imágenes violentas y extremas hace que el público no sepa cómo reaccionar al ser testigo de la violencia de la muerte. En contraste con las imágenes, la música, excesivamente fuerte, es clásica, tranquila. Esta polaridad de imágenes violentas y música bella, también crea una confusión emocional en el espectador al darse cuenta éste que dentro de esta misma violencia que es la muerte, existe algo también romántico. La sensación de tristeza y melancolía es la que permanece después de que todos los personajes mueren, y esto se debe a la manipulación de la música, que se mantiene como la primavera frente la muerte y los desechos que van quedando en el escenario.

Uno de los elementos visuales más fuertes es el uso de la máquina de viento. Ésta sopla aire por el escenario al terminar cada escena o a la muerte de los personajes. Como en el poema de Emily Dickinson “And Death Kindly Stopped for Me,” los personajes femeninos, con sólo tres excepciones, están vestidos de novias. Las novias, al parir mueren, al casarse se ahogan lentamente. Un ejemplo perturbador para muchos espectadores es el de la novia encerrada en una especie de cabina telefónica, frente al público, a la izquierda del escenario. La cabina comienza a llenarse de agua y el público se inquieta a medida que ésta se va llenando lentamente. La novia no tiene posibilidades de salir, se angustia, salta para salvarse de la inundación, grita y hace esfuerzos, pero es en vano. El proceso dura toda la función. En algunos instantes el viento sopla tan fuertemente que elimina o desplaza los objetos en el escenario. Por lo tanto, al terminar el espectáculo, lo que queda en el escenario es la novia ahogada en el cubo, agua y basura, papeles, telas rotas y máquinas destrozadas –todo a nivel visual deshecho y sin vida. Sin

embargo, continúa la música ligera y ágil. Este uso del desecho, frente la fragmentación posmoderna, parece ser que lo que queda hoy, es decir, la muerte, tiene su propia belleza, su propia poesía. La poesía de la música y la idea de la muerte romántica ocasionó que muchos en el público se fueran llorando e inspiró a que durante las dos noches de la puesta se pusiera de pie para aplaudir. La muerte y los eventos en el escenario, filmados en vivo y en directo, son proyectados a través de seis pantallas de televisión en el escenario. El espectador, al ver las mismas acciones duplicadas, las convierte en una película y de este modo se independiza de la realidad paralela que se está viendo en el escenario. Otra vez, este juego con el tiempo (no del pasado ni del presente) sino con el presente inmediato (la acción en el escenario) y un presente más inmediato (la televisión), termina por ser un juego de hiperrealidades, que hace cuestionar cuánto se puede confiar en los cinco sentidos. Al final, la muerte representa la única realidad concreta y universal en los tiempos posmodernos.

Sémola Teatre construye este imaginario y lo comunica con una pluralidad de lenguajes escénicos y medios de la tecnología contemporánea. Aunque, debido a la inesperada muerte de Joan Grau Roca, su contribución fue relativamente corta, el grupo constituye un hito valioso en la historia del teatro catalán, español y multimedia. Su visión del mundo siempre crítica busca su propia estética: grandiosa, imponente y llena de tecnología, central a su modo de comunicación. El director y su compañía representan una significativa contribución en la historia del teatro español y la utilización de la tecnología en la puesta en escena.

3. Producciones Imperdibles: “Nuevas cartografías escénicas”

Dentro de los grupos españoles que se autocaracterizan como multimedia, el de mayor productividad y continua búsqueda de innovación es Producciones Imperdibles, radicado en

Sevilla.¹⁴ Desde sus inicios ha sido uno de los grupos más interesantes, prolíficos y continuamente presente en los circuitos teatrales de España y de Europa. Estrena una obra al año y cada una de ellas constituye un experimento teatral que toma como punto de partida una hipótesis diferente. Sus espectáculos están influidos tanto por las artes españolas como por la cultura de Occidente. Utiliza la danza, la literatura, la pintura, lo poético, lo histórico y una variedad de procedimientos tecnológicos de una manera siempre innovadora. Cada espectáculo suyo deja siempre a los espectadores impresionados por su belleza y audacia. Sus puestas e instalaciones se presentan en calles, plazas, museos, escuelas y teatros a la italiana. El grupo lleva al máximo las posibilidades del uso de la tecnología en el teatro.

Al autodescribirse en su presentación en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en 2002, afirma que: “realiza también espectáculos e intervenciones multimedia en espacios no convencionales: monumentos, edificios, re-corridos” (*FIT Cádiz 2002*, 74). Agregan: “Los espectáculos de la compañía están definidos por la investigación y creación de nuevas cartografías escénicas. En esta búsqueda, la utilización del espacio, el impacto visual, la música, la luz, el movimiento, la inclusión de lenguajes multimedia, se combinan y se transforman creando una estética propia” (*FIT Cádiz 1998*, 74).

Su uso de variedad de géneros muestra la endeble redefinición de las líneas que separan al teatro de la danza. Su visión no es un proceso singular sino una ilustración de modos de percepción, de incorporación de nuevas formas y códigos a través de una búsqueda de nuevas modalidades de utilización del cuerpo, el arte y la tecnología. En los espectáculos de Producciones Imperdibles hay que considerar la premisa de Maurice Merleau-Ponty “to be a

¹⁴ En su portal <<http://www.imperdible.org>> existe mucha información sobre su historia y algunos de sus fundamentos teóricos.

body is to be tied to a certain world and our body is not primarily in space, it is of it (148). Uno de los aspectos recurrentes, es que la relación entre cuerpo y espacio y el modo de ver a ambos desde afuera, es siempre un juego.

Por otra parte, hay que entender que cada espectáculo es una invitación a experimentar juegos de percepción entre lo orgánico (el cuerpo y su espacio corporal) y lo inorgánico (tecnología, espacios arquitectónicos, puestas teatrales). El grupo enfatiza los diversos modos de mirar y afirma que sus espectáculos no parten de una visión singular sino multidimensional, que conduce a que lo mirado es visto de acuerdo con el lugar desde dónde se mira. Producciones Imperdibles es uno de los grupos emblemáticos del teatro multimedia en España y en sus espectáculos el uso de las tecnologías es integral a la narrativa y no un fin en sí. Este capítulo se centra en tres de sus espectáculos con el fin de mostrar diversas formas de incorporar la tecnología en el teatro español contemporáneo.

3.1. *Un poeta en Nueva York* : la tecnología y la reconstrucción de la historia

El primero es *Un poeta en Nueva York*, basado en el libro de poemas de Federico García Lorca. El espectáculo rompe con la tradición teatral al eliminar el diálogo, cambiar la función de los actores y enfatizar el uso de imágenes proyectadas en una pantalla gigante en el fondo del escenario.¹⁵ Se utiliza una multiplicidad de signos incorporados tanto en el escenario como en las proyecciones. No se cuenta una historia, sino que se aspira a reconstruir visualmente el contexto del libro de poemas de Federico García Lorca. Recurre a una diversidad de lenguajes, que incluyen la retroproyección de fragmentos de los poemas, a modo de avisos electrónicos, que se escriben en vivo en una pared del escenario. Se intenta captar la dinámica de lo que fue el

¹⁵ La vi en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre del año 2000, en el Gran Teatro Falla.

objeto cultural en tiempos de Lorca y se busca recrear en los espectadores la experiencia histórica de Lorca.

Por la novedad de los procedimientos empleados, es importante recordar las reacciones del público, tal como fueron registradas por el periodista del *Diario de Cádiz*, al día siguiente de su estreno. José A. Troncoso comenta:

La obra se encarga de dar vida a las imágenes poéticas del texto de Lorca, sirviéndose para este fin de una gran cantidad de medios que, en más de una ocasión, dejaron boquiabierto al público del Falla, creando momentos de gran magia y plasticidad. Un lenguaje multimedia para uno de nuestros autores más respetados y celebrados, en el que la poesía abandona las páginas para hacerse grande e intentar llegar más lejos. Una propuesta diferente sobre nuestro Lorca de siempre que contó con el apoyo del público que llenaba el teatro. (*Diario de Cádiz*, 24 de octubre de 1998, 11)

Otra crónica destaca:

Reuniendo los elementos que son comunes en los espectáculos de esta compañía, con *Un poeta en Nueva York* lo que hacen es profundizar en este lenguaje visual que han creado a través de la confluencia en escena en recursos multimedia, proyecciones en vídeo, texto, luz y otros efectos teatrales, música original y pintura en directo. (Jueves 22 de octubre de 1998, 11)

Su rasgo definidor es la desaparición del lenguaje verbal y la integración de varios discursos de la cultura de Occidente: proyecciones de cine, videos, noticiarios cinematográficos, diapositivas, voz de un narrador en “off,” elementos musicales, con las proyecciones de versos de Lorca a

modo de avisos luminosos vivos, el recitado de esos versos y los actores que se integran a las proyecciones, la falta de “actuación” en el sentido tradicional, elementos de acrobacia circenses.

En el espectáculo se observan diferentes niveles de uso de procedimientos tecnológicos. En un nivel se encuentra lo auditivo: acompañamientos musicales, musicalidad de la poesía, lo sonoro y el ritmo. Otro nivel se centra en lo visual, que enmarca la “intención” artística del momento histórico de Lorca y lo traduce a la mirada del espectador de hoy. Se reconstruye el espacio de la ciudad de Nueva York por medio de clips de noticiarios y fragmentos cinematográficos. El texto original, las interpretaciones de su obra y su vida se integran al espectáculo por medio de proyecciones de citas y comentarios en *off*. Como afirman sus creadores:

El espectáculo es nuestro particular viaje por este libro de poemas, elaborando a través del diálogo escénico entre la imagen, la música, el texto, la interpretación y el movimiento. Con un lenguaje propio y siempre en continua experimentación. En este sentido, *Un poeta en Nueva York* reúne los elementos que son comunes en nuestros espectáculos y vienen definiendo la línea estética de la compañía: los recursos multimedia, interacción con las imágenes, creación de máquinas y de efectos teatrales, música original. (*FIT Cádiz 1998, 72*)

También explican la selección del texto: “Nos acercamos a la figura de Lorca eligiendo la obra que nos resulta más cercana por su contenido y su estilo: *Poeta en Nueva York*” (73). Sobre la obra literaria, dicen: “No vamos a contar lo que es N. Y. para él, para eso está su palabra escrita, sino lo que su poesía ha generado en nosotros” (72). En este proceso de exteriorizar su reacción, el grupo logra comunicar el espíritu de denuncia de Lorca aunque no sigue fielmente sus textos. Es su poesía llevada al escenario por medio de las imágenes.

El espectáculo consta de diez poemas de Federico García Lorca, de su libro *Poeta en Nueva York*, que constituyen cuadros o pequeños espectáculos. Los poemas representados son “Vuelta de paseo,” “1910,” “Do you like me?,” “Negros,” “Yes, yes and you?,” “Wall Street-calles y sueños,” “Oración,” “Luna y panorama de los insectos,” “Fábula y rueda de los tres amigos,” “Vaca” y “Nueva York, oficina y denuncia.” Se trata, en el fondo, de una yuxtaposición de escenas que no se organizan temporal ni causalmente. Los actores no dialogan con los otros personajes, no hablan, y el discurso verbal —en *off*— es emitido por una voz no identificada. A la vez la información o comentario se entrega a los espectadores escrita en la retroproyección en vivo en forma de anuncios.

El espectáculo comienza con una escena, que se podría considerar futurista o del espacio interplanetario, en la cual dos personajes —mujeres con trajes dorados y metálicos asociables con los astronautas— parecen existir en un espacio cósmico, con fondo negro. Llevan a cabo movimientos como jugar o correr, para luego lanzarse en una especie de carrera desenfrenada, de gran esfuerzo, aisladas, suspendidas en el espacio oscuro. La imagen sugiere la vida del ser humano como vértigo, desenfreno en el esfuerzo, tal como habría sido en tiempos de la visita de Lorca a Nueva York, ya que la intención de los productores fue ubicar Nueva York y los Estados Unidos en los umbrales de la modernidad. Esta escena se acompaña con el verso “A pesar de la ley de la gravedad” del poema “Amantes asesinados por una perdiz,” homenaje de Lorca a Guy de Maupassant, que se escucha a través de los parlantes. Sobre la insistencia en el verso “A pesar de la ley. . .,” se yuxtapone la descripción de la naturaleza (la tierra, la luna, el agua, el amor) y el tono de los otros poemas del libro (ciudad, oscuridad, cemento, muerte).

En el proceso de ampliar los signos del discurso teatral, el teatro multimedia utiliza con frecuencia a la pintura. En este caso, la modalidad pictórica recurrente es el surrealismo,

ambiente y trasfondo artístico del propio Lorca en un largo período de su producción. Por lo tanto, también sirve de contextualización cultural. El espectáculo podría ser caracterizado con los términos de Apollinaire al definir el surrealismo:

Translated reality into a coherent ensemble of painting, dance, mime, and plastic art –a total theatre piece. Instead of seeking to imitate reality, it suggested it by a kind of synthesis-analysis embracing all the visible elements and something more, if possible, an integral schematization which seeks to harmonize contradictions while at times deliberately renouncing the immediate aspect of the object.

(History of Theatre 343)

El surrealismo propone una concepción del ser humano que se manifiesta en el espectáculo de Producciones Imperdibles como el fondo primitivo del ser, el inconsciente como fundador de comportamientos. Se utilizan numerosos elementos vinculados al surrealismo, en especial, ciertas imágenes que aparecen en las proyecciones y que el espectador identifica dentro de este estilo. En un instante, por ejemplo, aparecen la imagen de un corazón, una virgen, una iglesia, un bote y una estrella. Empieza en blanco y negro, pero a través de una máquina retroproyectora, una pintora, que no está en el escenario, dibuja en vivo el espacio de las máquinas proyectoras, con pluma y pincel dibuja lo que se proyecta simultáneamente en la pantalla. Estos dibujos recuerdan los de Lorca. Son evidentemente surrealistas y se vinculan con la pintura de Dalí. Se incorpora el discurso de la pintura al discurso teatral, y se atrae la mirada hacia el proceso de la pintura, al acto mismo de pintar. Rasgo que se vincula con la posmodernidad en cuanto hacer conciencia que el objeto es un objeto artístico en sí y no un medio.

Otra dimensión de los procedimientos multimedia es la utilización de clips cinematográficos. En este caso, se trata de construir el ambiente, la historia, las circunstancias y

la tonalidad vital que habría encontrado Lorca en su visita a Nueva York. Se busca actualizar y comunicar su experiencia histórica a los espectadores del presente. Para ello se usan clips de noticiarios o fragmentos de películas antiguas en las que se representa Nueva York. La más conocida, sin duda, es *King Kong* y su famosa escena del rascacielos y el ataque de los aviones. Estas escenas, sin embargo, no se limitan a ambientación. Su selección implica a la vez la comunicación de un mensaje que se sustenta en los poemas de *Poeta en Nueva York*. *King Kong* representa la fuerza primitiva, Nueva York, la civilización. Los aviones se asocian a la modernidad y la agresividad destructora. La escena inicial –las astronautas caminantes y corredoras en el espacio– se relaciona con las secuencias de *King Kong* y Nueva York en cuanto a que la modernidad destruye lo primitivo. Finalmente comunican agresividad, violencia y disminución del ser humano y las entidades primitivas, que reaparecen bajo otras formas en *Un poeta en Nueva York*.

Los procedimientos son característicos del lenguaje multimediático: fragmentos de noticiarios y películas, utilización de videos, juegos con la cámara en vivo, que muestran en proyecciones detalles visuales de partes del cuerpo del actor, el que actúa en consonancia con éstas. En el cuadro tercero, se desplaza desde el juego de pinturas a un actor saltando solo en el escenario. Desde aquí se escucha música violenta. Un hombre semidesnudo, en un baile de forma ritual y “primitiva,” parece tratar de captar lo africano. Mientras el hombre danza, la pantalla del fondo está en blanco y las palabras “sangre que viene” aparecen una y otra vez. De modo sorpresivo sale alguien al escenario y viste al bailarín de *tap dancer*, la pantalla proyecta una selva y el hombre baila *claque*. Parece un video de música, pero la referencia cultural tiene otra vez la intención de señalar un momento histórico específico. El referente es la cultura afroamericana de la época de la visita de Lorca a Nueva York y refleja el comentario crítico

social de Lorca y su poema “Negros.” Se muestra claramente una de las funciones de un teatro multimediático: usar los recursos visuales del espectador de hoy para comunicar un mensaje crítico del pasado. La música, en este caso, contribuye a que el público entienda el contexto socio-histórico. El énfasis en lo musical se vincula con la propia preocupación de Lorca por la música afro o la musicalidad de la poesía. Como señala Antonio F. Cao, García Lorca tenía conciencia de estas relaciones:

Lorca, en carta a su familia fechada enero, 1930 desde Nueva York afirma: Yo trabajo bastante. Escribo un libro de poemas de interpretaciones de Nueva York que produce enorme impresión a estos amigos por su fuerza. Yo creo que lo mío resulta pálido al lado de estas cosas que son en cierta manera sinfónicas, como el ruido y la complejidad neoyorquinas. (30)

Cao apunta que “Mas no se trata de música externa, a la manera verlaineana o modernista, o de rimas más o menos sonoras, sino de concebir el poema sinfónicamente: es música interna, en la que incluso Lorca da cabida a la cacofonía, al ruido” (30). El componente musical de *Producciones Imperdibles* es absolutamente importante y permea el espectáculo con variantes, que indican gran riqueza y conocimiento musical de los productores, los que continuamente asignan ritmo y cambian el ritmo del espectáculo en el que se utiliza gran parte de la historia de la música del siglo XX. La música de *rock*, *blues* y *charleston* anima el escenario. Se incluye en esta gama musical el *Ragtime*. Es significativo que el último cuadro termine en el canto de estilo rapero y cuyo título es obviamente sugerente : “Yo denuncio.” El *rap* tiene para el espectador contemporáneo muchas connotaciones sociales y culturales. En un principio, empezó como un símbolo de la cultura afroamericana en los Estados Unidos, en especial de los sectores de un *status* socio económico más bien marginal. El *rap* involucra formas específicas de vestir,

moverse y, al nivel simbólico, comunica un mensaje de resistencia cultural abierta y agresiva. También tiene elementos testimoniales en cuanto comunica las historias personales, muchas veces al darle voz a grupos minoritarios. En cuanto a los medios de comunicación, ha recorrido el mundo entero a través de videos musicales de gran divulgación, el cine y la televisión. También se utiliza como música de fondo en muchos avisos comerciales dirigidos a los jóvenes. Compañías como Coca-Cola, Gap y Pepsi han recurrido a esta música y a sus estrellas para buscar la imagen de resistencia a lo tradicional y a los sistemas impuestos a la cultura joven. El simbolismo y la experiencia de Lorca se sintetizan en el rap “Yo denuncio.” La distinción entre el negro y el blanco, el rechazo a los sistemas establecidos y la musicalidad de la poesía culminan en el mensaje de denuncia y furia frente al momento histórico:

yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
que levanta sus montes de cemento
donde latan los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
Os escupo en la cara.
La otra mitad me escucha
Devorando, orinando, volando, en su pureza...¹⁶

¹⁶ Transcripción del video de la puesta en el FIT Cádiz (2002).

3.2. *La bombonera: La danza del voyeur*: Un “reality show” y la mirada televisiva

Producciones Imperdibles proporciona otro rasgo del teatro multimedia contemporáneo en *La bombonera: La danza del voyeur* (2002): la incorporación de la televisión como modo de mirar y de representar y su interrelación con los “reality shows,” dos aspectos que han sido destacados por los investigadores de los estudios televisivos. Bernardette Casey (“Access Television, Reality Televisión”) destaca: “there has been a recent trend towards individualism within access production. The use of the camcorder technology has given rise to the production of “first-person narration” texts (e.g. Video Nation Shorts) wherein individuals talk openly (and intimately) about themselves, their lifestyles or some emotive or personal issue” (*Television Studies* 2). Posteriormente agrega: “*Reality television* is a hybrid form, drawing on (and reworking) *generic codes* and conventions derived from a variety of sources such as fly-on the-wall documentary, investigative and tabloid journalism, camcorder activism, social action broadcasting and docudrama” (196).

El propio grupo tiene conciencia de esta relación. Al describir el espectáculo, afirma: “A través de las técnicas multimediáticas y el deseo de crear ‘realidades diferentes’ la mirada televisiva, en particular de los shows de ‘realidades’ resuenan en este espectáculo” (*FIT Cádiz 2002*, 78). La importancia del programa televisivo es que pone de manifiesto la necesidad y el placer del espectador en ser *voyeur*, lo que determina en éste una forma específica de mirar. Según Producciones Imperdibles: “La idea de *La bombonera* persigue un planteamiento de profundizar en la creación de espacios diferentes para la danza y su forma de contemplarla. Por una parte interesa la sensación de bailar en un habitáculo herméticamente cerrado e íntimo compartido por el público y situado en medio de la calle.” (*FIT Cádiz 2002*, 98) Esta obra, con concepto coreográfico de Gema López y diseño, música y puesta en escena de José María Roca,

ejemplifica, además, la utilización de pluralidad de discursos y procedimientos mediáticos. La tecnología se materializa por un programa de computación que alterna la música y el *show* digital (luces y láser). La computadora también controla el espacio escénico y las imágenes proyectadas. La imagen de los cosmos en movimiento se establece con rayos láser.

Cada presentación comienza con una larga fila de potenciales espectadores fuera de la carpa.¹⁷ La obra acontece dentro de una carpa circular y, aunque los espectadores no tienen acceso al interior, pueden ver lo que sucede en él al insertar la cabeza en uno de los quince hoyos diseñados para cada uno de los quince espectadores que asisten simultáneamente al espectáculo. Más que asistir al espectáculo, se les permite atisbar el interior, mientras los otros potenciales espectadores, pueden ver las espaldas de los que están viendo el espectáculo en el interior de la carpa. Esta disposición cambia la relación entre espectáculo y espectador. El espectador no se “sienta” en la butaca a contemplar el espectáculo, sino que “atisba,” casi como un intruso/a, lo que sucede en un espacio al que no se le permite ingresar; pero al mismo tiempo está en condiciones de ver los rostros de los otros catorce, que también miran hacia el interior, cada cual desde un ángulo distinto. En el interior, un hombre y una mujer bailan por doce minutos. El espectador observa a ambos sucesivamente, no al mismo tiempo. El espectáculo que ve cada uno es diferente.

El bailarín (Guillermo Wilckert) usa sólo un pantalón blanco; ella (Judith Gómez) está vestida con pantalón y bikini blancos. La danza del hombre consiste en un baile más aeróbico, que muestra la fortaleza del cuerpo. Al principio, el espectador ve sólo oscuridad y después una luz que parece crear objetos cósmicos en el centro del piso de la carpa. La música, africana y ritual, consiste en tambores y también se produce por medio de un programa de computación.

¹⁷ Vi el espectáculo en la Plaza de San Antonio, Cádiz, octubre de 2002.

Acompañan a los danzantes fuegos y humo que le otorgan a la danza un carácter de ritual antiguo y primordial. En forma inesperada el danzante pone su trasero en la cara de un espectador, un pie en la cara de otro y con la mano agarra algunos de los espectadores agresivamente. El contacto es erótico, borda en lo violento, y traspasa las líneas de una mirada heterosexual, ya que el danzante se plantea igualmente sexual ante el espectador hombre o mujer. El baile de la mujer es una combinación de ballet clásico y danza moderna. No es danza africana, pero se mantiene el tono de la misma música primitiva y ritual, asociables con esta cultura. La diferencia más notable es que el baile de la mujer es sensual y no denota violencia o agresividad hacia el espectador. Sin embargo, existe el intercambio cuando ella seductoramente le ofrece un chocolate a cada uno de los espectadores. Acción que mantiene la tensión heterosexual/homosexual. Al final, a cada espectador le toca un chocolate, lo que puede ser entendido como un regalo o un símbolo erótico o romántico.

El espectáculo puede pensarse como un *show* de *striptease* o erótico en el cual el espectador, generalmente, participa como espectador privado. En *La bombonera* el espectador, al pasar a formar parte del espectáculo, es forzado a participar en un espacio público. Esta conversión del espectador privado (en casa mirando televisión) a participante en público, revela el mensaje de la obra: en la actualidad no hay nada privado, todos son *voyeurs* y a la vez, todos están siendo mirados.

En los *reality shows* la mirada del espectador se condiciona a buscar el valor del *shock*, se estimula un espectador voyeurístico y se presenta un modelo caótico de la sociedad desde una perspectiva ahistórica (Casey 198). Esta mirada condiciona al espectador a ver sólo un momento fragmentado a través de una cámara/ojo que enmarca el objeto mirado. En el caso de la carpa de Producciones Imperdibles, ésta representa el espacio de la televisión: el espectador

entra (sólo con la cabeza) a mirar una danza íntima entre. A diferencia de los programas de *reality*, el espectador ve mirar a otros espectadores, y en consecuencia, su experiencia voyeurística se vuelve compartida. El espectador se vuelve actor. Como describe Roca, el director:

Ese habitáculo se convierte en una caja de sorpresas que son reforzadas por un cierto despliegue de medios técnicos y nuevas tecnologías aplicadas a la escena pero pensadas para un espacio concreto de reducidas dimensiones. Es como si en nuestra casa pudiéramos habilitar una habitación sólo para bailar dotándola de todos los adelantos técnicos en materia de iluminación y sonido. (*FIT Cádiz* 2002, 78)

Por otra parte llama la atención cuántas sensaciones se pueden tener asomándose a esta caja de sorpresas. Es mirar sin ser visto. El público es espectador y actor a la vez.

El espectáculo se lleva a cabo con una serie de técnicas multimedia: proyecciones digitales, música tecno y láser de varios colores. Esto contrasta drásticamente con el tema, que visualiza a una mujer y un hombre semi-desnudos, primitivos, con música ritualística de tambores electrónicos y proyecciones en el suelo y en el techo de la carpa con imágenes con las de la Tierra en tiempos del caos cósmico. La conexión entre la experiencia del espectador y la mirada televisiva, ya condicionada por los shows de *reality*, hace que el juego primordial y el ritmo ritualístico de enlace vuelvan irresistibles las imágenes. El uso del láser, la iluminación en colores rojo, verde, azul, el humo y los olores, combinan lo primitivo (lo sensual) y lo tecnológico y convierten la relación entre el actor y el espectador en íntima y fuerte. José María Roca tiene muy claro los objetivos y los efectos de su producción en los espectadores:

La forma que el espectador tiene de contemplar el espectáculo le va a permitir estar dentro y fuera a la vez; sólo una lona separa la calle donde él está sentado del interior donde va a tener sus principales sentidos: vista, olfato y oído. A la vez esta sensación de “voyeur” se verá acrecentada por que serán 14 como máximo los que igual tendrán metidas sus cabezas dentro de la carpa. La evolución de un cuerpo realizando movimientos pensados e integrados con el espacio, la cercanía a ese cuerpo y la contemplación de las cabezas de los otros espectadores dentro de la carpa, a buen seguro, crearán un universo diferente, rico en sensaciones, difícil de explicar. Elementos como la sorpresa, el humor, el erotismo, la sensación de penetrar en un espacio mágico estarán presentes en las coreografías. (*FIT Cádiz 2002 78*)

La reacción del público frente al espacio reducido y lo que está viendo posibilita que adquiera una mayor conciencia de sí mismo. En la ocasión en que vi el espectáculo, los hombres trataban de no parecer excitados, los niños reían y muchas mujeres tenían que hacer un esfuerzo por mantener la mirada. Al final, el espectador, al poder ver sólo la cara de los otros, se integra al espectáculo. El sonido envolvente que contribuye a empujar al espectador más hacia dentro de “la bombonera” y la luz complementan lo visto, así como las proyecciones con efectos vertiginosos crean realidades diferentes, acrecentadas por otros signos naturales como los olores y sabores.

El director del grupo, consciente de esta relación, explica: “La idea de ‘fly on the wall’ es la mirada del espectador que participa en la obra. Hablamos de una nueva forma de bailar, condicionada por el espacio, el tiempo y sobre todo, hablamos de contemplar un momento espacial de danza, único e irrepetible” (*FIT Cádiz 2002, 78*). En *La bombonera*, la mirada de la

“mosca” es el acto de mirar o ver algo prohibido o en general lo que un espectador ve en la vida diaria. Por ejemplo, los *shows* como *Big Brother* muestran lo que pasa diariamente en las vidas de varias personas —no actores— mientras viven su vida real. Se duchan, desayunan, tienen relaciones sexuales, peleas, conversaciones, duermen, etc. En este caso, el espectador está presente en estas actividades, generalmente consideradas privadas. El hecho de que los personajes no son interpretados por “actores” ni el espectador consume el espectáculo como una obra convencional, define en gran medida la mirada voyeurista en los programas de televisión. La de *La bombonera* es similar, excepto que la mirada televisiva existe entre los espectadores que miran la danza. No es la mirada hacia el actor que refleja la mirada televisiva, sino que el espectador mira (privada e íntimamente) al otro espectador reaccionar al placer (la mirada erotizada) frente a el/la danzante. Por eso la armazón de la carpa es importante ya que el espectador adquiere una posición fija, no puede girar la cabeza ni dirigir la mirada hacia la izquierda o la derecha. Por lo tanto sólo puede enfocar a los danzantes y al otro espectador que se encuentra al frente. El momento de placer surge al ver el goce del otro espectador —lo que marca lo prohibido— generalmente reservado para el espacio cerrado de la casa o el *show* de *striptease*. Esto lleva naturalmente a preguntar sobre la naturaleza del placer. Fiske, a partir de las definiciones propuestas por Barthes, distingue entre *plassir* y *jouissance* como diferentes formas de producir placer y leer el texto: “*Plassir* is a mundane pleasure that is essentially confirming, particularly of one’s sense of identity” (*Television Culture* 227). *Jouissance*, por otra parte: “escapes the control of culture and meaning by distancing the signified and thus foregrounding the signifier, particularly the way it is materialized. It is found in the material body of the sign, in the sensuality of the body of the reader. In the way the erotic and its peak is properly described as orgasm” (229). En el caso de *La bombonera*, *plaisir* vendría a ser la

sexualidad homo o heterosexual. *Jouissance*, por su parte, correspondería al momento en que el espectador mira a los danzantes y experimenta placer. A diferencia de la televisión, una obra de teatro de calle es gratis y accesible a todo espectador que pase, sin discriminación de edad, género, clase ni raza. Esto se conecta con la idea de televisión y democracia semiótica (Fiske 239), la cual implica que todo individuo tiene acceso a mirar televisión e interpretar la producción visual a través del *placer y jouissance*. Por otra parte, también implica la mirada televisiva de los shows de *reality* que permite al espectador, como actor “real,” participar en *La bombonera*. Fiske apunta otro rasgo que vincula la televisión con el espectáculo de calle.:

Unlike the writerly avant-garde text, televisión does not work with an authorial voice that uses unfamiliar discourse in order to draw attention to its discursivity, unfamiliar discourse. The avant-garde author artist will shock the reader into recognition of the text’s discursive structure and will require the reader to learn new discursive competencies in order to participate with it in a writerly way in the production of meaning and pleasures. The producerly text, on the other hand, relies on discursive competencies that the viewer already possesses, but requires that they are used in a self-interested, productive way; the producerly text can, therefore, be popular in a way that a writerly text cannot. (95)

Desde esta perspectiva, la obra dramática es el “writerly text” y el teatro multimedia el “producerly text.” Para el espectador, el placer y el poder de crear significado, de participar en el modo de representación y de jugar con el proceso semiótico, según Fiske, son “some of the most significant and empowering pleasures that televisión has to offer” (239). La cultura de la televisión y el teatro de multimedia tienen en común asumir que el espectador ya tiene alguna competencia cultural, por lo tanto los trata con cierta “democracia semiótica” según Fiske (94) y

recurre a imágenes y ritualidades establecidas en la cultura popular. La mayor diferencia entre el espectáculo teatral multimedia y la producción televisiva es que el primero usa un estilo y una mirada de televisión o de video musical, pero que el espectador es más “sofisticado” que el televisivo, por cuanto requiere de una formación cultural y teatral que incluye la alta cultura teatral de Occidente y los códigos establecidos por los medios de comunicación. *La bombonera* logra no sólo ser una obra de multimedia, sino que es un innovador e interesante espectáculo que manipula fuertemente las técnicas de una posible “ciudadanía del espectador” televisivo.

3.3. *Réquiem XXI K626*: intertexto, danza, vida y muerte

La práctica del teatro multimedia por parte de Producciones Imperdibles adquiere nuevas dimensiones en *Réquiem XXI K626* (2006). Concebido por José María Roca y dirigido por Gema López, integra la danza y otros medios escénicos para construir el espectáculo que se lleva a cabo en una torre especialmente contruida, al aire libre, con acceso gratis para los espectadores que, una vez más, deben esperar su turno para lograr ingresar al espacio teatral.¹⁸ Tres bailarines y dos actores participan en la representación guiados por el *Réquiem en re menor KV626*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Éste funciona como correlato estructural y temático, pero con un mensaje contemporáneo.¹⁹ El concepto mismo del “réquiem” es el de la ritualidad funeraria, la que en este caso, alude a la defunción de una modalidad social y cultural: la cultura occidental o la muerte de la humanidad en el siglo XXI. El intertexto con la Misa de réquiem es reapropiado para comunicar el mensaje a través del baile, la música y las imágenes proyectadas.

¹⁸ Vi el espectáculo en Cádiz, 2006, en la Plaza de la Catedral, frente al pórtico, donde se armó especialmente la torre.

¹⁹ La historia de la composición de la *Misa de Réquiem en D Menor* (K.626) (1791) en el DVD Mozart, Wolfgang Amadeus. “Bonus Feature: The Story of the Réquiem.” *Réquiem, K626*. Argentina: Decca, 1992.

El espacio teatral es una estructura de tres niveles cuyo espacio escénico se centra en el suelo del primero, donde actúan actores y bailarines y se proyectan las imágenes. Allí se concentra la mirada de los espectadores, ubicados sin sillas ni butacas, en los tres niveles de la estructura. De este modo, la mayor parte del público ve la acción siempre desde lo alto. La obra comienza con una bailarina en posición fetal en el suelo, mientras –con un fondo de luz y sonido de helicóptero– una voz masculina pregunta:

¿Dónde estas? ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Te esperamos aquí, aún no se quien eres. Quizás, quizás seas tú o ella, o quizás ella que se esconde detrás de los brazos, que podemos verla. Palabras. Palabras. ¿Y te preguntáis si es ahora? Te esperamos. Sí es ahora. Quizás sea ella. Dinos algo, danos una señal. ¿Dónde? Quizás podamos entender algo. ¿Eres tú? No. ¿Dónde estás? ¿Aún no puedo verte? Un momento, ese soy yo. No, no, no, yo no soy. Yo no soy nadie, es otro al quien yo esperaba. Adelante. (Transcripción del video)

Después se oyen los latidos de un corazón, la bailarina se para y comienza a caminar hacia la luz circular que se proyecta en el piso. En éste, además, hay imágenes en blanco y negro de niños. La voz masculina continúa: “The end is where we begin. Often the beginning is the end. To make an end, to make a beginning. El fin es el lugar donde partimos y el principio el fin.” Entonces empieza el “Réquiem” de Mozart.

Como es sabido, éste se divide en partes que siguen la estructura de la misa católica de los difuntos, que consiste en nueve partes. Empieza con una introducción a Dios y termina con la liberación del alma hacia el cielo. La ceremonia ritual, que data del siglo XIII, tiene características musicales y estructurales definidas y hasta 1960 incluía el canto. Por ello es importante notar que la grabación utilizada en *Réquiem XXI 626* es una versión cantada, con

fondo de campanas, que hace más clara las divisiones para el espectador. El intertexto del canto fúnebre es conmovedor porque conlleva al espectador inmediatamente a sentirse testigo de algo grandioso y terriblemente triste. Por ejemplo, en la tercera parte del Réquiem de la misa católica, en el Recordatorio (“Recordare, Iesu”), Producciones Imperdibles proyecta clips de escenas de Hiroshima y las víctimas de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial.

Lo visual de *Réquiem XXI 626* se manifiesta constantemente a través del uso de recursos tecnológicos como la proyección de videos grabados, videos en directo y la retroproyección. Los materiales y las imágenes de la artista plástica se fusionan con el baile y los actores, procedimiento que enriquece notablemente el espectáculo.²⁰ Las imágenes y los videos proyectados representan algunos momentos sociales y cotidianos del mundo en los siglos XX y XXI. Los bailarines danzan encima de las proyecciones de la guerra, las torturas y las consecuencias de las enfermedades. La danza es la protagonista del espectáculo macabro que existe entre la vida y la muerte.

Las proyecciones y la retroproyección son utilizadas para narrar la historia del ser humano a través de momentos claves en la sociedad actual. Así el espectador ve la violencia del ataque a las torres gemelas de Nueva York, la guerra de Irak, los muertos en la masacre de la Estación de Atocha en Madrid (11 de marzo 2004), las cenizas de Hiroshima y las víctimas de los campos de concentración. Estas proyecciones están extraídas de archivos, noticiarios y videos históricos. Los videoclips se integran con las imágenes cotidianas de niños con caras de perdidos, mujeres caminando en las calles y hombres desnudos con señales de tortura en su

²⁰ Es una reutilización del procedimiento usado en *Un poeta en Nueva York* con implicaciones diferentes.

cuerpo. Todas se yuxtaponen a la belleza y gracia de la danza y el coro del réquiem. El uso del video con un tiempo específico le otorga una temporalidad concreta al espectáculo.

Mientras los bailarines están en el suelo vestidos de blanco, la artista plástica visualiza imágenes de insectos y sangre. En las sombras de la máquina de retroproyección surge la aguja –símbolo de la adicción a la heroína y alusión al SIDA–, en el retroproyector se colocan langostas vivas cuya sombra invade el escenario. Los bailarines reaccionan frente a estas proyecciones. Al final desaparecen, una bailarina muere y renace como ángel. Al renacer, hay sangre por todos lados y la violencia visual del color rojo parece impregnar el suelo donde están los bailarines. El rojo contrasta con el vestuario y el piso blanco, mientras a su alrededor todo es negro. El manejo de los colores, las luces, el video y la retroproyección funcionan en perfecta armonía y crean una línea muy fina entre el papel de los actores y la tecnología. Las imágenes de la Biblia, el rito de la misa, la costumbre de ver las noticias en la televisión, el uso de la música, y la reapropiación de imágenes cinematográficas y teatrales se fusionan para mostrarle al público su propia historia.

El espectáculo hace sentir al espectador que es parte de la historia, y a la vez lo que sucede en el escenario es parte de su propia historia. El espectador es testigo y partícipe de sus momentos violentos. Pero su propia participación es realmente paradójica, ya que se centra en el manejo del espacio y la percepción de la mirada, en parte controlada por la perspectiva del espectador que siempre mira desde arriba hacia abajo. En el cine y la televisión, cuando la cámara ve desde arriba hacia abajo, la mirada es omnipresente y ofrece la ilusión de ver y saber todo. Otro elemento es el uso de los hechos históricos de un pasado muy cercano y de otros que siguen impactando, como plaga inmanente al ser humano. Las proyecciones de las luces crean un universo galáctico y contribuyen a producir un sentido de orden. Este orden o estructura

circular crea una atmósfera de protección y seguridad característica del rito o lo ritual. Pese a ser teatro de calle, no se le pide nada al espectador, no tiene que ir a la acción ni tiene que sentir pena como en la tragedia. Lo que se espera es que se deje llevar por el espectáculo y esto se logra a través de la danza.

La danza, en relación a las otras artes, tiene una función muy particular. Sherill Dodds dice que: “Dance is characterized by its use of space, time and energy in relation to movement” (*Dance On Screen* 31). Este desplazamiento de energía y el movimiento del cuerpo con respecto al espacio y al tiempo (presencia), establece un vínculo con el material inorgánico en la puesta en escena, que hace que el cuerpo del bailarín mediatice lo humano. En el teatro multimedia esta relación es integral a la establecida entre el cuerpo y la tecnología porque depende el uno de la otra para lograr el mensaje de la obra. El cuerpo del bailarín, su presencia y el uso de la tecnología son tanto el medio como el modo de comunicación. La diferencia entre la bailarina y los videos es que el cuerpo es tridimensional y la proyección bidimensional. La mirada desde el primer y segundo piso del espacio escénico distorsiona la tridimensionalidad del bailarín. El efecto se logra ya que buena parte del baile ocurre con los bailarines tendidos en el piso y las proyecciones integradas a los bailes agrega una tercera dimensión al video proyectado.

Los colores tienen su propia significación. El blanco y negro cumple dos funciones. La primera, muestra los hechos históricos más antiguos, la segunda destaca momentos más recientes del siglo XXI. La representación de estos últimos, en blanco y negro, sugiere que el presente está pasando a la historia. Los bailarines están vestidos con trajes y zapatos blancos. En un nivel visual y como técnica multimediática, el piso blanco y las luces en *off* (negro) marcan el escenario con espacios definidos, en los que los juegos de luces sugieren un sentido de abismo a la perspectiva del espectador. No menos importante son las luces en colores que

fragmentan las imágenes del video que se vuelven caleidoscópicas.

El análisis de la iluminación revela aspectos significativos del espectáculo y su sentido. La física de la luz, según Sirlin: “es un forma de radiación electromagnética, llamada energía radiante, capaz de excitar la retina del ojo humano y producir, en consecuencia una sensación visual. Ya vimos que el concepto luz tiene absoluta relación con quien la percibe, y que es a través de ella que el hombre conecta visualmente con el mundo que lo rodea (33).” Sirlin apunta los principios de la luz: amplitud (altura de la onda), longitud de onda (comportamiento espacial), velocidad, distancia que recorre la onda en el segundo y frecuencia (comportamiento temporal) (33). Al considerar estos cuatro principios, se observa la complejidad de su manejo en *Réquiem*, en el cual su función va más allá de iluminar o enfocar a un personaje. En el teatro multimedia, las características de la luz misma ayudan a descentralizar al bailarín como actor y enfatizan la luz como actor de la misma importancia que el cuerpo del actor. Este procedimiento es un rasgo importante en el teatro y su desarrollo hacia un teatro virtual cuando los elementos tecnológicos se vuelven casi orgánicos. En Producciones Imperdibles, su uso está conectado al movimiento del actor, en especial del bailarín. Tiene la posibilidad de influir en lo emotivo al humanizar su función para reflejar la cualidad interior del personaje o del bailarín.

En *Réquiem* la luz tiene características propias, una materialidad que depende de los cuatro factores mencionados, que cumplen una función específica, física, sensorial y predecible. La luz cambia de colores, tiene diferentes velocidades y en ocasiones un ritmo que acompaña la música.

La imagen del ángel es especialmente reveladora porque se representa siempre vinculado a la sangre. Probablemente la escena más trágica de la obra es la del ángel que sangra y muere en el escenario porque cercena la posibilidad de la esperanza. Esta interpretación se refuerza

cuando el espectador recuerda el círculo infinito que pone de manifiesto la voz masculina: el fin es “el principio y el principio el fin.” Esta conexión va más allá de la muerte y es la reapropiación del imaginario de *Angels in America*, la obra teatral de Tony Kushner, cuyo tema central es la reacción de la sociedad estadounidense frente al SIDA. El orden de las imágenes, la aguja, la sangre, la muerte que renace como ángel y su muerte sangrienta (la bailarina), comunican la idea de las drogas y el SIDA como epidemia. De este modo las imágenes representan al SIDA como una de las grandes tragedias del siglo XXI. El final es espectacular, el público queda alucinado por la manera en que, por medio del uso de imágenes, música, colores, juegos de luces, video y proyecciones, lo más humano de la vida –la muerte– se recrea en un espectáculo lleno de belleza y momentos de espanto, en el que se mezcla lo cotidiano mediatizado por los medios de comunicación, las computadoras y la Red. El uso de múltiples modos de producción, unido a una pluralidad de disciplinas y perspectivas enlazadas en una búsqueda estética, hace de *Réquiem XXI K626* una máxima representación de las posibilidades de este teatro.

4. El lenguaje multimediático y el teatro en la calle

La extensión y validez de la utilización de procedimientos multimediáticos en este periodo del teatro español se evidencia en las numerosas manifestaciones del teatro de multimedia en el teatro de calle. Al hablar de las nuevas tendencias en el teatro español, César Oliva destacó la importancia del teatro de calle y sugirió que es una tendencia definitoria de este tiempo.²¹ El teatro de calle es un fenómeno finisecular que, pese a tener remotos antecedentes en momentos puntuales de la historia del arte dramático, hay que reconocerlo como moderna forma

²¹ Algunos de los grupos más destacados del momento son: Els Comediants, La Fura dels Baus y Xarxa Teatre, los cuales aún siguen actuando y continúan renovándose a sí mismos.

escénica, surgida de hechos contemporáneos tan evidentes como el desgaste de los sistemas tradicionales de expresión teatral, la liberación de las formas, la búsqueda de nuevas vías de significación y la democratización de la cultura en países en los que las reglas de contacto entre actor y espectador estaban firmemente fijadas. (*Teatro español del siglo XX* 225-26)

Oliva señala, sin embargo, que después de un primer período de innovación “el interés por la experimentación no continuó de manera similar” (226). Contrario a esta afirmación pienso que, precisamente, a partir de los grupos de teatro de calle de fines del siglo XX, los del siglo XXI han incrementado su rasgos innovadores, muchos de los cuales utilizan procedimientos multimediáticos. En esta sección me centraré en algunos grupos y espectáculos de calle que se autodefinen como prácticas mutimediales.

Es preciso señalar la gran diferencia que ha existido entre la mayor parte del teatro de calle o “en la calle” en América Latina y España. En América Latina, generalmente, constituye un teatro político directo, heredero del teatro social y las teorías de Boal y sus “técnicas del teatro popular.” Estas prácticas teatrales son realizadas por grupos sin gran apoyo económico ni patrocinio comercial. Formalmente, podría ser considerado “teatro pobre,” utilizando la expresión de Grotowski. El teatro de calle en España, en tiempos de globalización y neoliberalismo, conforma un teatro predominantemente comercial, aunque muchos de los espectáculos incluyen elementos de denuncia. Para ello hay que entender su sistema de producción. Los espectáculos de los grupos de “teatro de calle” en España generalmente subsisten contratados por instituciones públicas o privadas que encargan los espectáculos para ocasiones especiales. Este tipo de financiamiento les permite producir espectáculos de mayor costo y espectacularidad, en los cuales la tecnología suele tener gran importancia.

Hoy el teatro de calle se produce para una generación de potenciales espectadores con hábitos visuales producidos por la televisión, el cine, el marketing, espectáculos visuales de todo tipo y, por lo tanto, la forma en la cual se comunica se basa en lo que visualmente seduce a este espectador. Como he indicado antes, los espectadores de hoy están tan familiarizados con usar y asimilar una variedad de signos culturales y multiculturales como para negociar lo local y los signos globales (medios de comunicación). La diferencia, sin embargo, con el espectador de los espectáculos de sala es que éste “asiste” voluntariamente al espectáculo mientras que el de calle se “encuentra” con el espectáculo. El teatro de calle busca la intimidad con los espectadores, la conexión humana para comunicar su mensaje. El manejo del espacio en el teatro multimedia realizado en la calle, con frecuencia tiende a recrear una especie de cine o de concierto de *rock*. El teatro de calle confronta la vida cotidiana. La conexión entre el teatro de calle y la multimedia es muy importante ya que ambos plantean una realidad alternativa a la vida diaria. Ello es vital ya que transforma la realidad en mundos fantásticos y mágicos. Como señala Jan Cohen Cruz, crea “a temporary suspension of the status quo” (168). El teatro de calle, naturalmente, se ha transformado con los cambios sociales y culturales. Su inserción en la posmodernidad y su nuevo público (jóvenes y niños) han determinado la utilización de medios visuales y musicales que forman parte de la cultura cotidiana de estos nuevos espectadores.

4.1 El grupo Ánimasur

Según la descripción de su presentación en el *FIT Cádiz* (1998) “Ánimasur Teatro, nace como compañía en octubre de 1996, resultado de la unión de dos grupos amateur de teatro de calle: ‘Los Payasos Animadores’ y ‘Er Trompasso’” (90). Agregan que en 1998 llevan a cabo un cambio importante que “inicia la consagración de un estilo estético y es el resultado de un sueño artístico que no es otro que el de expresar de forma personal, la vida de los que no tienen tierra.

Ni quieren ser dueño de ella” (*FIT Cádiz 1998, 90*). Más explícitamente explican: “Los nómadas, hombres y mujeres cercanos al aire y el pueblo tuareg, que representa un claro ejemplo de estos pájaros del tiempo.” (*FIT Cádiz 1998, 90*)

El espectáculo comienza con personajes en zancos, pájaros azules, amarillos y rojos, bailando —símbolo de un pueblo nómada, desterrado. Se escucha música “primitiva” y entran dos carros negros con figuras tenebrosas. El contraste entre las máquinas que entran con fuego y el espacio de los pájaros delicados, es violento. Los dos carros llevan a seres que parecen Ninjas, nefastos y oscuros, los cuales interrumpen agresivamente el vuelo elegante y suave de los pájaros zancudos. Los personajes siniestros aparecen en carros como en la película *Thunderdome*. Esta intertextualidad de imágenes señala un tipo de héroe que viene de la nada y lucha, pese al Apocalipsis, por una comunidad específica, nómada, ultrajada y desplazada. Los personajes visten como seres sobrenaturales, y parecen implicar que lo natural está en peligro y hay que “salvarlo”,

En *Mammálíturki* se usan las imágenes de programas infantiles de la televisión, juegos de videos y de los antihéroes del cine. La constante interacción con el espectador hace que se construya la dinámica de un juego de video. El espectador es el que define su papel no sólo como espectador sino como jugador de un juego de video: no puede tocar, sólo mirar pero sí interferir en el espectáculo cuando se le pide. Esta conexión no es más o menos compleja que la del espectador de calle, aunque la forma en que se “juega” con el espectáculo está muy determinada por la edad de los que participan y la manera en que participan. La idea de la violencia está enmarcada en el acto de participar, no como en el teatro *agit-prop*, en que se le pide al público pensar, provocar o cuestionar el sistema social dominante. Aquí la participación interactiva es un modo de entretener y jugar.

A juicio del propio grupo, el surrealismo es un elemento visual muy importante: “se trata de conectar, dar vida, interpretar, hacer sentir e intentar que la gente conecte con tu idea y tu personaje. Montajes con fuertes imágenes visuales que buscan la reacción instintiva de los espectadores” (*Programa 83*). Aunque es indudable que las raíces de la obra están en el surrealismo —los personajes del espectáculo recuerdan los pájaros de Miró y el surrealismo, por ejemplo— éste no es suficiente para explicar la obra ni su efecto en los espectadores. La música narra y enmarca el tiempo en forma cronológica. Empieza con música ritual de un pasado no remoto, y termina con Reggae, Bob Marley y su canción “Movement of the People.” A través de la música, se marca el comienzo temporal, el fin y el mensaje de la obra.

Otro espectáculo del grupo en el cual se utilizan elementos semejantes, con énfasis en el lenguaje pirotécnico, es *No sólo de máquinas vive el hombre* (1998). Su autodescripción apunta: “Una extraña estructura a motor, a modo de pulpo mecánico y rodeada de extraños personajes, transformará el ambiente con música y pirotecnia.” Agregan: “Una estructura animada y seis zancudos, conformarán una coreografía con los pirotécnicos, creado un ambiente casi extraterrestre” (*FIT Cádiz 2007*, 87). Tanto el mundo del extraterrestre, proveniente del cine, como las figuras de los juegos de videos son muy populares para atraer al público. El título sugiere una actitud frente la sociedad de hoy (de máquinas). Es importante destacar que con este espectáculo se crea un espectáculo alegre y carnavalesco, que mantiene: “el ritmo trepidante, contagia el público, haciendo del teatro de calle una fiesta popular” (*FIT Cádiz 2007*, 87). El espectáculo propone suspender la realidad y plantear el baile. Es así como el espectador y el productor se logran comunicar a través de los códigos multimediáticos de hoy.

4.2 El grupo Scura Splats

En ese mismo año, 1998, también en Cádiz se presentó Scura Splats, grupo de teatro de calle, fundado en 1997, en Villarreal, caracterizado por sus espectáculos pirotécnicos. Ese año estrenó *Oh! SOS*, en el cual integra la ritualidad y motivos de larga tradición en Occidente con la inclusión de elementos de los videos musicales contemporáneos.²²

El motivo central del espectáculo se funda en la danza de la muerte medieval. Según el grupo: “*OH! SOS* es un espectáculo basado en la “La danza de la muerte” medieval, modernizando este mito a ritmo de música *funk* y *rap*. Los personajes son esqueletos que escapan de sus tumbas para entablar un juego con los seres vivos recordándoles que todo tiene un final. Pero la sensación final es totalmente contradictoria (*FIT Cádiz 1998* 81). La interpretación del espectáculo requiere recordar brevemente la historia y los rasgos tradicionales. La *Danza de la muerte*, según los historiadores tiene sus raíces en Europa en los siglos XI y XII, cuando ya referencias a ella. Sin embargo, se afirma que no fue hasta el siglo XV que la danza se hizo más conocida:

There were two kinds of Dance peculiar to the Middle Ages, the Dance of the Death, or the dance macabre, and the dancing mania known as St. Vitus' dance. Both were originally ecstatic mass dances, dating from the 11th and 12th centuries. People congregated at the churchyards to sing and dance while representatives of the church tried in vain to stop them. (*Encyclopedia Britannica* 16, 961)

En el siglo XIV en Alemania, la danza de la muerte surgió como teatro moral: “The *Totentanz*, a

²² Para mayor información sobre la historia del grupo, otros espectáculos y videos de los mismos, ver: <http://www.scuraweb.com>.

danced drama with the character of Death seizing people one after the other without distinctions of class privilege” (961). El tema de la danza de la muerte se extendió por toda Europa y fue representado en otras prácticas culturales. Una de sus representaciones más completas y famosas son los grabados de Hans Holbein, formado por cincuentisiete imágenes que muestran al personaje de la Muerte llevándose a diferentes personajes representativos de diversas actividades y sectores sociales. Algunos de los cuales eran la duquesa, el viejo, el médico, el hombre rico, el mercader. También incluyen representaciones de la creación, Adán y Eva en el Paraíso Terrenal y el Juicio Final. Tanto en los grabados como en las obras de teatro y la danza existe un tema moral muy fuerte.²³ Todos son portadores de un mensaje ético.

En el espectáculo pirotécnico de Scura Splats, se reconoce inmediatamente la ritualidad e historia de la danza de la muerte. En el pasado, la danza era una oportunidad de recibir el mensaje moral de la Iglesia. En Scura Splats, el mensaje es vivir la vida al máximo, asumir riesgos, sin otra meta más que la de sentirse “vivo” a través de la ritualidad del desafío a la muerte. Se conserva en cambio el concepto de que la muerte anula las diferencias entre las clases sociales. Los participantes de la danza son seducidos por la ritualidad y participan sin hacerse preguntas. No hay una propuesta histórica ni cuestionamientos políticos. Se invita a disfrutar el momento. La idea de temporalidad también desaparece, sólo es un instante entre muchos, en el cual el nuevo espectador (también participante/actor) vive. El ayer y el futuro no existen, es sólo un escape.

En Cádiz, frente a la Catedral, el espectáculo consistió en juegos pirotécnicos, música tecno y *Sca*. La música tecno, con su sabor repetitivo e hipnótico, dio ritmo al espectáculo. Los actores, vestidos de esqueletos (la Muerte) llevaban palos con fuego, caminando y bailando al

²³ En la edición de 1538 son 41 grabados; en la de 1562, son 57.

ritmo de la música electrónica. Los espectadores podían participar en cualquier momento metiéndose bajo “arbolitos” de fuego, siempre conscientes del peligro potencial. Se escuchaban gritos, algunos espectadores trataban de escapar de las llamas, otros bailaron con la música y aún había quienes se acercaban hacia los actores desafiando el riesgo de las chispas que brotaban de los materiales ígneos y sus desplazamientos. La propuesta básica del espectáculo –el desafío– es experimentar el miedo para sentirse vivo. Las guitarras eléctricas, la voz del parlante chirriante, una voz digitalizada, que se escucha pero no necesariamente se entiende. Lo que une y enmarca la obra es la música.

A punto de terminar el espectáculo, el grupo presenta un mini concierto de *rock*, que termina con uno de los actores que dice estas palabras:

Bienvenidos a la estrella –Bienvenidos a la discoteca de la muerte– aquí está.
Bienvenidos allá –sí señores– a al fiesta de la vida, Bienvenidos de la muerte. 1-
2-3-4- Y ahora a bailar Sca porque estamos escasos. OH SOS, OH SOS –somos
los enemigos. . . En la vida hay dos formas de morir, una es elegir la muerte o
que la muerte te elija a ti. (*Risa*) No importa lo que tengas, sabemos lo que vales.
Y aquí no vales nada. Todos sois iguales –sin casa, sin diner... Sin vida no hay
pasado, sin muerte no hay futuro... A bailar...Oh SOS. La vida mata más que la
muerte –*Carpe diem*– Aprovecha el momento –Revienta. (Transcripción del
video).

El destinatario o espectador ideal de este espectáculo parece ser la juventud de los ochenta, por cuanto muchos de sus elementos y códigos se asocian con una generación específica. La descripción evidencia la presencia del lenguaje multimediático: “ritmo de música *funk* y *rap*.” La “contradicción” es producto de su época, del momento: la yuxtaposición entre la

vida y la muerte. La música y el baile —asociado con el *Sca*—, eran signos la anarquía de la juventud. El mensaje, tal como plantea muchas veces la juventud, es el *carpe diem*: es preciso vivir el momento. El mensaje se logra a través de la ritualidad y la estética propia del video musical. El referente fue transnacional: el MTV y los videos que se exhibían en boites y salas de bailes.

La incorporación de las nuevas tecnologías como clave de la producción de espectáculos teatrales en España corresponde a las tendencias generales de las tendencia tecnológicas incorporadas e integradas a las prácticas culturales contemporáneas bajo los efectos de la globalización y la posmodernidad. El enfoque de las obras de Sémola Teatre y Producciones Imperdibles, tanto como los espectáculos de calle que se han comentado, evidencian la interrelación entre los medios de comunicación, las nuevas tecnologías, la puesta en escena, los tipos de escenario y los actores. La individualidad de los actores tiende a desaparecer, los personajes carecen de caracterización psicológica individual. En muchos casos, los principales actores y medios de comunicación son los elementos y procedimientos multimediáticos.

Capítulo 3

Chile: De la teatralización del cine al teatro cibernético

Este capítulo se centrará en un país latinoamericano para trazar algunos hitos y su funcionalidad de la incorporación de elementos de multimedia en el teatro, con énfasis en el cine, y su ingreso en el espacio del teatro digital y cibernético. Después de una breve caracterización de tendencias del teatro chileno contemporáneo, me enfocaré en lo que denomino la teatralización del cine, por medio del análisis de dos espectáculos —*Cinema Utopia* de Ramón Griffero y *El húsar de la Muerte* del grupo La Patogallina— para terminar con la producción de Alberto Kurapel y Raúl Miranda. El primero, pensador, dramaturgo y preformista que ha reflexionado sobre el teatro multimedia, cuyas obras son consideradas características de esta modalidad. El segundo, Raúl Miranda ha reflexionado profusamente sobre la utilización de elementos multimediales en el teatro y sobre las nuevas formas teatrales determinadas por las nuevas tecnologías. Este último, además, ha creado obras en las cuales los personajes son productos de esas nuevas tecnologías.

1. *El teatro chileno contemporáneo*

El teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX está marcado por dos acontecimientos históricos significativos. El primero, propio del teatro de la mayor parte de los países de América Latina, es la utilización del teatro como medio de transformación social. Esta tendencia se observa especialmente en los años sesenta y comienzos de los setenta en que los dramaturgos y dramaturgas proponen la renovación teatral y la transformación social. La renovación teatral implicó el recurrir a estructuras y técnicas teatrales originadas y practicadas en Europa. Con respecto a la transformación social predominaron dos tendencias ideológicas. Una fue la del

movimiento de centro izquierda bajo la aureola de la Democracia Cristiana, que culminó con el gobierno de Eduardo Frei (1964-1970); otra es la de la izquierda socialista que alcanzó el poder con la elección de Salvador Allende (1970) con el apoyo de la Unidad Popular. El segundo acontecimiento clave fue el golpe militar de 1973, el que determinó cambios significativos en el sistema económico, en la cultura nacional y en las producciones teatrales, tanto dentro del periodo del gobierno militar como en el de la postdictadura.

De los dramaturgos más importantes del período anterior al golpe militar hay que destacar a Jorge Díaz, Egon Wolff e Isidora Aguirre, aunque son muchos los autores y directores que tuvieron una intensa actividad en el período y que marcaron el teatro chileno del momento. Aunque la obra de Jorge Díaz es muy vasta y se sigue representando en la actualidad en sus comienzos fue asociado con el “teatro del absurdo.” Su obra más representativa y de mayor éxito dentro de esta tendencia fue *El cepillo de dientes* (1961). De su primera época también hay obras de denuncia de los problemas nacionales del momento como se manifiesta en *Topografía de un desnudo* (1965).

Al igual que Jorge Díaz, Egon Wolff comenzó a escribir en los años sesenta y siguió escribiendo en el período de la dictadura. Dos de sus obras más conocidas y exitosas son *Los invasores* (1962) y *Flores de papel* (1970) en las cuales se plantea el tema del momento: la emergencia de nuevos sectores sociales y su relación con la burguesía dominante. Isidora Aguirre, también escritora de numerosas obras hasta la primera década del siglo XXI, en los años sesenta sus textos denuncian las injusticias sociales. Representativa de esta tendencia es *Los papeleros* (1962) en la cual utiliza numerosos procedimientos del teatro épico para mostrar la explotación de los sectores marginales de la sociedad.

El golpe de Estado de 1973 originó un profundo cambio en el teatro chileno. Como propone Juan Villegas: el golpe “militar alteró las relaciones de poder dentro del país, desplazando el poder cultural del período anterior a una posición de oposición al poder político, conservando e intensificando, sin embargo, su presencia en la esfera de la cultura, especialmente por medio de una red internacional que proporcionó resonancias transnacionales” (174).¹ Por una parte, se produjo un desbande de dramaturgos y directores que salieron al exilio, en algunos casos después de haber estado en campos de concentración dentro del país. Por otra, continuó la actividad teatral nacional con la fuerte presencia de la censura implícita, dando origen a modalidades de teatro cuya lectura implicaba la complicidad de los espectadores. De este modo, puede decirse que durante el gobierno militar se dio una doble producción: la que se llevaba a cabo en el país y la que se escribía y producía fuera el país. En esta instancia, algunos de los dramaturgos consagrados en el periodo anterior continuaron su producción, ya sea en el país (Egon Wolff) o en el extranjero (Jorge Díaz, Sergio Vodanovic). A la vez, surgieron otros dramaturgos. Dentro de los que estrenaron en el país es preciso destacar a David Benavente, Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra. La crítica al gobierno militar pocas veces fue de cuestionamiento del régimen dictatorial en sí. La denuncia se dirigió al sistema económico y a la existencia de un ambiente de sospecha y temor. David Benavente se destacó con *Tres Marías y una Rosa*, en la cual representa a un grupo de mujeres que prepara arpilleras en un trasfondo de temor, cuyas imágenes simbolizan las condiciones nacionales. Benavente denuncia la amenaza implícita y el sistema económico impuesto por el gobierno militar. Juan Radrigán enfatiza la

¹ Sobre este periodo ver una síntesis de tendencias en Juan Villegas, “Una práctica de corte sincrónico: El teatro chileno del período autoritario: 1975-1990” en *Para un modelo de historia del teatro*. Sobre el teatro chileno de este período ver especialmente Grínor Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*; Catherine Boyle, *Chilean Theater, 1973-1985*.

representación de los sectores marginales. Sus primeras obras *Testimonio de las muertes de Sabina* (1970) y *Hechos consumados* (1979) fueron consideradas de las más valiosas del momento. Marco Antonio de la Parra se dio a conocer con *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978). La acción se centra en un antiguo restorán en el cual se espera la llegada de un cliente. El ambiente es de decadencia y constituye una fuerte crítica a la sociedad chilena y a la vida política chilena anterior al golpe militar. Una excepción a esta tendencia de crítica indirecta fue la obra de Carlos Cerda, *Está en el aire* (1986), puesto en escena por el ICTUS, la cual denunció directamente a la dictadura, su sistema de espionaje, de tortura y de la violación de los derechos humanos. Dentro de los grupos teatrales que siguieron en el país hay que nombrar el ICTUS, el que se transformó en el portavoz de la oposición teatral en Chile.

El retorno a la democracia en Chile con la elección de Patricio Aylwin (1990) trajo enormes consecuencias para el teatro chileno, tanto en los modos de producción como en los temas y técnicas teatrales empleadas. Juan Villegas, en un breve ensayo reciente, llevó a cabo una presentación general del teatro chileno del período.² Propone que varios factores han sido determinantes en las tendencias más destacadas.

El cambio de sistema económico impuesto por el gobierno militar y continuado en los gobiernos democráticos dio origen al surgimiento de una pluralidad de escuelas de teatro y grupos teatrales. La creación de numerosas escuelas de teatro, además de las escuelas de las instituciones tradicionales, a su vez, atrajo a grandes sectores de la juventud, probablemente motivados por las ofertas de trabajo en la televisión. Varias de las cuales han sido dirigidas por actores en ejercicio o en retiro. Fenómeno que contribuyó a intensificar y diversificar las ofertas teatrales en el país.

² “El teatro chileno de la postdictadura.” *INTI* 69-70 (2009): 189-205.

Otro factor de importancia del desarrollo teatral en Chile actual es la celebración de numerosos festivales de teatro, tanto internacionales como nacionales y regionales, los que han dado oportunidad a los nuevos grupos a presentar sus obras y a dialogar con grupos extranjeros. Dentro de estos festivales es preciso nombrar el llamado “Teatro de las Naciones” (1993) al que asistieron conocidos grupos y gente de teatro internacionales que mostraron sus obras, dictaron seminarios o discutieron con teatristas y estudiantes de teatro en Chile. A partir del año 2002, además se celebra cada año lo que comenzó llamándose “Teatro a Mil” y que ahora se denomina “Santiago a mil.”

Un tercer factor es la creación del FONDART, institución del Estado que proporciona becas y subsidios para las actividades culturales. En el caso del teatro contribuye a financiar la investigación teatral, la elaboración de obras o la puesta de las mismas.

Durante el período se han puesto en escenas obras de autores que ya eran reconocidos antes del golpe militar de 1973, tales como Jorge Díaz, Egon Wolff e Isidora Aguirre. Aún más, varias de sus obras de aquel período han sido repuestas en los últimos años o han producido nuevos textos relacionados con las nuevas problemáticas. También se han representado obras de dramaturgos surgidos en tiempos de la dictadura, tales como Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero y Juan Radrigán. Villegas destaca que han surgido y consagrado algunos nuevos y que uno de los más éxito ha sido Benjamín Galemiri. Similar a la tendencia de otros países se ha incrementado el “teatro de director,” en la cual se han destacado Andrés Pérez, Ramón Griffero, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, Luis Ureta, Oscar Castro, Nisim Sharim, Raúl Osorio, Andrés del Bosque, Abel Carrizo. Dentro de los más recientes hay que nombrar a Manuela Infante y Guillermo Calderón.

Villegas advierte ciertas tendencias en contenido de los espectáculos y relaciona estas

tendencias con el contexto político del gobierno de la Concertación y tendencias transnacionales de la globalización. Destaca entre otras: la deshistorización de la historia, el cuestionamiento y denuncia del gobierno militar, la historia contada desde los márgenes en lo que incluye marginalidades y genéricas, el cuestionamiento de la familia y la representación de la violencia.

Desde el punto de vista de las técnicas teatrales, Juan Andrés Piña, al referirse al teatro chileno de los 80, señala que una de las tendencias es la superación del teatro realista y verbalista: “Aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado” (85). Tendencia que se intensifica en el primer decenio del Siglo XXI. Villegas por su parte afirma que “En este aspecto son numerosos los espectáculos que han renovado el escenario nacional, tanto desde el punto de vista de la experimentación textual como de la puesta en escena” (190). Agrega que el teatro chileno se inserta en la postmodernidad y

como tal, tiende a enfatizar la construcción del objeto y atraer la atención hacia el objeto en sí: el espectáculo. Lo cual implica la utilización de técnicas metateatrales, la experimentación con códigos y procedimientos divulgados en la postmodernidad y la globalización y de las tecnologías contemporáneas (video, cine, fotografía digital, procedimientos televisivos, etc.)” (190).

Finalmente afirma que los: “Espectáculos que suponen un público muy sofisticado, con una competencia cultural y visual propios de individuos culturalmente globalizados.

Naturalmente, junto a estos espectáculos teatralmente renovadores, se da un gran número de formas tradicionales o no experimentales” (191).

Durante el período hay varios grupos teatrales chilenos que han tenido gran éxito en festivales internacionales, con apoyo de las instituciones culturales nacionales. Uno de ellos es La Troppa, cuya puesta de *Gemelos* y otros espectáculos que han circulado por Europa y Estados Unidos por muchos años. Similar es el caso de Guillermo Calderón, autor y director fundó el grupo Teatro en el blanco, obtuvo un enorme éxito primero con *Neva* (2006) y, posteriormente con *Diciembre* (2009).

Muchos de estos grupos y sus discursos teatrales en la historia teatral chilena generalmente han sido apoyados económicamente por los gobiernos en el poder. A muchos de ellos de estos grupos se le facilita teatros y espacios, participación en los festivales y en las carteleras lo cual facilita su éxito y mantiene su carácter político. Con la excepción de Griffero, los teatristas del teatro multimedia y sus espectáculos quedan en la periferia y no forman parte de los sectores que manejan la hegemonía teatral en el país.

2. Cine y teatro

Dentro del proceso de integración de otros lenguajes escénicos involucrados en las prácticas multimediáticas, el cine ha constituido en gran parte del siglo XX uno de los lenguajes que ha atraído a numerosos dramaturgos y directores teatrales. Ramón Griffero en su libro más reciente destaca que: “En el siglo XX el desarrollo de la cinematografía incrementó las posibilidades narrativas visuales del rectángulo para relatarnos emociones, pensamientos, discursos, historias” (Griffero, *La dramaturgia del espacio* 159). A continuación precisa:

Los conceptos de montaje, estructuras de edición, la fragmentación de la visión en planos, encuadres, ángulos, los movimientos de cámara, conceptos rítmicos y de continuidad, congelamiento de imagen, reverso-adelanto, el concepto de escritura visual de un guión, su estructura de los niveles narrativos para un relato

temporal, los raconto, elipsis, la relación imagen, sonido y fábula, renuevan toda una concepción en la forma de representar el imaginario de una realidad. (159-60)

El cine, probablemente el medio artístico de mayor presencia en la cultura contemporánea, ha pasado a formar parte integral de la cultura de nuestro tiempo, constituye un referente fundamental en los procesos de comunicación y ha impregnado la mayor parte de las prácticas estéticas del siglo anterior y del presente. El cine constituye, con frecuencia, el lenguaje común entre productores y espectadores. Aun más, la integración del cine y el teatro es considerada como definitoria del gran parte del teatro contemporáneo. Helga Finter, por ejemplo, apunta que el teatro postmoderno posee una serie de rasgos asociables a la fuerte utilización del cine y el video. Señala su emergencia hacia los años 70 y “la influencia del cine.”(28). Hace notar que este teatro “no le importa ya la destrucción de la ilusión teatral, sino que procura analizar, en una ‘desconstrucción’ (Derrida), las condiciones de la representación teatral, las condiciones de la audición y la visión en el propio proceso teatral...” (26). Junto con enfatizar la dimensión metateatral del teatro postmoderno, apunta la integración de lenguajes: “En gran medida el teatro postmoderno traspasa las fronteras hacia otras formas de representación espectacular y confronta el teatro con aquello de lo que hasta ahora parecía deslindarse, o sea: de la ópera, el performance, el cine, el video, la pintura, la escultura o, también, el concierto pop” (27). Agrega que el ensayo responde en cierto modo a la pregunta: “en qué medida el filme mismo se convierte en el modelo del teatro postmoderno.” (28)

Finter trabaja especialmente la utilización en los espectáculos de un montaje propio de un film, cuyas consecuencias son tanto estructurales como de percepción del mundo: “... hace al espectador tomar conciencia de su búsqueda de sentido, en un renunciamiento de sí cuyo rasgo distintivo ahora no es la fusión con una trascendencia, sino la risa y la jovialidad de una

experiencia del ‘ser del lenguaje (audiovisual)’, el cual pasa a ser la única trascendencia.” (34-5). Luego destaca que en el teatro post-moderno “el acontecer escénico se desintegra en unidades de montaje, y la importancia de la composición de las imágenes —encuadre, por una parte, y la diacronía de la sucesión de imágenes, por otra—, el aislamiento del sonido y la estructura final como montaje hacen que aquí filme y teatro se acerquen” (36).

En el caso del teatro chileno contemporáneo los procedimientos de multimedia se manifiestan especialmente en la utilización de técnicas del cine y en la incorporación del cine en el teatro. En esta tesis me enfocaré en dos ejemplos de cinematización del teatro en Chile. En *Cinema Utoppia* (1985) de Ramón Griffero, el cine funciona como un juego metatextual que se caracteriza por el proceso de filmar una película dentro del teatro. Los espectadores reales ven a los espectadores del cine virtual y el cine es parte del espectáculo teatral. En *El húsar de la muerte* (2001), el grupo La Patogallina pone en escena una película del cine mudo y utiliza los códigos cinematográficos de ese periodo de la historia del cine.

3. Ramón Griffero: el cine dentro del teatro

En esta sección me enfocaré en Ramón Griffero y, especialmente, en su obra *Cinema Utoppia*. Griffero es muy conocido como dramaturgo innovador por la utilización de sus obras como medios para sus mensajes políticos.³ Ha sido reconocido por sus planteamientos con respecto al teatro y la puesta en escena, sus teorías dramáticas y su práctica teatral, incluida la multimedia, sus intentos de cinematización de la escena y su método de “dramaturgia del espacio.”

³ Las referencias a la puesta corresponden al video de la puesta del año 2001, en el Baluarte de la Candelaria. Este local tenía un amplio espacio y mucha comodidad técnica. Allí puesto numerosas obras de gran éxito.

Aspectos de la biografía de Ramón Griffero explica algunos aspectos de su obra. Es especialmente importante que a la edad de 19 años abandonó el país a raíz del golpe militar de 1973.⁴ Vivió en Inglaterra, donde estudió sociología de la cultura en la Universidad de Essex. Luego pasó a Bélgica, donde estudió cine en la Universidad de Bruselas y teatro en la de Lovaina. Volvió a Chile en 1982 cuando aún estaba la dictadura en el poder. Fundó su propia compañía teatral, Teatro de Fin de Siglo, lo que le dio libertad de presentar sus proyectos, independientes del sistema teatral dominante en el país. Se instala en un galpón –al cual denominan El Trolley– y monta sus primeras obras, que califica de “posmodernas.” La primera fue *Historias de un galpón abandonado* (1984).⁵

Dentro de sus planteamientos teóricos se destacan sus conceptos de “dramaturgia del espacio” y, el que interesa especialmente en esta sección, la cinematificación del teatro.⁶

El concepto de cinematificación de la escena surge de un gesto de creación que toma la narrativa visual del cine y la desafirma, para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral. En esta definición no nos referimos a la proyección de imágenes o material audiovisual, ni de extractos filmicos, medios digitales, o de la transmedialidad que dialoga con la escena. (*La dramaturgia del espacio* 159).

Griffero en “The Playwright Speaks: Chilean Theatre 1973-1993” explica:

⁴ Griffero desde los comienzos valoró la Red como sistema de comunicación e información. Creó su propio portal e incluyó algunos de sus materiales, textos y fotos. Ver www.griffero.cl

⁵ Una buena síntesis es la de Rita Gnutzmann en el prólogo “César de María y Ramón Griffero: deuz réponses différentes à une nouvelle réalité” a la edición francesa de *Cinema Utoppia*.

⁶ Aunque Griffero ha explicado el concepto en varios ensayos, su planteamiento más completo y actual puede verse en su *La dramaturgia del espacio* (2011). Este es un hermosísimo libro con fotos, diagramas y un disco.

I have avoided being associated with any methodology or aesthetic –of trying, for example to be a Chilean Brecht or Grotowski or a specialist in commedia dell’arte of Bauhaus. I respect traditions and I believe they provide a marvelous intellectual heritage from which both actors– writers and directors can derive valuable inspiration. I am particularly interested in cinematographic narrative as an ingredient in dramatic writing. I see the theater as an art of space and writing for it, therefore, as a dramaturgy of space. (87)

En su estreno de 1985 *Cinema utoppia* fue leído e interpretado predominantemente como un mensaje político, aunque varios de sus elementos no correspondían a la denuncia de la dictadura de Pinochet. Por otra parte, la representación del guerrillero exiliado no coincidía con la imagen idealizada que la izquierda nacional hubiera preferido: homosexual y adicto a las drogas. Con los años y su nueva puesta en el año 2000, la lectura de la crítica enfatizó las innovaciones técnicas más que el mensaje político. En *El Mercurio*, Juan Antonio Muñoz escribe:

es verdad que el país de 1985 era distinto al de ahora. De hecho El Trolley, donde debutó *Cinema Utoppia*, era casi un teatro clandestino; los títulos en cartelera eran pocos, y la expresión artística (la teatral en particular) era considerada subversiva. Por lo mismo, esta obra fue una especie de acontecimiento cuya existencia se comunicó de boca en boca. Los mass media no pudieron sustraerse tampoco al impacto ya que se hablaba de exiliados, de realidades marginales incómodas, de droga y homosexualismo. También se hablaba de amor (27 de marzo 2000).

En un comentario en *Primera fila*, del periódico *Las Últimas Noticias*, al referirse a la puesta de *Cinema-utoppia* del año 2000, se afirma:

Esa multiplicidad de planos forma parte de la teoría teatral que generó *Cinema Utoppia*, conocida internacionalmente como “dramaturgia del espacio” (la coincidencia de la poética del texto con la de la escena). Por lo tanto la subversión fue estética, además de política. En los años 80 la lectura más importante era ideológica. Hoy la obra adquiere vigencia por el lado de las relaciones afectivas. No pierde su dimensión política, pero ésta queda en la memoria de un par. (25 de mayo de 2000)

La historia se centra en un grupo de aficionados al cine que coexisten periódicamente en un “biógrafo,” donde comentan las películas que ven, se cuentan sus historias personales. Todos los personajes tienen su tragedia personal y, a través de sus conversaciones, se sugiere la existencia de un ambiente de miedo fuera de la sala.

Estructural y técnicamente el espectáculo utiliza el cine. Técnicamente hay tres espacios escénicos claramente delineados. Un espacio escénico es la sala de cine (escenario 1). Dentro de esta sala hay otro escenario, en un estrado a mayor altura como un escenario teatral (escenario 2) que funciona a modo de pantalla, separada de la sala por una tela que cubre todo este escenario. La tela da la impresión de un matiz de proyección a lo que sucede en este escenario. Lo que sucede en este escenario es la película que ven los espectadores del escenario 1. En el escenario 2, a la vez, hay varios niveles de distancia con respecto al espectador del escenario 1, ya que se ve a filmación de la película y lo que sucede fuera de la sala de filmación. El espacio 1 está ormado por butacas como si fuese un cine. El tercero, distanciado de los dos anteriores, es el de los espectadores.

La intención inicial de Griffero fue representar una especie de microcosmos de la realidad chilena en los ochenta. La película que se proyecta caracteriza al exiliado chileno en el

extranjero, específicamente en París. El espacio de la sala de cine corresponde al que vive en el país. Los personajes dentro del cine son grotescos, se masturban, hablan solos, uno lleva un conejo a todos lados. El personaje del Acomodador no ha tenido experiencias fuera del cine. Su conocimiento del mundo real, su concepto del amor, de las relaciones interpersonales, etc. proviene del mundo ficticio de Hollywood. Su lenguaje, su visión del mundo y su crianza se realizó en la sala. El exiliado chileno joven se prostituye, tiene pesadillas (otra representación del espacio). Por lo general, la visión del exiliado y de los miembros del partido Comunista o los guerrilleros del Movimiento de Izquierda Revolucionario, se representa negativamente, dentro del contexto nacional de la época, ya que los ha configurado como “degradados” sexuales y drogadictos. Sin embargo, la intención de Griffero también es mostrar que un homosexual podía ser guerrillero, que dentro de la izquierda política también podía haber homosexuales.

El espectáculo podría ser interpretado como una visión de Chile en tiempos del proyecto económico positivista y global de Pinochet. Éste se representa mediante el cine de Hollywood (Chile a la venta al precio de la memoria y a cambio del silencio), el chileno (los espectadores del cine) enfermos y ciegos a todo lo que está fuera del cine mismo (la economía chilena global y exitosa) a costo de los desaparecidos (los sueños de Sebastián) y el exiliado (Sebastián) que se vende y al final se mata. Todo ello sirve como espejo al espectador teatral, que se reconoce como cómplice del silencio y del éxito económico chileno, logrado al precio de los que están en el extranjero, reflejados en las imágenes grotescas de los personajes que en la periferia de la sociedad, miran el cine.

En gran medida Griffero no sólo hace una crítica al país de los ochenta y a las situaciones violentas que ocurrieron, sino también al exiliado. La crítica se puede ver en la prostitución y droga adicción del personaje de Sebastián, que el texto dice que es un vendido. La obra es una

constante narrativa de la desmemoria histórica chilena y la política del silencio, microcosmos de Chile, con la realidad interna de los que se quedaron y la externa, los que se fueron. El chileno en París, el chileno en el cine y el chileno desaparecido en algún lugar del sur. El personaje de la desaparecida se conoce a través de la memoria, que sólo surge en sueños y el inconsciente de Sebastián. Se cuestiona la memoria y lo real, ya que la mujer es sólo memoria, recuerdo intangible.

La sala de cine es como Chile, el teatro es el mundo. Chile es el cine representado por los valores de Hollywood, un lugar que vende sueños, y donde se consumen falsas realidades. En la pantalla se ve lo que Hollywood y el exiliado venden. Un personaje dice que utopía “es lograr lo imposible,” engaño tras engaño. Otro dice, hablemos de la literatura, la búsqueda de la acción sin tener la posibilidad de actuar. Los parlamentos son discursos perdidos, agotados. La pantalla refleja otra realidad, otro país, otro espacio. La ropa que llevan los personajes en la pantalla es en blanco y negro como la película. En el aeropuerto la gente es silenciada.

El cine donde se estrena la “película” es un teatro antiguo, que señala que Chile no es el de antes. El uso de espacio es importantísimo para los planteamientos de Griffero, de acuerdo con la forma en la que se comunicaba el mensaje social y político en 1985. A diferencia del mundo nostálgico que se vive en la sala de cine, la pantalla proyecta una película con el mismo título de la obra teatral *Cinema utoppia*. El espectador mira gente en un teatro (espacio teatral), para ellos una sala de cine, mientras los espectadores y los actores miran una película. La película y el cine seducen al espectador chileno y lo adormecen. Representa lo que define Hernán Vidal, en su libro *Política cultural de la memoria histórica*, como un “consenso para el olvido.” Son condiciones en las que “secretamente los seres humanos queremos ser lotófagos, ingerimos cualquier tipo de mito para autorizarnos a nosotros mismos olvidar los dolores, sufrimientos y

sacrificios hechos por innumerables generaciones en mantenimiento del orden social que habitamos” (51).

Entrar al cine es escaparse. Griffiero muestra que al final esta posibilidad no existe. El espectador está mirando a los personajes ver «cine en el cine» dentro del teatro. Sin embargo, el texto se basa en las palabras dichas por los personajes. Pese ser una obra posmoderna, no tiene una narrativa musical. Lo que impregna las escenas es el silencio que contrasta con los parlamentos de los personajes. Este silencio también es una técnica para representar el silencio de entonces.

El uso del cine en blanco y negro señala el pasado, por lo tanto a través de la pantalla, la acción vista en ella pasa al plano del recuerdo del ayer. La competencia cinevisiva es clave para entender mejor este espectáculo.

4. *El húsar de la muerte*: la teatralización del cine y la relectura de la historia

El húsar de la muerte del grupo La Patogallina es, en principio, un espectáculo de teatro de calle, aunque se representa en espacios cerrados.⁷ El grupo se autodescribe:

Desde noviembre del 97 este colectivo levantó alas e irrumpió –como pajaraco que es un pato y una gallina. El extraño ave mutante fue producido por un grupo de inquietos e irreverentes pajarillos dedicados al arte. El asunto es que la cosa funcionó –y la Patogallina se metió– en un corral con cada idea que se cruzaba en su camino así parió mucho por lo que saca plumoso pecho..., y su participación artística en Convenciones y Festivales de Teatro en Chile, Argentina, Colombia, y

⁷ El grupo estaba formado por jóvenes entre diecisiete y veinticinco años: actores, artistas gráficos, directores de cine, arquitectos y músicos. Vi el espectáculo en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en octubre del año 2001, en un un espacio abierto adaptado para el teatro.

República Dominicana. (<http://www.patogallina.cl>)

La obra se basa en una película muda del mismo nombre de 1925, dirigida Pedro Sienna. Ésta narra la historia del legendario héroe Manuel Rodríguez quien, entre 1814 y su muerte, lucha por la independencia de Chile.⁸ Según el grupo,

Hacer “esta película de teatro” nos motiva por tres razones fundamentales: 1. Rescatar una película y un director que son parte del patrimonio artístico y cultural de nuestro país. 2. Rescatar la figura de Manuel Rodríguez, ese ingenioso guerrillero que se convirtió en un pilar en la lucha por la independencia de Chile. Por su inagotable imaginación. 3. Rescatar el teatro de su espacio convencional y pasearlo por las calles, plazas, gimnasios y todos aquellos lugares no habituales al mundo teatral.” (*FIT Cádiz* 2001, 32)

Para el espectador no informado de la intervisualidad con la película de Sienna, el espectáculo es la representación de un episodio de la historia de Chile. La espera de los espectadores es interrumpida bruscamente con la aparición, detrás de los espectadores, una murga de músicos estruendosos que con gran entusiasmo entra al escenario. Una vez que la música se detiene, aparece en el escenario un ciclista, cargando rollos de películas, que recuerda el cine antiguo en que se llevaban las cintas de las películas de una sala a otra. Este personaje sube al fondo del escenario, detrás de los espectadores, coloca el rollo en una máquina proyectora, con cierta dificultad, la resuelve, se apagan las luces, comienza la proyección y lo que aparece son los actores, vestidos con trajes en blanco y negro, el rostro pintado de blanco. Comienza la acción y el espectador es trasladado al ambiente de ver una película de los tiempos

⁸ Ver clips de la película en:
www.bing.com/videos/search?q=sienna+husar+de+la+muerte&qvvt=sienna+husar+de+la+muerte&FORM=VDRE

del cine mudo.

El grupo La Patogallina plantea la pregunta de por qué hacer cine mudo en el teatro:

Cuando la gente se encuentre con nuestro espectáculo, queremos que cierre los ojos por un segundo, los abra y sienta que está en una enorme sala de cine de los años 20; un escenario en donde se proyectará “la película,” un anciano proyeccionista que llega en motoneta, los acomodadores, un pianista al piano de cola, vendedores de charqui, un hombre sandwich publicitando el próximo estreno. Se apaga la luz, se prende la proyectora, se abre el telón y comienza la película. (*FIT Cádiz* 2001, 31)

Esta descripción del grupo no correspondió a la puesta de Cádiz, fenómeno característico de los festivales: la puesta festivalera no puede reproducir exactamente la intención original, por cuanto las condiciones de las salas teatrales ofrecidas por los organizadores de los festivales no se parecen, naturalmente, a los espacios originales. En Cádiz, el grupo representó en primer término, como teatro de calle, al aparecer como “murga” musical en los balcones para finalmente irrumpir en el espacio acomodado especialmente para el espectáculo.⁹

Al parecer, la película de Sienna es interpretada por los actores de teatro quienes representan en el escenario lo que se hubiera visto en la película. Lo que cambia sin embargo es la narración del filme a través de carteles que muestran los actores. Es en blanco y negro, por lo tanto los actores están vestidos igual. Se establece desde el principio un juego metateatral

⁹ La sala fue un patio cubierto de un edificio de la Universidad de Cádiz en el cual se armaron unas galerías portátiles y se “cerró” una sala con telas negras que servían de paredes. En una pared del fondo del escenario que funcionaba como pantalla de cine y como escenario múltiple. Ver fragmentos de videos en <http://www.lapatogallina.cl/web/videos.php?s=4¤t=1>

(metavisual), que empieza con el proyccionista en bicicleta que lleva el rollo al proyector. Hay una banda en vivo (en los años veinte hubiera sido una orquesta), que ofrece un concierto de *rock* que narra la película. Los actores prometen otro espectáculo “vértigo.”

La narración de la historia no es reconstruir la historia, ni contarla de acuerdo con la lectura oficial, escolar de la misma. Se parte de su conocimiento, se la representa de modo de evidenciar lo que ocultó la historia oficial y se proyecta a la actualidad del espectador. Según el grupo, su meta era que: “Cuando la gente se vaya de nuestro espectáculo queremos que sienta lo que pasó, que haya vivido un pequeño cambio en su vida. Creemos que el teatro bien hecho, puede emocionar, puede involucrar al espectador, puede hacerlo partícipe de nuestra locura, de nuestro viaje en el tiempo” (*FIT Cádiz 2001*, 31). Para el espectador familiarizado con la historia de Chile, se toma al personaje Manuel Rodríguez y se enfatiza la dimensión popular con que la tradición lo ha caracterizado: rebelde, luchador contra un poder autoritario. Se altera la historia, al enfatizar que los otros “héroes nacionales -Bernardo O’Higgins y San Martín- estaban en contra de Manuel Rodríguez y, de modo evidente, se relacionan con el poder autoritario. Aún más, una foto de Pinochet en el escenario implica la semejanza entre el dictador de los años ochenta y los dueños del poder una vez que cayó Marcó del Pont. El mensaje, se refuerza al identificar a Manuel Rodríguez como guerrillero y su potencial asociación con el grupo guerrillero Movimiento Manuel Rodríguez de los tiempos de la dictadura militar en el país.

Para el espectador no familiarizado con la historia chilena, el mensaje de la obra es más universal: las naciones se han fundado en la tiranía, con el sacrificio del pueblo, y la historia es sangrienta y violenta. Por lo tanto el espectador debe cuestionar la violencia, la veracidad de la historia y seguir al antihéroe. Aunque el texto fue concebido originalmente con un tema local o culturalmente específico, se manifiesta como global en la forma en que emplea una narrativa

sensorial que rompe las barreras del idioma y las clases sociales y estereotipos nacionales. Esto no significa que lo chileno esté ausente del texto, ya que cualquier chileno reconoce lo local por cuanto la obra es muy “chilena.” Sin embargo, va más allá de lo local y adquiere un significado transnacional. El uso de imágenes intertextuales o apropiadas de los medios de comunicación, establece la narrativa visual que se necesita para comunicar una historia universal. La ausencia de lenguaje verbal, las imágenes, el lenguaje corporal y circense y la narrativa musical permiten al espectador seguir la trama sin necesidad de entender el español.

El grupo piensa que el teatro “tiene que ser una fiesta colectiva, el teatro tiene que mezclarse con los transeúntes, tiene que mover y emocionar a todo tipo de público, tiene que ser social” (*FIT Cádiz* 2001, 32). A diferencia de muchas obras de los siglos XX y XXI que manejan técnicas posmodernas o de teatro multimedia, *El húsar de la muerte* propone no olvidar la historia, aprender de ella así como advierte el cuestionamiento de los poderes absolutos.

Además de la situación básica, poner en escena una película, la obra utiliza numerosas técnicas cinematográficas. De las técnicas del cine mudo, se destaca la actuación, la ausencia de colores, los carteles que resumen acciones o las describen, sensaciones de captar escenas en cámara lenta, la orquesta en vivo -que reemplaza al pianista en vivo--, los créditos proyectados que aparecen en un cartel como si fueran de una película y, al final, del cartel rodante se lee “fin.” La música en vivo alterna entre música *rock* fuerte y barroca clásica. De las prácticas tradicionales del cine se pueden destacar la división de escenas entre la acción, el humor y el amor, imita las divisiones escénicas de la película original. El uso del cine mudo en vivo resulta original es inspiradora para el público, que se mantiene alerta en todo momento, ríe, lee los carteles y se mantiene en juego permanente con el tiempo, entre el presente (la obra teatral) y el pasado (película). La realización práctica del espectáculo es una combinación de teatro político

y posmoderno.

5. La teatralidad de las fiestas religiosas: la impregnación multimediática

Así como en el capítulo sobre España destacué la continuidad del uso de técnicas multimediáticas en el teatro de calles, en esta sección quiero apuntar que la tendencia multimediática también funciona en los espectáculos religiosos. Propongo que las transformaciones históricas, las nuevas prácticas culturales y los medios de comunicación han tenido mucha importancia en la teatralidad de las fiestas religiosas populares, en especial aquellas que no son organizadas predominantemente por las en la creación de actividades. Esto no quiere decir que las fiestas religiosas sean espectáculos multimediáticos. Mi intención es mostrar cómo los elementos definidores del teatro multimedia se hacen presentes en estas prácticas escénicas contemporáneas.

Las tendencias de la crítica asociadas con los llamados estudios culturales y las investigaciones en torno a las prácticas escénicas rituales sugeridas por Turner, Schechner y otros investigadores justifican el análisis de las fiestas “religiosas” como espectáculos teatrales y como prácticas interculturales e intermediáticas. Patrice Pavis, por ejemplo, enfatiza la dimensión intercultural de las puestas en escena, con lo cual, aplicado a las fiestas religiosas resulta un instrumento significativo. Pavis afirma: “It is at the crossing of ways, of traditions, of artistic practices that we can hope to grasp the distinct hybridization of cultures, and bring together the winding paths of anthropology, sociology and artistic practices” (*Theatre at the Crossroads of Culture* 6). En realidad, además de ser prácticas escénicas interculturales las fiestas religiosas han llegado a ser prácticas escénicas multimediáticas por cuanto el mensaje es transmitido con elementos de varias fuentes mediáticas, especialmente con el devenir de la televisión.

El supuesto básico es que las fiestas religiosas populares, desde el punto de vista de su teatralidad, deben ser entendidas como hechos teatrales ("performance") en los cuales pueden considerarse el productor, el espacio escénico, los códigos teatrales establecidos por la tradición y la eficacia teatral. Esta perspectiva implica entender la fiesta religiosa como un producto cultural que ha sido utilizado y que sigue siendo utilizado dentro de la lucha de poderes en determinados momentos históricos. Este fenómeno de utilización lleva a que los poderes se apropien de las fiestas como medio de legitimación. A la vez, algunas de las transformaciones de las fiestas corresponden a procesos de apropiación de elementos, personajes, o de formas de teatralidad de otros sistemas culturales coexistentes.

En un trabajo anterior he afirmado la necesidad de volver a la Fiesta de La Tirana e interpretarla con instrumentos que evidencien su dimensión no religiosa, su condición espectacular y su constituirse en un fenómeno cultural en el que confluyen y se hibridizan teatralidades de varias culturas tanto del pasado como del presente. En esta ocasión, sin embargo, examinaré la utilización de elementos de las prácticas escénicas provenientes de los medios de comunicación masiva. Las festividades religiosas populares también han experimentado la transformación determinada por la irrupción de los signos mediáticos, de los cuales los sectores populares se apoderan para reutilizarlos dentro de las ritualidades tradicionales. El mensaje sigue siendo el mismo, la reverencia del santo o santa correspondiente, pero las imágenes, los adorantes, las visualidades se van transformando a través de las influencias provenientes de los medios de comunicación. Nuestra hipótesis es que el cine ha sido un factor determinante de esas tradiciones.

La Fiesta de La Tirana es una festividad religiosa que se celebra en el norte de Chile, en el pequeño pueblo llamado La Tirana, ubicado en el interior de Iquique. Al lugar asisten

creyentes de la Virgen con el fin de “pagar” una “manda” por un favor recibido, durante todo el año. La “fiesta” se celebra cada año en el mes de julio, en torno al día 16, fecha de la celebración de la Virgen del Carmen. En términos generales, no se diferencia de muchas otras fiestas religiosas con raíces populares. El centro de atención es el templo donde se encuentra la estatua de la Virgen y, como en otras fiestas religiosas populares, se configura toda una serie de situaciones tendientes a facilitar o sistematizar el proceso de oraciones y pagos de promesas. Algunas de las situaciones funcionan de acuerdo con códigos claramente establecidos y otras se desbordan, como en los carnavales populares. Para algunos estudiosos, el centro de la fiesta son tres días. Juan Guillermo Prado, por ejemplo, enfatiza que se inicia el 14 de julio con fuegos artificiales y algunas hermandades que participan bailando y que el 15 de julio, la mayor parte de los peregrinos y bailarines empiezan a ir hacia la iglesia. Prado describe el espectáculo como "una columna interminable formada por seres humanos que se agitaban en confuso tropel, siguiendo comparsas indígenas que iban a conmemorar con sus originales bailes el día de la Virgen del Carmen" (Prado 13).

La situación básica es común a otras peregrinaciones que se fundan en el saludo del santo o de la Virgen. La fiesta dura varios días y en cada día se repiten ciertas situaciones. El espacio en el cual se pasea a la Virgen es desde la puerta de la iglesia, sigue por las calles de La Tirana hasta volver otra vez a las puertas de la iglesia. La fiesta dura las 24 horas del día, ya que los bailes y los bailarines no paran. Se escucha música, tambores y zapateos día y noche. En las noches se prenden luces y los bailarines, muchas veces, llevan vestuarios que relucen o tienen materiales reflectantes. El proceso general sigue aproximadamente el mismo rito. Sin embargo, lo ritual constituye sólo algunos de los aspectos de la fiesta. Esta, como totalidad, es un espectáculo semi-religioso y semi-ritual, que, predominantemente, se desarrolla como un

espectáculo visual que funciona de acuerdo a códigos de teatralidad previamente establecidos. Además de las transformaciones históricas y la interrelación cultural, los medios de comunicación han tenido mucha importancia en la teatralidad de la Fiesta de la Tirana, especialmente después de la difusión del cine. Durante muchos años, el cine fue uno de los más importantes factores en la conformación de sus teatralidades. Recientemente, la extraordinaria difusión de la televisión en el país ha intensificado su influencia.

Los medios de comunicación han traído una enorme diversidad de bailes, vestuarios y música. El cine ha influido mucho en el desarrollo y creación de personajes dentro de la Fiesta de La Tirana. Las tortugas ninjas, la música rock de Michael Jackson, el ritmo de "Old Susanna" de las películas norteamericanas, el Baile de Alí Baba, constituyen personajes y elementos surgidos de los medios de comunicación. Para quienes piensan en las fiestas religiosas como folklore, este proceso representa una contaminación de las fiestas. Desde el punto de vista de la teatralidad constituyen un enriquecimiento y diversificación de las fuentes visuales. En 1930, el área era un espacio geográfico en que abundaban pueblos salitreros y mineros. Estos pueblos estaban (y todavía lo están) muy aislados y los medios de comunicación no llegaban fácilmente. La excepción fueron las películas de Hollywood, en especial las películas norteamericanas.

El cine ha constituido una fuente constante de teatralidad utilizada por los grupos de bailes. Es posible suponer que, en estos casos, no se trata de una legitimación social, ideológica o regional, sino que el factor fundamental es la validación estético-cultural. Los elementos visuales asignados al baile en estos casos provienen de la imagen transmitida por determinadas películas de la época, con pequeñas modificaciones regionales. Otras de las manifestaciones de la intertextualidad con el cine es de un "baile" que se viste como los Ninja Turtles.

El cine ha sido determinante en la teatralidad de varios de los bailes. Los Morenos

indúes y los Morenos árabes, también son conocidos como el baile de "Alí Baba," corresponden a la tradición de los morenos, pero han cambiado estéticamente para identificarlos con modos de representación del cine norteamericano, en especial el cine de los años cuarenta. Al parecer, películas como "Arabian Nights" o "Alí Babá y los cuarenta ladrones" constituyeron la fuente de percepción visual de esos sectores étnicos. Su vestuario consiste de pantalones bombachos de satín (color morado y rosado oscuro), camisas blancas y chaleco del mismo color del pantalón, con brillantes de varios colores. En la cabeza llevan turbante, también de satín. Otro de los sectores étnicos cuyo modo de representación proviene del cine es el de Pieles Rojas. Este baile, por ejemplo, se asocia con las películas del Far West norteamericanas. Los integrantes se visten con penachos de plumas y llevan lanzas en las manos. Su contexto social e histórico es diferente al de los Bailes Chinos y a Las Diabladas en cuanto su origen primero no es la realidad o la historia sino que se trata de la apropiación de una cultura extranjera (la norteamericana). El fenómeno es interesante porque supuestamente viene de la cultura nativa de los Estados Unidos. La apropiación de los bailes de los indios, sin embargo, viene del cine y la televisión. En realidad, el baile de Flechas Rojas o Plumas Azules es una utilización de la imagen que el cine norteamericano ha creado. También existen imitadores con nombres criollos, como los mapuches o denominaciones de fantasía: Flechas Rojas o Plumas Azules. Otros bailes de indios norteamericanos tomados del cine son, por ejemplo, las Águilas Blancas.

La explicación de este procedimiento puede interpretarse tanto desde una perspectiva estética como de su significación. Un modo de interpretar sería que aquí se ve claramente la búsqueda de lo bello, porque al final la apropiación se debería al efecto estético, al impacto visual de los trajes y los adornos, indicios de una elegancia opulenta. Por otro lado, más allá de lo estético, se podría tratar del uso de signos y códigos que, en la historia de norteamericana se

han considerado minorías. Es importante notar que en ambos casos se adoptó una imagen del marginado. En caso de las películas, podrían haberse apropiado de la imagen del héroe, el cowboy. Este aun se podría haber asociado con el huaso; sin embargo, este no fue el caso. Existen varias posibilidades por las cuales no hubo una apropiación del huaso. La primera es que el "cowboy" puede estar muy lejos de la realidad de las personas del área, ya que el huaso corresponde más bien a la zona central y sur del país. Otra razón, es que el cowboy, aunque sea el héroe del cine y las películas, es un personaje abusador. La selección de personajes del cine, por lo tanto, puede tener que ver que el contexto social y cultural, ya que estos personajes se relacionan más con la visión del mundo del marginado chileno. Por ejemplo, el indio en las películas del oeste generalmente se ha tratado como un ser "tonto" y con costumbres raras. Esta aproximación es muy parecida a la visión del indígena que tiene el "chileno." También se podría pensar en que los organizadores y fundadores de bailes ven en el indio a un rebelde que no se entrega, ya que, en muchas películas, el indio es bravo y violento, lo que se podría vincular con la propia historia de Chile y los araucanos. Pese a que en las películas siempre pierde, él ataca al "hombre blanco." Quizás esto crea una catarsis en el público de la zona o los participantes de la fiesta. También puede ser la relación entre el indio en las películas y la naturaleza. La única razón que se menciona en los libros es el valor estético de los vestuarios de los indios de las películas. Las plumas, los colores, los instrumentos y hasta el ritmo de la música de las películas se ve y oye en la Fiesta de La Tirana año tras año.

Otras de las manifestaciones de la intertextualidad con el cine es de un "baile" que se viste como los Ninja Turtles. El vestirse de Ninja Turtles parece sorprendente en el espacio del desierto del norte de Chile y en el medio de una fiesta religiosa a la Virgen del Carmen. Tienen sentido si se entienden como la continua presencia del cine en cuanto modelo de algunos "bailes"

y, además, la antítesis del bueno contra el malo. Además podría vincularse con las creencias aymaras en la manifestación de poderes especiales en los animales y la naturaleza.

También se manifiesta la intertextualidad con los videos de música como el de Michael Jackson y su hit "Beat it." Este aspecto marca la relación entre imagen - música. Claramente la conexión entre la canción de Michael Jackson es más el video que la canción ya que los bailarines se han apropiado de los colores y vestuario similares a los de Michael Jackson. Puede pensarse, además, que se justifica en la asociación del traje que lleva Jackson en el video con el vestuario del Corporal, el que estaba encargado de los esclavos en las minas cuando esta zona no pertenecía a Chile. El Corporal se ve bailando en las diabladas. La presencia de La Fiesta de La Tirana en el teatro multimedia se manifiesta en la utilización de películas como referentes necesarios para que el espectador entienda o desconstruya las imágenes y las alusiones. Por otra parte las películas contribuyen en la mitificación de héroes o de modos de vida. El poder transnacional que produce el cine contribuye a la estereotipación o deshistorización cultural, tanto de su propia cultura como de la cultura del otro. Estas estereotipaciones son asimiladas por el espectador quien construye el mundo a través de las imágenes que el cine le ha proporcionado.

Estas breves sugerencias muestran cómo lenguajes mediáticos o provenientes de los medios de comunicación y tecnológicos contemporáneos se han incorporado e integrado al teatro de calle y a las fiestas religiosas actuales. Los cambios en los medios e instrumentos utilizados son indicios de las transformaciones estéticas de lo popular y de las transformaciones de los espectadores y participantes de estas actividades consideradas como prácticas de los sectores populares.

6. Alberto Kurapel: Performance de multimedia de hoy, teorías para el futuro

Alberto Kurapel, de origen mapuche, vivió un largo tiempo exiliado en Canadá. Es director, autor y actor. Practicante del teatro de calle e integrante de grupos profesionales en Chile antes de 1973, afirma que su exilio en Canadá es fundamental en la producción de sus obras artísticas y define su teatro como multimedial. Ha contribuido como teórico a la multimedialidad teatral con la que explica sus espectáculos y proporciona una mirada original de su utilización al servicio de un mensaje social.

Regresa a Chile en 2001 y sigue activo en el teatro. La más reciente de sus producciones es *Confines* (enero de 2008). En la invitación para su estreno la describe como “una visión posmoderna y muy personal del arte escénico actual, que a través de la conjunción de la actuación, la canción, la música, la danza, el video, la poesía y la *performance*, ahonda en visiones de nuestra sociedad” (Comunicación personal: 01-14-2008). Postula que su condición de exiliado ha influido en su uso de los medios de comunicación en su teatro: “Frente a una situación de exilio, el teatro no puede seguir modelos ya conocidos. Esta situación social determinante me ha llevado a buscar caminos que expresan esta situación fragmentada dentro de un universo altamente tecnológico” (*Confines* 230).

Kurapel es uno de los pocos artistas latinoamericanos de multimedia que ha sido reconocido por investigadores internacionales. Alfonso de Toro (Alemania), Fernando de Toro (Canadá) y Néstor Bravo Goldsmith (Estados Unidos) le han dedicado varios ensayos en libros y revistas, tanto europeas como latinoamericanas.¹⁰ Kurapel es un buen ejemplo de la primera

¹⁰ Fernando de Toro lo incluye en su libro *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, en el capítulo VI: “Post-colonialismo, identidad, alteridad y el tercer espacio: el teatro de Alberto Kurapel” (1999). El propio Kurapel aparece como colaborador del libro editado por Fernando de Toro, *Acercamiento al teatro actual (1970-1995): Historia, Teoría, Práctica*, con su ensayo “El teatro del futuro: Los medios de

modalidad que he mencionado: un teatro cuyo acceso es tradicional, pero cuya forma, estructura, actuación y signos teatrales se enraízan o vinculan con las nuevas tecnologías. Es heredero de la tendencia del teatro social de los años setenta y busca comunicar mensajes sociales significativos con las nuevas tecnologías.

A juicio de Bravo Goldsmith, el trabajo de Kurapel “es uno de los más interesantes y aportativos al desarrollo del teatro multimedia en el concierto latinoamericano” (74). El propio Kurapel es muy consciente de su inserción dentro de las formas teatrales multimediales y ha escrito varios ensayos en los que describe e interpreta su propio teatro como multimediático. Los temas recurrentes en sus ensayos y los comentarios sobre sus propios textos lo ubican dentro del teatro de la posmodernidad. Acepta los planteamientos de Alfonso y Fernando de Toro, quienes destacan en sus producciones elementos rituales, posmodernos y multimediáticos. Bravo inserta a Kurapel en dos tendencias contemporáneas: el teatro antropológico y el multimedia.

Kurapel, en su artículo “El teatro del futuro: Los medios de comunicación y el teatro: memorias de la memoria” (1998), postula el teatro del futuro y lo relaciona con los sectores marginados, especialmente aquellos vinculados a las etnias amerindias: “no creo que el teatro del futuro se dé en América del Norte, a menos que los negros, los inmigrantes, los indios, todos los sectores relegados logren hacer escuchar sus voces en aquella sociedad. Y digo voces porque la palabra tendría que ser reinventada. Su uso en el teatro está aniquilada” (224). En el contexto del teatro multimedia, el planteamiento de “dónde” está el teatro del futuro no se satisface al establecer límites geográficos ni territorios concretos. Para Kurapel el teatro del futuro está en las pantallas de los medios de comunicación. Postula un nuevo lenguaje – el multimedia – para

comunicación y el teatro: memorias de la memoria” (1998). Bravo Goldsmith le dedica un extenso ensayo, “Kurapel: Exilio en la caverna mediológica” (2004) en el cual analiza el espectáculo *La hora porvenir* (2001).

reemplazar el teatro de la palabra, en un intento, en el fondo, de unificar el discurso de los sectores relegados. A su juicio, la palabra no basta, por cuanto el cambio llegará cuando se cambie el paradigma del poder.

Reitera la necesidad de liberar el teatro del futuro de la palabra y sustituirla por el impacto del teatro visual o de imágenes. A su juicio, el teatro de imágenes –o multimedia–, altamente codificado por narrativas visuales fragmentadas, ha de reemplazar a el teatro de la palabra. Según Kurapel, el “lenguaje literario” debe ser sustituido porque “está penetrando por todos los equívocos y horrores sufridos por la inmensa mayoría del planeta” (224). Esta situación implica nuevos modos de expresión. Afirma: “Poco a poco el teatro llegará a ser un lenguaje en que todos los medios de comunicación de masa serán el cosmos, dentro del cual el actor se erigirá como pensamiento corporal, haciendo pasar estos canales a través de su humanidad artística” (223). Sus escritos teóricos constituyen parte esencial de su producción teatral. Sus textos, a los que denomina *performances*, sin embargo, se leen como un texto y dramático tradicional. Su tono es el del teatro de izquierda de los años setenta y ochenta, con la diferencia de que el núcleo de su no es el pueblo. Kurapel defiende la localización del individuo frente su realidad como exiliado. A veces enfatiza su relación personal marginada como mapuche y exiliado, desde la mirada “homogeneizadora” chilena y la periferia del exiliado en Canadá.

En su propio teatro, Kurapel trata de llevar sus teorías a la práctica artística. Recurre a la hiperrealidad escénica para comentar su situación de exiliado, su condición humana y su hibridización.

Al leer sus textos, el juego intelectual parece crearse no tanto con las imágenes y códigos culturales apropiados y desapropiados, sino a través del manejo de los idiomas con un principio

elitista, al usar el español, el inglés y el francés. Kurapel emplea el lenguaje para un destinatario que parece ser un público universitario. No utiliza los lenguajes para cuestionar el centro de poder, sino para aislar y enfatizar su existencia como exiliado. Dicho esto, sin embargo, es necesario considerar la realidad lingüística canadiense, un país con dos idiomas oficiales.

Kurapel manifiesta la necesidad de integrar el video al lenguaje teatral. En este sentido, hace valiosas observaciones, que se aplican tanto a la interpretación de sus espectáculos como a las posibilidades de la integración del lenguaje del video. Apunta que el uso de videos en el teatro corresponde a su esfuerzo por experimentar formalmente en la narrativa del lenguaje escénico. Propone distinguir dos tipos de video y los ejemplifica con su propia obra. Por una parte, habla del “El efecto documental o efecto televisivo,” que describe como:

Un documento que extrae sus imágenes de la realidad cotidiana y que podría catalogarse dentro del tipo de documentos video de intervención social. Este uso estuvo dado principalmente en *Mémoire 85/Olvido 86*, donde las imágenes que se incrustan en la notación escénica son escenas de represión militar captadas directamente de manifestaciones latinoamericanas. Este documento también podría considerarse desde un punto de vista de la televisión como documento informativo. (239-240).

Por otra parte, describe el “Video Arte,” como:

el resultado de la exploración de las normas impuestas por una estética dominante que condiciona al público a mirar una obra unilateralmente. Cuando el espectador comienza a ser interceptado por la imagen Video se encuentra liberado no solamente para sentir imágenes sino para sacar conclusiones, transgredir sus conceptos. El Video. Como elemento distanciador en relación a las instalaciones

escenográficas, a los actores, a la iluminación, pone al público frente a otro ordenamiento de elementos totalmente distintos a los que ve en escena. (200)

A continuación afirma:

En todas mis obras hay ejemplos de ambos planteamientos. Podríamos señalar dentro de esta búsqueda la inclusión de secuencias pregrabadas de un personaje, transpuesto a situaciones o espacios, realizando acciones que en escena no podrá nunca ejecutar. Gracias a esta técnica, la evolución de la curva dramática del personaje no se detiene, sino que por el contrario se enriquece con el aporte de la narración video, que lo tiñe ligeramente con su sentido de realidad... (239-40)

Kurapel introduce lo que a su juicio beneficia de manera práctica al teatro multimedia, lo económico. Muchas veces el video y la tecnología permiten teatralizar mundos y espacios que costaría demasiado dinero armar como parte del escenario. O también contribuye a economizar palabras, ya que no se requiere narrar con diálogo el año o la época en que representa la obra. Muchas veces los códigos visuales y musicales reemplazan su necesidad. Kurapel concluye que en sus propias producciones: “El lenguaje espectacular debe establecer un lazo con los Medios conservándolo su razón de ser, su esencia, para crear una interrelación entre todos los componentes de la teatralidad, no recurriendo a borrar un Medio para lograr una mayor eficacia del acto teatral; por el contrario cada sistema particular debe actuar como revelador de otros sistemas.” (240)

Apunta, además, la importancia del espectador y su competencia teatral y cultural para descodificar el proceso: “Lo más importante es llevar al espectador proposiciones diferentes a través de medios que conoce. Es la lectura del espectador la que concretizará la totalidad de la teatralidad y la narración. Es él quien debe encontrar las conexiones visibles e invisibles que

transformarán una proposición en una expresión artística.” (240). Para Kurapel, el teatro multimedia es su manera de no comprometer su mensaje, su arte y su visión artística.

Un elemento clave de su teatro es la utilización de mitos y tradiciones. Su planteamiento básico, como muchos otros en el teatro de multimedia, es que en la búsqueda de nuevos lenguajes “el rito será el principio unificador de la expresión artística, donde el actor, transgrediendo las leyes de los medios de comunicación de masa establecerá un tiempo que lo impulsará a ir más allá de sí para degollar y tragarse los circuitos de estos medios” (223).

Agrega: “el rito llegará a ser completamente teatral o el teatro completamente ritual: no hablo de concebir el rito como imitación de los objetivos vitales de las comunidades, fuerza relacionadora entre la población y sus divinidades, sino como una ceremonia teatral en la que a través de ésta, se represente y presente un nuevo sentido del teatro” (224). Estos comentarios predicen el discurso que surge en el teatro multimedia en la Red.

Aquí quiero destacar los mitos integrados a la tradición chilena y su utilización en su teatro multimedia. Un ejemplo sugerente para esta orientación es *Trauco Pompón de los demonios*. El texto combina la mitología chilota con las tradiciones de Occidente. El Trauco es un personaje de esta mitología, que para algunos coincide con otros personajes míticos en cuanto representación de la sexualidad agresiva. Hay numerosas descripciones de él en los estudios sobre el folklore chilote o las novelas centradas en esta zona de Chile. Kurapel opta por describirlo como un “fauno,” “que mide alrededor de un metro cincuenta y se aparece en las noches a las doncellas ya sea como un bello joven o un apuesto sacerdote de labios muy rojos; para embrujarlas las obliga a mirarlo a los ojos. En ese instante pierden el sentido, y él las posee, embarazándolas” (1). Las versiones tradicionales lo describen como feo. Kurapel afirma que “posee un enorme pene de 80 cms. de largo y 20 cms de diámetro. [...] Lleva siempre un hacha

en su cintura. Un alto porcentaje de la población femenina de Chiloé ha visto o ha sido violada y embarazada por este fauno (1).

El Trauco en la mitología chilota es la explicación para muchos “males” sociales que son inaceptables, en especial el embarazo fuera del matrimonio. Kurapel utiliza el mito del Trauco como chivo expiatorio, no sólo de Chiloe, sino del mundo. Los personajes llegan al Trauco a contarle los males y como Prometeo, el Trauco asume el peso y el dolor de los problemas humanos.

Llama la atención la cantidad de nacionalidades representadas en la obra. Cada personaje caracteriza un mal del momento actual o del pasado en el que la humanidad ha cometido atrocidades. Este carácter transnacional fortalece su mensaje. Al leer sus textos, la impresión que se recibe es que son multimediáticos sólo en la descripción del escenario, pero no en su conjunto. Las explicaciones de cómo y dónde interpretar y usar los medios están en la introducción y en el curso del texto y a mano derecha, el diálogo y la descripción de las imágenes que se proyectan en diferentes planos. Esto es importante porque implica que el texto dramático mismo (diálogo, trama, personajes, etc.) podría mantenerse intacto sin el uso de la multimedia. A su vez que en la obra existen dos poéticas: la visual y la dramática. Algunos críticos han enfatizado la belleza estética de sus imágenes. Al nivel visual, la máquina de video fragmenta la puesta en escena y enfoca una parte del todo (cuerpo, montaña, una cara, etc.) que se proyecta en la televisión/pantalla. Así la mirada de la máquina de video crea una estética de “belleza” en la película que contrasta con la imagen grotesca del Trauco. También es hermosa la música que se oye a través del espectáculo, alguna es andina, otra clásica occidental, otra medio zen. Esta música rompe con el texto literario que habla de la tortura, la muerte, la violación, etc.

Kurapel señala que la tecnología y los medios de comunicación son otro idioma, como el español o francés, con el cual comunicarse en los tiempos globalizadores de hoy.¹¹ Este uso de tecnología dentro de una variedad de idiomas, unifica la obra: las imágenes de la televisión, el uso de video y la música se convierten en el lenguaje universal que todos entienden. Fernando de Toro elogia a Kurapel y justifica el estudio de su teatro, el cual inserta dentro de las tendencias contemporáneas del post-colonialismo y el “tercer espacio”:

La escritura y la práctica de Alberto Kurapel durante décadas inscriben, de una forma ejemplar, una nueva expresión, caracterizada por el intento de superar el binarismo y proponer una alternativa. La obra de Kurapel se inserta tanto en la discusión de la Post-Modernidad como en la del reciente Post-Colonialismo: El Tercer Espacio. ¿Qué es el Tercer Espacio? Es el intento de escribir en los intersticios de relatos pasados y de la cultura actual. La respuesta que provee Kurapel en sus performances es la escritura intersticia (*in between*), que sitúa su obra en el centro mismo de las problemáticas de identidad y alteridad.

(*Intersecciones*, 219)

Kurapel propone y practica un teatro de búsqueda de nuevos lenguajes teatrales para comunicar su imagen del mundo y su condición del exiliado, ya que el discurso tradicional, fundado en la palabra, no es capaz o es insatisfactorio para llevar a cabo su propósito. Propugna entonces por un teatro multimedia en el que se utilizan las nuevas tecnologías como instrumentos fundamentales.

¹¹ Ver introducción en *10 obras inéditas*, 13

7. Raúl Miranda: teatro multimedia actual y apertura del teatro en la Red

Raúl Miranda, director teatral, escenógrafo y artista plástico chileno, ha realizado una significativa contribución a la teoría del teatro multimedia y ha trabajado como director y productor de instalaciones. La novedad de sus perspectivas y su aporte es denunciar las condiciones sociales creadas por la globalización. Sus obras, a la vez, encarnan los conceptos y las prácticas del teatro multimedia y evolucionan hacia el teatro digital y cibernético. Miranda reflexiona extensamente sobre esta práctica en su teoría y en sus obras. Comunica sus ideas principalmente en la Red, su portal, su página de MySpace y su blog. Ha elegido el término “minimale” para designar su portal en la red y representar sus teorías.¹²

Explica que “*minimale* no es minimalismo... es hibridez, es la desconstrucción cúbica de la palabra... es la síntesis multi interpretativa de los soportes escénicos de la realidad” (*Minimale*). Aquí se exploran algunos de sus conceptos y teorías a modo de entender mejor la relación entre el teatro multimedia y sus obras. En su ensayo “La mediatización de la escena-minimale,” caracteriza su teatro como multimedia. Miranda reconoce sus fuentes inmediatas en los planteamientos de Alfonso de Toro, las teorías de la realidad de Baudrillard y las reflexiones del dramaturgo Ramón Grifféro, en especial su definición de la “cinematificación de la escena.” Miranda propone el concepto de “mediatización,” que caracteriza como “un fenómeno evolutivo social y global, que es el desarrollo de la Sociedad de los Medios de Comunicación o Sociedad Postindustrial (transformación comparable solamente a la Revolución Industrial), que absorbe todos los aspectos de la vida contemporánea, alcanzando de manera inasible a la escena teatral”

(1). El concepto de mediatización o subjetividad mediatizada implica que toda experiencia es

¹² Ver: <http://www.laminimale.blogspot.com>. Miranda trabajó con Grifféro como escenógrafo en la puesta de *Cinema Utopia* en el 2000.

canalizada a través de un tercer medio, sea la televisión o las noticias y, por lo tanto, la realidad del individuo es la de los medios de comunicación. Plasma esta idea en sus espectáculos e instalaciones por medio de la fragmentación del cuerpo de los personajes, proyectado en pedazos parcialmente en las pantallas. Las instalaciones son siempre interrumpidas por el “ruido” de los medios, que señalan su presencia permanente en la realidad de los personajes así como por la proximidad física del espectador al espacio escénico.

Una de sus propuestas es realizar una investigación que establezca un diálogo entre el teatro y la plástica. Para ello usa el término de “obra instaladora,” con la que espera “lograr la realización de un montaje transmedial,” que busque “constituirse en un puente o tercer espacio entre texto e imágenes tanto del pasado como de la cultura actual.” Miranda aspira a integrar el teatro con las artes plásticas con el propósito de acercar los lenguajes escénicos a los conceptuales de las artes visuales y así crear espectáculos multimedia y multidisciplinarios que unan la tecnología y el arte. En su ensayo “Minimale,” Miranda ejemplifica el uso de elementos multimediales y la creación de un espectáculo virtual. Desplaza la palabra del escenario al reconstruir textos canónicos en los que usa parlamentos conocidos, los que inserta en nuevos contextos y diálogos. Es decir, no sustituye la palabra por música o imágenes. Por el contrario, al utilizar textos clásicos (Shakespeare, Duras, Baudrillard) y rearmarlos, en cierta manera destruirlos, sus obras literalmente deconstruyen la palabra.

Miranda considera que las formas teatrales que practica corresponden a una tendencia contemporánea, que se justifica dentro de la cultura actual, y es aprehensible por un espectador de nuestro tiempo. Parte del supuesto de que es posible la convergencia medial debido a los cambios en los modos de recepción/ percepción de la realidad generados por la “Globalización y la Revolución Informática.” Observa estas mutaciones sociales en el medio de la comunicación

masiva por excelencia, la televisión, o más concretamente, lo que denomina “la neotelevisión” (8). En sus espectáculos, esta perspectiva origina un espectador y un modo de percepción, a su juicio, característico de nuestro tiempo: uno condicionado a mirar, no a pensar ni a jugar un papel activo, sino cómplice, en estado de receptor vegetal, incapaz de participar en lo real, la vida, ya que los medios le hacen imposible una participación real, sólo hiperreal.

El actor es otro tema que recurre en sus reflexiones. Apunta a su condición dentro de la nueva modalidad y afirma que el actor y los medios tecnológicos realizan el mismo papel en la realidad y la puesta en escena. Miranda ve el papel del actor “no como en un acto de mimesis, sino como una realidad en sí misma, como un elemento más de un acto litúrgico de una sociedad de masas, de una sociedad hiper-realista en donde lo real se confunde con el modelo” (*Minimale*, La mediatización en escena 4).¹³ A su juicio, se borra la línea entre el espectáculo, los actores y los espacios. Esta idea se subraya al eliminar la distancia física entre las butacas que separan al espectador de la representación en un teatro tradicional. Esto origina que los espectadores estén siempre a la orilla, entre el escenario y el espacio físico del espectador, por lo tanto, juega con la distancia entre el espectador y el espectáculo. Las puestas en escena de los textos escritos se leen como descripciones escénicas, sin diálogo. Por lo general, recurre como referente a textos clásicos canonizados, como Shakespeare, por ejemplo, que usa para enmarcar la estructura de sus espectáculos. Utiliza los personajes shakespereanos como tipos representativos del ser humano hiper-moderno. El intertexto sostiene la estructura de la obra frente a la fuerte fragmentación del mundo cibernético que se manifiesta en la escenografía. Usa códigos sociales, religiosos y literarios para construir su visión del mundo como latinoamericano y homosexual, en la periferia cultural y artística de la comunidad chilena.

¹³ Entrevista de la autora a Miranda en Santiago el 7 enero, 2006.

Los textos son estructuralmente fichas técnicas que simplifican la interpretación de los mensajes concebidos por Miranda como director. Para visualizar y entender sus textos multimedia virtuales, hay que observar que no se dividen en actos, escenas o en partes (como un texto dramático) sino que en su descripción escénica menciona las imágenes, su significado y los referentes visuales y culturales que desea que capte el espectador. Por lo tanto, al estudiar sus obras, es necesario analizar sus relatos escénicos ya que no existe un diálogo en sentido tradicional. Sus textos tienen dibujos y son muy parecidos a *storyboards*.

Los espectáculos de Miranda son muy críticos de la globalización, el consumismo y los medios de comunicación. Sus subtextos o la lectura paralela que puede hacerse de ellos es también una crítica fuerte de la construcción heterosexual del mundo. Su crítica a los medios se basa en destruir la posibilidad de ver en ellos una respuesta utópica a nuestros tiempos. El uso de video y elementos multimediáticos es fundamental para la realización de su mensaje. Miranda no ve los diferentes modos de *media* como complementarios del escenario, sino concibe actores que realizan la acción y son integrales a la trama. Sin embargo, su arte multimedia y sus producciones, dependen de la máquina de video. Como señala Elliot Caplan “You have a rectangle, whether it’s a screen or a canvas or a stage, and then what do you do with it? That’s the starting point. There are infinite ways to fill that rectangle in interesting ways and that is what art is to me” (*Making Video Dance* 24). Al pensar en el uso de video, es necesario examinar su función en la totalidad de la obra, su relación con el mensaje y crítica de la tecnocultura. Miranda concibe la manera en que realiza sus obras como parte del mensaje y parte también del problema en sí. El proyecto *Minimale* se inicia en 1998, a partir de su encuentro con Leonardo Bustos, dramaturgo y actor chileno-canadiense y de familiarizarse con sus instalaciones y puestas en escena. Miranda ha realizado ocho espectáculos. Las ocho

instalaciones se titulan: *Héroes/03*, *El mal de la muerte*, *Orfeo*, *Cámara uno*, *La balada de la cárcel de Reading*, *Mac...TV*. Además de un texto publicado y en proceso de preparación para su estreno, *Vanitas. Diálogo bioelectrónico*, primera parte de una trilogía.

MAC...TV: Realidades alternativas y mediatizadas

Para ver el funcionamiento de algunas de sus ideas, comentaré brevemente el espectáculo *MAC...TV*, con texto y dirección de Leonardo Bustos, en cuya puesta participó Miranda como director de arte y producción. Fue puesta en escena en el año 2000, como todas las obras de Miranda, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago. Miranda ha comentado este texto y su puesta en varias ocasiones como ejemplo de sus teorías sobre el teatro multimedia y las producciones de “Minimale.”

Miranda explica: “*MAC...TV* es una demostración de la influencia que tiene la información audiovisual que nos rodea, al utilizar imágenes comerciales, históricas, ecológicas, noticiarios, deportivos, dibujos animados, musicales (MTV) o simplemente imágenes de evasión.” (3)

El texto funciona en dos niveles. Por una parte es una fuerte crítica a los medios de comunicación, a la deformación de la realidad y su impacto global. Considera que los medios de comunicación son tan tangibles como los seres humanos, que han creado la necesidad de mirar la televisión y consumir el discurso televisivo –reflejado por el consumo de los medios de comunicación– que llevan a la muerte en vivo. Por otra parte, es un cuestionamiento de la historia. Los medios construyen un ciudadano que se hipnotiza y olvida del pasado histórico. *Mac...TV* es un microcosmos de Chile y su desmemoria histórica. Es una crítica al sistema económico que ha llevado al consumismo y, con ello, una crítica al chileno consumista. Según Miranda, al precio de la desmemoria histórica Chile prospera económicamente, partícipe del mercado global y de los valores del consumismo. La desmemoria produce un chileno cómplice

en su propia tradición al querer formar parte de la globalización. El mensaje se comunica a través de imágenes y la utilización de los medios de comunicación como referentes y mediatizadores de las imágenes y el sentido.

En primer término, determinan el espacio escénico:

30 televisores intervienen el espacio del Museo con su presencia física, como objetos mediales y fuente de luz (vibrante, fría, agobiante). Las imágenes históricas, superficiales, vacías del zapping televisivo, son el soporte del miedo y la locura de los personajes, siendo ellos mismos un remedo, una copia más patética que el patetismo de las imágenes de la televisión actual. (*Mac...TV 5*)

En *Mac...TV*, el manejo del espacio crea una sensación de estar atrapado dentro de la monotonía de ver televisores sin imágenes, porque el espectador está situado en la periferia de la puesta en escena. Los televisores hacen el papel de antagonista a cualquier posibilidad de escape y fuerzan al reconocimiento por parte del espectador de su realidad en la hiperrealidad del espacio. Funcionan como Dios, que ve, sabe todo y refleja el mundo interior de los personajes de carne y hueso. Esta conexión virtual (potencial) muestra la inmensa soledad del mundo exterior. En cuanto a procedimientos, además de los televisores, emplea el *zapping* (asociado a la no acción), un maniquí con cabeza de televisor, así como dos actores en vivo, percibidos por los espectadores sólo a través de las pantallas como símbolos de la invasión de los medios. El uso de la cámara HI8, tal como señala la ficha técnica, que filma en vivo y en directo, sin operador que la manipule, cumple varias funciones: “será el instrumento por el cual Lady romperá el anonimato de los espectadores, integrándolos a su propia tragedia, convirtiéndolos en cómplices de su crimen y víctimas de sus mismos condicionamientos. (*MAC...TV 5*). Es decir,

transforma a los espectadores en actores representados en los monitores de la sala, y ellos son cómplices en estado vegetal frente al mundo global.

Como en el teatro tradicional de Occidente, se vuelve a los textos clásicos. En este caso, a *Macbeth* de Shakespeare. Miranda en *Mac...TV* usa este referente y mantiene los personajes y la ritualidad. El olvido se identifica con Lady Macbeth, quien representa la traición y la necesidad de lavar el crimen cometido. Miranda explica la intertextualidad:

En *MAC...TV*, la espacialidad será tratada como una instalación de doble lectura simbiótica, la que nos alejará de cualquier referente del texto original que inspiró el montaje, siendo, la acción en esta relectura Shakesperiana, trasladada desde los fríos salones de un castillo medieval, al Salón Blanco del MNBA, convertido en una especie de “display” audiovisual, invadido y contaminado por los equipos de TV y sus imágenes sin fin. (3)

En esta explicación se observa la inserción del texto shakespereano dentro de una cultura de la televisión. Miranda narra la versión incluida en su espectáculo:

Mac....TV, es un entreacto, una cuña, un fragmento no escrito por Shakespeare, que nos sirve como pretexto para proyectar la intimidad de una relación fracasada. Después del asesinato de Duncan, Macbeth y su anónima Lady, obtiene el poder y la corona, son reyes, y con ello perdieron su fuerza, razón e identidades. El mismo Macbeth ha perdido su masculinidad, porque aquí en este matrimonio sin hijos, el hombre es ella. Lady Macbeth exige de él la realización del asesinato, como si fuera un acto amoroso. Hay entre ellos una intoxicación sexual, y una gran derrota erótica, de la que la Lady, después del asesinato, intenta desesperadamente escapar. (*MAC...TV* 5)

Pese al hecho que trata de alejarse de los personajes de Shakespeare, los de Miranda no dejan nunca de ser referentes del original ya que la lectura permite mantener una estructura implícita que el mismo texto no tiene. De este modo, la competencia cultural y teatral del espectador constituye una necesidad clave para dar sentido al espectáculo. Sin esta, sus ideas básicas no podrían comunicarse, ya que la obra depende del referente del texto de Shakespeare. La descripción del montaje es ahistórica. El énfasis está en lo ritual. Su sentido es doble: representa lo global dentro del espacio local. A nivel local el imaginario construido representa a Chile, visto como parte de un todo. En este nivel, es una crítica a Chile. A su juicio, el país se traicionó a sí mismo en su entrega a los medios de comunicación y al sistema económico y se ha convertido en un Zombi sin escape. Los medios de comunicación están solos y son controlados por poderes no abstractos y femeninos. (Fiske sugiere que el lenguaje televisivo es femenino).¹⁴ El espejo está para expresar la idea de que el espectador es parte del crimen, en el que se ve reflejada su propia culpabilidad. Miranda construye una fuerte yuxtaposición entre la utilería de uso cotidiano y los televisores omniscientes. Por otra parte, estos medios determinan el modo de actuación. En palabras de Miranda:

La exhibición permanente del registro neutro (sin expresión ni emoción), del texto por los actores cuyos rostros serán filmados en primer plano (25 minutos), son presencias que junto a los *cartoons* del Correccaminos, los habitarán el salón, creando un opresivo contrapunto visual y sonoro, hasta la intervención por los mismos actores los días y horarios de la función o ritual televisivo. (*Minimale 4*)

El uso de los televisores, el video y el texto de Shakespeare son fundamentales en el modo

¹⁴ Ver *Key Concepts in Television Studies* bajo “Discourse.”

de representación de Miranda. Para complementar su visión, examino una de sus últimas obras, en la cual se plasman algunas de sus concepciones con respecto al teatro cibernético. Ella configura un desolador mundo moderno manejado y manipulado por las computadoras.

Vanitas. Diálogo bioelectrónico-simulacro cibernético

En uno de sus textos publicados, *Vanitas. Diálogo bioelectrónico* (2007), es aún más crítico de los medios de comunicación, y en especial de las computadoras.

Vanitas... es una instalación artística de particular interés por combinar el concepto de teatro digital y ser a la vez un espectáculo cibernético. La historia se basa en un diálogo entre Julia (Julia Semia y Julia Donna, la usuaria) y Sebastiane. Ambos personajes, al final, son identidades digitales y virtuales: ninguno es “real.” Sebastiane es el padre, probablemente el programador del sistema experimental. El ambiente que se crea, a través de los diversos medios de comunicación, es el de quien está dentro del sistema de la computadora (la pantalla o el cubo que es el espacio) que ha sido la creación de un ser, una madre controladora y cruel, la usuaria (que usa el sistema) quien ha sido abandonada por el padre (Sebastiane) al crear al hijo (programa de computación).

Una vez más Miranda recurre al intertexto de Shakespeare. Aquí es *Julio César*. La intertextualidad no sólo contribuye a la estructura de la obra, sino que proporciona una fuerte clave de su sentido. La obra depende del uso del rito, el intertexto y los códigos de comportamiento de la ritualidad religiosa. *Julio César* se usa como referente a un texto histórico. La selección del personaje es importante porque, en los estudios de género, se ha interpretado como representativo de amores homosexuales y homosociales. No trata sólo del amor entre hombres, sino de las consecuencias de atraer las amistades masculinas al deseo sexual y, en general, la masculinidad femenina. El nombre Sebastiane se asocia con San

Sebastián, que cura a los mudos y a los *gay* y recuerda la película *Queer* (1976) del director Derek Jarman. Por otro lado, la crítica de la globalización también se manifiesta en la metáfora del imperio, que otorga más sentido a la elección de *Julio César* como referente, por cuanto conecta el concepto de globalización con el de imperio, como sugieren Hardt y Negri.

La escenografía consiste en “4 TV plasma, una torre de TV en forma de cruz (proyectan un registro urbano) y dos cámaras mini DVD, una dirigida sobre el mármol de la mesa (las manos de Sebastiane) y la otra sobre el rostro de Sebastiane” (109). El espacio escénico, es descrito como:

compuesto por un cubo, por la liviana estructura de un cubo metálico. La estructura metálica tiene en su interior una mesa de mármol negro con base cromada, una silla cromada, un librero con cientos de copias del mismo libro (*Fragments de un discurso amoroso de R. Barthes*) un laptop blanco y un set de cuchillos metálicos. El piso es vitrificado. ...Dentro del cubo set, hay un bello, delgado y muy elegante joven, es Sebastiane. A un costado del cubo, en una pantalla de plasma veremos sentada en una silla blanca una mujer de apariencia joven, Julia. (*Vanitas* 109)

En este espacio se crea el ambiente y la ritualidad de la Misa católica, algo solemne, pero sin el sentido de lo sagrado. Se establece la conexión entre Sebastiane y Dios como una relación amorosa, paralela a la de Sebastiane y el Padre, creador de su programa.

Los aparatos tecnológicos son intrínsecos a la obra. Enmarcan y definen a los personajes: no son seres humanos disfrazados de computadoras, sino programas cibernéticos que dependen del espacio de la Red y de técnicos y programadores para su existencia. Los actores en vivo no están en el escenario sino son mediatizados por los televisores y las pantallas de computadoras.

Al “captar” sus imágenes en las pantallas, nunca se ven los actores en vivo como seres completos, sino sólo partes en cada pantalla –una mano, una boca, un rostro, etc.– La ficha técnica señala que, en “*Vanitas*, el referente de construcción de la performance actoral será esta misma realidad telediada (hiperrealidad), ya que el diálogo escénico (el verbo expuesto) será concretado a través de la profusión de imágenes electrónicas (lo real clonado) que cohabitarán el espacio escénico con los actores (102). Esta fragmentación de los actores vía monitores, en conjunto, con los muebles estériles, crea un ambiente frío y sin seres humanos reales, ausente de cuerpos de carne y hueso. No sólo es una crítica del mundo heterosexual, sino del mundo tecnológico de los tiempos de vidas y realidades mediatizadas.

Aunque Miranda no concibe específicamente sus espectáculos para la Red, la manera en que construye sus espacios escénicos es altamente cibernética y representativa de un mirada mediatizada, lo que ha conducido mi estudio hacia nuevas formas: el teatro cibernético y en la Red.

El arte multimedia y las producciones creadas por Kurapel y Miranda dependen de la máquina de video, los sistemas de computación y otras tecnologías. A diferencia de las obras comentadas en los capítulos anteriores, las tecnologías funcionan de manera híbrida y “natural” en la misma línea que los actores dentro de los espectáculos. Esta naturalidad con la que se usa la tecnología en el escenario, se logra porque los directores aceptan, aunque se resistan al nivel ideológico, que actualmente se viven momentos hipermodernos. Sus obras anticipan los espectáculos digitales y finalmente, el teatro en la Red mundial.

Capítulo 4

El teatro Chicano y U.S. Latino: del Teatro Campesino al teatro en la Red

1. Breve historia: Más de una manera de hacer teatro

La expresión “chicano” o “teatro chicano” se asocia con los movimientos políticos y culturales reivindicatorios de esta comunidad de origen hispánico, predominantemente de México. La modalidad surgió en los años sesenta, especialmente, con los espectáculos de Luis Valdez. Posteriormente, el término se ha continuado usando, aunque los códigos teatrales utilizados, sus destinatarios y los espacios culturales en los que se practica se han alejado de los originales.

En la actualidad, aunque hay quienes usan la expresión o se identifican con ella, existe un buen número de dramaturgos, practicantes teatrales e investigadores que prefieren utilizar la expresión U.S. Latinos/as. Ambas modalidades coinciden en tener productores cuya cultura se enraíza en las culturas hispánicas y representan temas o problemas asociados con los descendientes de hispánicos en los Estados Unidos. Los términos se han transformado al cambiar sus destinatarios y las estéticas asociadas con ellos, así como las condiciones políticas y sociales. La mayor parte de los investigadores ha tendido a estudiar estas producciones desde la perspectiva de su función y contenidos y han prestado menos atención a la utilización de las tecnologías de su tiempo. En este capítulo comentaré algunos aspectos del teatro chicano y U.S. Latino, su utilización de elementos multimediáticos y fuerte contribución al teatro en la Red, tanto digital como virtual. Enfatizaré el aporte de Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco y Ricardo Domínguez.

Los teatros Chicano y U.S. Latino no corresponden a un sólo modo de hacer teatro. Por el contrario, constituyen una práctica teatral en la que cambian los códigos utilizados, los espectadores a quienes se dirige y los espacios en los que se actúa. Lo común a la mayor parte de sus manifestaciones es la continuidad de la tradición de rechazar y cuestionar las estructuras dominantes, la frecuente utilización de las culturas hispánicas como referentes, y su adaptación a los nuevos modos de comunicación teatral. El idioma preferencial no es el español, aunque muchos de ellos son escritos o utilizan vocablos en español. En la actualidad, el teatro Chicano y el teatro U.S. Latino abarca una enorme diversidad de tendencias teatrales –formas tradicionales, performance en sus varias modalidades, *comedy troupes*, artistas visuales y de multimedia– y temáticas de denuncia de las injusticias sociales, las discriminaciones sociales y sexuales y la liberación de la mujer. En pocas palabras, estos teatros buscan estar a la vanguardia de las innovaciones teatrales, al mismo tiempo que plantean problemas de una comunidad sumamente amplia y diversa en una sociedad en la cual no constituyen la hegemonía y no se identifican con el poder político ni cultural. Las producciones que analizo en las secciones siguientes, constituyen un ejemplo de esta diversidad y continua búsqueda de innovación, la incorporación de nuevos códigos teatrales y la utilización de nuevas tecnologías para continuar su cuestionamiento de prácticas sociales consideradas injustas y opresoras.

Considerados como conjunto, se puede afirmar que sus discursos se desplazan desde una causa y un destinatario muy específicos hacia una pluralidad de objetivos y una diversidad de espectadores. En términos generales, es un teatro de resistencia, que incluye la protesta y la denuncia social, la liberación feminista y la aceptación de la otredad sexual y cultural en sincronía con los contextos históricos específicos de sus potenciales espectadores. Desde el punto de vista del espacio de la representación, el teatro chicano de los primeros años (hacia

1930) se representaba en carpas o espacios abiertos. Posteriormente, sus espacios se han dilatado e incluyen escuelas secundarias, barrios, museos, universidades, centros culturales, teatros comunitarios o teatros comerciales e incluso la televisión. Los cambios en sus potenciales espectadores originan transformaciones de los códigos teatrales. El lenguaje verbal con frecuencia es desplazado por el visual; el escenario a la italiana por los espacios informales y el aparato escénico de la puesta en escena por el escenario vacío, el multimedia y el cuerpo.

En la actualidad, la expresión “teatro chicano” tiende a limitarse al teatro surgido a partir de los años sesenta, cuyos autores se autoidentifican como chicanos, le asignan al teatro una función específica y se apropian de códigos teatrales y culturales que, al generalizarse, construyen la imagen del ser chicano y del teatro chicano. Imágenes que, junto con las que elaboran otros intelectuales, sirven de punto de referencia para obras teatrales y culturales que se identifican como “chicanas.” La expresión “teatro U.S. Latino/a,” en cambio, se utiliza para designar los textos producidos por dramaturgos de ascendencia hispana, sin distinción de origen nacional. La mayor parte de los dramaturgos U.S. Latinos tienden a escribir en inglés y plantean temas actuales que afectan a las minorías, tanto sociales como de identidad genérica.

Los investigadores del teatro chicano, especialmente el de los años sesenta, han enfatizado que es una continuación del teatro hispánico practicado especialmente en el suroeste de los Estados Unidos desde la colonización. Aún más, en ciertos momentos, se buscaba vincularlo con una tradición más antigua: “Cuando hablo de ‘grupo chicano original’ no quiero decir con esto que antes de 1965 los chicanos no tuvieran una tradición teatral. Por el contrario, podemos considerar los dramas rituales precolombinos como parte de nuestra herencia espiritual y teatral” (Huerta, “El teatro chicano contemporáneo: redefinir la revolución” 326). En este caso, lo que lo define es el uso del español y dirigirse predominantemente a espectadores de culturas hispánicas.

Nikolás Kanellos, por ejemplo, señala en *Hispanic Theater in the United States*, la larga y diversa tradición de teatros en español en el país. Apunta que éste nace a mediados del siglo XIX, que en Los Angeles, San Francisco, San Antonio, Tampa y Nueva York se crean grupos teatrales y que son ciudades que eran visitadas regularmente por compañías que presentaban obras en español. Desde este punto de vista, la tradición teatral es antigua y diversa. Su rasgo más general es la relación con las modas y tendencias teatrales mexicanas.

La historia del teatro chicano se vincula generalmente con la creación del Teatro Campesino por Luis Valdez. Aunque hay varias interpretaciones de sus orígenes, la mayor parte de los investigadores tiende a aceptar lo que Juan Bruce Novoa denomina el “mito del origen” (“Chicano Theater: Editing the Origin Myth”). Este mito implica que Luis Valdez lo funda en 1965 como un medio de colaborar con César Chávez —fundador de United Farmers Workers— y la huelga de los trabajadores campesinos. Su propósito era entretenerlos, desarrollar su conciencia social y mantener el espíritu huelguístico. El propio Valdez describe sus características y en síntesis entusiasta, afirma: “It is theater as beautiful, rasquachi, human, cosmic, broad, deep, tragic, comic, as of the life of La Raza itself” (“Notes on Chicano Theater,” 1). El Teatro Campesino de este momento tiende a la creación colectiva, utiliza técnicas de teatro popular y refuncionaliza procedimientos de Brecht y el teatro de protesta de América Latina, tales como el uso de la música, los letreros, las máscaras, la sátira, la parodia, el noticiario y los mensajes políticos. El énfasis está en la tradición oral, en el espectáculo, no en el texto dramático. El objetivo es crear una imagen de improvisación por medio de la cual los espectadores se distancian y ridiculizan a los representantes del poder y los muestran en colusión con los hacendados.

Valdez se transformó en un ícono de la cultura chicana, ha sido invitado a numerosas

universidades e instituciones de la cultura hegemónica, sus espectáculos han tenido éxito dentro de varios sectores culturales y llega a ser productor cinematográfico y de televisión. En sus obras posteriores se conservan ciertos temas o motivos vinculados con las originales, especialmente la construcción de personajes de la tradición o supuesta tradición hispánica en los Estados Unidos y la contribución de los descendientes de mexicanos a la historia y a la cultura del país. Sus obras, aunque representan una extraordinaria contribución a la visibilidad de la problemática del chicano urbano, han reforzado la estereotipación psicológica y visual de los supuestos personajes de barrio, identificados con el “pachuco,” personaje popular mexicano del siglo XIX. Octavio Paz critica la apropiación del *zoot suit* como una forma de "dandysmo grotesco" y piensa que “no importa conocer las causas de este conflicto y menos saber si tiene remedio o no pues queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano” (*Laberinto de la soledad* 13-4). Según Nicolás Kanellos: “The greatest contribution of Luis Valdez and El Teatro Campesino was their inauguration of a true grass roots theater movement” (*Mexican American Theater* 11).

El Teatro Campesino evoluciona y cambia tanto sus temas como sus destinatarios. Al separarse del movimiento United Farmers Workers (1967), sus espectáculos se desplazan a universidades y centros comunitarios y se incorporan nuevos temas de acuerdo con las preocupaciones de estas comunidades, tales como el uso de drogas, la violencia policial, la educación, la estereotipación étnica y la Guerra en Vietnam. Es decir, se hace eco de las preocupaciones de la comunidad. Hacia 1970 —al igual que otras manifestaciones artísticas chicanas— el Teatro Campesino incorpora aspectos de la culturas azteca y maya en sus imágenes y personajes. Valdez denomina a esta etapa período ritual. Esta inclusión e hibridización con las culturas antiguas de Mesoamérica constituye una tendencia de gran importancia del teatro

chicano y del U.S. Latino virtual y en la Red.

Los orígenes del teatro chicano se vinculan también con El Teatro de la Esperanza, que comienza en 1969 como grupo estudiantil –Teatro Mecha– en la Universidad de California, Santa Bárbara. Su *Guadalupe*, de creación colectiva, dirigida por el fundador del grupo, Jorge Huerta, utiliza técnicas brechtianas, se asocia con el teatro de protesta y denuncia latinoamericano –especialmente de Augusto Boal y Enrique Buenaventura. Su objetivo es mostrar las injusticias cometidas contra la comunidad latina en un pequeño pueblo de California. El propio director lo considera teatro documental que “educaba y entretenía,” “con constantes indicaciones al público de que lo que estaban viendo había ocurrido realmente” (Huerta, “El teatro chicano contemporáneo” 329). De acuerdo con Huerta, este grupo —que se desplaza hacia San Francisco— y el Teatro Campesino son los dos más importantes y de más larga vida de la historia del teatro chicano

Valdés y el Teatro Campesino no estaban alejados de las nuevas tecnologías, como lo demuestran sus producciones cinematográficas y televisivas. Su película *Zoot Suit* (1979) es una comedia musical con elementos de melodrama y técnicas brechtianas, que intenta representar la experiencia urbana de los chicanos. Para el cine produjo y dirigió *La Bamba* (1987) y para la televisión una versión de la *Pastorela*, ubicada en California, en la cual actualiza el género popular mexicano con numerosos materiales religiosos y folklóricos, algunos de ellos asociables con el realismo mágico. También produjo para la televisión *Los corridos*, escrita para la televisión en 1987, y en la cual visualiza las historias de los corridos mexicanos tradicionales, cantados por Linda Rostandt, en su mayoría referidos a la Revolución Mexicana.

Una de las obras más importantes de Luis Valdez es *I Don't Have to Show You no Stinking Badges!*. La historia empieza en 1985 y muestra la vida de una familia de clase media.

Son cuatro personajes de Hollywood. Los padres, Buddy y Connie Villa, han logrado éxito como actores, pero debido a su apariencia latina, han estado limitados a papeles de empleados, jardineros, trabajadores y otros afines. Tienen una hija doctora y un hijo –Sonny– que estudia en Harvard. El conflicto se manifiesta cuando el hijo vuelve a casa con su novia y declara que ya no quiere estudiar sino desea ser actor. Sonny tiene conciencia de su identidad cuando se da cuenta que nunca será una estrella y su única posibilidad de trabajo será como marginado en Hollywood. A propósito de la obra, Jorge Huerta apunta: “From melodrama-within-a-play to video-within-a-play, the playwright takes us on a theatrical exploration that offer no easy solutions. The earliest *actos* offered clearly defined action: “Join the union,” “Boycott grapes,” etc. But what to do about distorted history or negative portrayals of Chicanos in the media?” (Introduction, *Zoot Suit and Other Play* 12). Aquí se observan la unificación de los planteamientos del teatro chicano con la tecnología. Un ejemplo es el uso de los medios de comunicación de la época como instrumento de denuncia y de referencia visual en contraste con la falta de acceso de los sectores no hegemónicos a los medios de comunicación de la hegemonía. El noticiario utilizado en el teatro reforzaba la representación como testimonio, la importancia del individuo en la lucha por los derechos del trabajador y la falta de acceso al poder. En este caso, el uso de la tecnología funciona como instrumento para llevar a cabo el mensaje.

Después de 1970 surgen otros grupos que se identifican como chicanos en diversas partes del país. Desde el punto de vista ideológico, la mayor parte de éstos son portadores de la conciencia y la identidad del ser chicano y promueven su conciencia social, con lo cual se insertaron en el movimiento chicano de reivindicación de la identidad y denunciaron las distintas preocupaciones de la comunidad latina. Varias instituciones cumplen importantes

funciones en la historia del teatro chicano y su difusión. Una de ellas es TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán), organización de grupos teatrales que ha funcionado como coordinadora del movimiento y, en consecuencia, ha dado oportunidades a los grupos teatrales chicanos para actuar en diversas partes del país.

Aunque gran parte de la actividad teatral ha estado vinculada a sus grupos teatrales, son varios los dramaturgos considerados representativos. Carlos Morton, en la actualidad profesor en la University of California, Santa Barbara, ha tenido éxito con varias obras en las cuales utiliza motivos clásicos como referente. En *Johnny Tenorio* (1983) adapta el tema de don Juan, convertido en Tenorio chicano. Morton transforma el mito y le incorpora elementos de las culturas populares de México, incluso indígenas. Berta, otro de sus personajes, según Lee A. Daniel “can also be interpreted as the Aztec goddess Coatlique —‘la diosa de las inmundicias’ and eater of the sins of man” (“Introduction,” 10-11). *Johnny Tenorio* cuestiona la función del don Juan en las culturas chicana y latina y la condena, pero, a la vez, lo construye dentro de la tradición del antihéroe de los corridos, al reconocer y estimular la rebeldía social del Tenorio y su actitud de desafío a las reglas. El idioma de la obra es el inglés, con numerosas expresiones en español y romances en español e inglés. El español tiende a limitarse a frases o expresiones que se asocian con la caracterización de lo México-americano o chicano. Otras obras de Carlos Morton son *The Savior* (1986), *The Miser of Mexico* (1989) y *Pancho Diablo* (1987). Su *The Many Deaths of Danny Rosales* (1974) es un docudrama que ha sido producido con frecuencia. Los textos, en su mayoría, tratan los temas de la identidad chicana, la discriminación, las relaciones de poder y el discurso de la otredad.

Un constante punto de referencia entre los chicanos es el período militante de los años sesenta. Una obra que refleja bien esta nostalgia del pasado utópico y de la lucha política, que

toca un tema conflictivo, es *The Last Angry Brown Hat*, de Alfredo Ramos. Se presenta en el State M.E.Ch.A Leadership Conference en Phoenix College M.E.Ch.A.¹

La obra trata de la hermandad y la lucha de los Brown Berets. Cuatro amigos de la infancia se juntan en el barrio después de la muerte de uno de ellos. El drama, en su rígida y tradicional estructura capta bien el espíritu del pasado y los conflictos vinculados con la heterosexualidad masculina.

La mujer ha tenido una importante participación en el nacimiento y desarrollo del teatro chicano y U.S. Latino. Según Yolanda Broyle González en los primeros años del Teatro Campesino la tendencia fue a excluirla de la actividad teatral y limitarla a los roles tradicionalmente asignados a la mujer por el sistema patriarcal. Con el tiempo, sin embargo, su participación se independiza, se forman grupos teatrales de mujeres y aparecen dramaturgas y artistas de *performance* que pronto adquieren reconocimiento. Jorge Huerta afirma en 1996 que las dramaturgas chicanas:

are being produced all over the country today. Certainly, there were many women participating in the collective creation of earlier acts and plays, but they were not singling themselves out as writers until the '80's. Furthermore, it appears that the Chicanas have been getting their plays produced by a variety of companies, more than their male counter parts. ("Professionalizing Teatro" 94)

Estela Portillo Trambley es la primera dramaturga chicana en publicar un texto teatral. Su *Day of the Swallows* (1971) es considerado un clásico del teatro chicano. La historia acontece en un pueblo pequeño y se centra en la relación lesbiana entre la protagonista y una mujer joven que

¹ Vi la obra cuando estuve invitada por Trino Sandoval y Phoenix College a dar un taller en el congreso de M.E.Ch.A, sobre las tendencias escénicas en el teatro chicano. En el congreso estrenaron la obra *Brown Berets* en marzo de 1997.)

alguna vez fue prostituta. Otra de las dramaturgas chicanas, de mucha presencia en el espacio teatral norteamericano, ha sido Cherríe Moraga. Sus obras han sido representadas y comentadas y la autora ha sido invitada a entrevistas y se le han dedicado programas en la televisión. Sus obras atraen la atención de los críticos y especialmente, de académicas interesadas en los estudios de género. Mientras la mayor parte de ellas escriben sobre temas domésticos, las relaciones familiares, la condición de la mujer en la sociedad de origen hispánico o las relaciones hombre-mujer, Cherríe Moraga es una de las primeras en plantear el tema de la sexualidad de la mujer. Se ha dicho que escribe desde una triple marginación: como mujer, chicana y lesbiana. Su primera obra es *Giving Up the Ghost* (1986). Posteriormente aparecieron *Shadow of a Man* (1990), *Heroes and Saints* (1989) y *Watsonville* (1996). *Shadow of a Man* representa una familia mexicana que vive en Los Ángeles. El texto se centra en las mujeres de la familia, su relación directa o indirecta con la iglesia, el machismo y las figuras del sacerdote y el hombre como esposo y padre. El drama incorpora los sentimientos homoeróticos por parte de los dos personajes Manuel y Conrado y también Lupita. El conflicto entre ellos surge de las funciones y roles sociales que la sociedad le impone a cada uno de los personajes en su condición de hombre o mujer.

Josefina López es otra dramaturga importante. Su primera obra, *Simply Maria, or The American Dream*, fue puesta en escena por el Teatro Campesino en 1989. Una de sus obras más representadas, tanto por grupos chicanos y latinos como anglos es *Real Women Have Curves* (1991). En *Real Women Have Curves* la acción se centra en un grupo de mujeres que trabajan como costureras. El trasfondo de la acción son las vicisitudes económicas, los problemas personales y la posible llegada de los servicios de inmigración. La sátira surge del contraste entre la apariencia de las mujeres «de verdad» con las del canon, mujeres delgadas de la cultura

dominante. Margo Milleret apunta que la obra es una mirada feminista a la realidad cultural mexicana: “López’s plays counteract simplistic either/or solutions to assimilate or resist dominant culture by advocating a hybrid cultural identity. Because the search for this hybrid cultural identity is conducted by girls growing up, it also becomes a search for feminine identity” (109-10). Esta es una de las primeras obras que no transcurre sólo en los espacios rurales o el hogar sino en una fábrica, en la ciudad.

Edith Villareal también es sobresaliente. Su obra *My Visits with MGM* fue presentada en 1989 en el Hispanic Playwrights Project, del South Coast Repertory Theatre. La obra se centra en las relaciones afectivas de las mujeres de una familia para cuestionar diferentes modos de vida y espiritualidad. Refuerza el tema de la joven latina que abandona el hogar. Milcha Sánchez-Scott escribe dos textos, *Latina* y *Roosters* —llevado al cine— con bastante éxito. Sánchez-Scott se identifica como latina: “I’d always been grouped as a Chicana writer, and part of me is. But a larger part is not. My roots are in South America” (*On New Grounds*, 246). Aunque nace fuera del país, vive su juventud en el sur de California —San Diego y Los Ángeles— donde sus experiencias personales y de trabajo la ponen en contacto con el mundo de las mujeres trabajadoras. Como resultado surge *Latina*, que de acuerdo con Jorge Huerta: “contrasts the economic survival of Latinas employed as maids with the Chicana protagonist’s identity crisis. Told simply and humourously, this play, based on the playwright’s own experiences, explores the prevailing theme through pathos and comedy, farce and satire, to achieve its goals” (*Necessary Theater*, 10). Otras obras muy conocidas son *Claws and Wings to Fly* (1992), de Amparo García y *How am I supposed to know I’m still alive?*, de Evelina Fernández, representada por el Teatro Campesino en 1992.

La mujer chicana-latina ha ampliado el concepto de teatro al crear una forma de teatro-

poesía en la que se integran las dos formas artísticas. Comienza a fines de la década de los setenta y la cultivan, entre otras, Dorinda Moreno y Rose Cano. Moreno, en 1974, presenta con el grupo Las Cucarachas, *Chicana*, integración de danza, poesía, música y prosa. Pueden incluirse conocidas escritoras como Sandra Cisneros (*My Wicked, Wicked Ways*) y Denise Chávez, ya que muchos de sus poemas son leídos como monólogos y se representan de este modo. La fórmula teatro-poesía, sin embargo, no se limita a las presentaciones de mujeres, ya que también la practican los dramaturgos chicanos. Yvonne Yarbrow-Bejarano ha comentado el género y analizado en profundidad el fenómeno del “teatro-poesía” en San Francisco.

Otra dimensión del teatro chicano lo constituyen los *comedy troupes*. Éstos son grupos autoidentificados como chicanos o latinos que han llegado a ser muy populares y representan una ampliación y diversificación del destinatario del teatro chicano. Actúan en clubes de comedia y nocturnos, así como en las universidades y algunos han logrado insertarse en la televisión. Su objetivo es hacer reír a sus espectadores ya que cuestionan la sociedad por medio de la ironía, la parodia o la sátira. Su ironía y humor muchas veces se basa en el modo como la cultura dominante ve o ha visto al chicano y al latino, lo que no está muy lejos de los *Actos* de Valdez mencionados anteriormente. Algunos de estos grupos son Culture Clash (Berkeley), Latins Anonymous (Los Ángeles), Chicano Secret Service y ChUSMA. Varios de sus temas recurrentes son semejantes a los de Culture Clash y otros comediantes identificados como chicanos o latinos.

Probablemente el de más larga historia y uno de los más conocidos es Culture Clash. Fue fundado en mayo de 1984, en San Francisco, por Richard Montoya, Ricardo Salinas y Herbert Sigüenza. Su autocaracterización es la siguiente: “has surveyed contemporary Latino-Chicano culture in America from its own outrageous and unique perspective... blending the best tradition

of Charlie Chaplin, Lenny Bruce, the Marx Brothers and Cantinflas, while transforming vaudeville into political weapon” (<<http://www.cultureclash.com>> marzo, 2009). Algunos de sus espectáculos más exitosos son: *The Mission*, *A Bowl of Beings*, *S.O.S*, *Carpa Clash* y *Radio Mambo: Culture Clash Invades Miami*. Otra de sus creaciones es *Bordertown*, representada en el Buen Teatro, en el Festival de la Frontera 98, Tijuana. El grupo ha sido criticado y elogiado por otros grupos, críticos y espectadores. David Román, por ejemplo, objeta la perspectiva de *S.O.S.*: “fails to address the social network—including the theater—that oppress many Latinos outside the subject positions of the straight Chicano male” (*O solo homo*, 179). Sin embargo, a pesar de estas críticas, Culture Clash es popular y continúa con su mensaje de lucha agresiva contra la discriminación.

Uno de los grupos más exitosos es *Latins Anonymous*. Comienza en Los Ángeles en 1987. Fue formado originalmente por Luisa Leschin, Armando Molina, Rick Nájera y Diana Rodriguez. Ellos cambian la cara del teatro Chicano-Latino. Edward James Olmos los caracteriza como una combinación de: “Saturday Night Live sketch comedy with the fundamentals of *Teatro*, which is based on the Mexican vaudeville *tanda* that honed in on the back road farmlands of Central California, Arizona and Texas. They created an amalgam which was truly their own by mixing *ganas* (guts) and purpose of *Teatro* with the slickness of American sketch comedy” (“Introduction” 4-5).

Los sketches más conocidos del grupo son *The LA LA Awards*, mirada satírica a la presencia latina en Hollywood, y *Latins Anonymous*, “un espectáculo centrado en la confesión de varios personajes al identificarse como “Latino/a.” *Latins Anonymous* se estructura sobre la ironía y la parodia de los doce puntos del Programa de desintoxicación de AA (*Alcoholics Anonymous*). El espectáculo presenta una variedad de personajes en diferentes instancias de

admitir su identidad como chicano, latino o México-americano. El mensaje comunicado por medio del humor y la sátira de los estereotipos, es la necesidad de asumirse como latino y enorgullecerse de esta identidad. La situación básica parece una continuidad del personaje de Miss Jimenez, de *Los vendidos* de Valdez. La radio se oye ruidosamente: “It’s three AM and you’re staring bleary-eyed into a bowl of matzo ball soup. Your girlfriend Buffy hands you a corned beef on rye. You’re trying to forget your name Hernández. You’ve got a problem. Try Latins Anonymous. Only a phone call away” (*LA Plays* 59). El objetivo es mostrar de modo humorístico la presión ejercida por la sociedad dominante sobre los latinos para que éstos oculten su identidad y forzarlos a ser parte o integrarse en la cultura “norteamericana.”

Las nuevas tecnologías son utilizadas en un buen número de espectáculos posteriores al Teatro Campesino y los dramaturgos y teatristas del período social. Una de las primeras puestas significativas en este sentido es la de José Luis Valenzuela, uno de los directores latinos más activos y conocidos. Actualmente es profesor en la Universidad de California, y director de LATC (Los Angeles Theater Center). En 1978 dirige su primera obra, reestrenada en 1986 con El Teatro de la Esperanza: *La víctima*. un docudrama que cuenta la historia de la amenaza de la deportación, las dificultades económicas y la separación de una familia México-americana. En 1995, dirige en el Theater Center’s Latino Lab, en la Plaza de la Raza, Los Angeles, *August 29*, que describe los sucesos en torno a la muerte de Rubén Salazar, periodista chicano asesinado durante la demostración, que se ha convertido en un mártir de la causa. El núcleo del drama son los recuerdos de una profesora de Estudios Chicanos, que reflexiona sobre su propio compromiso y el devenir del movimiento. Representa tanto la vida de Salazar como la historia de la lucha y capta muy bien la conciencia social del período. Valenzuela muestra la violencia a través de varias técnicas de multimedia. Una de las más impresionantes es la utilización de escenas

filmadas o grabadas en video entonces en Los Ángeles. La obra cuestiona la pérdida del compromiso y el activismo social y la necesidad de entender el pasado.

Otra de las prácticas escénicas que se ha convertido en uno de los principales medios de expresión de los artistas chicanos y latinos es el *Performance art*. El concepto de *performance* y *performance art* ha sido discutido, tanto en su historia como en su significado por numerosos críticos (Schechner, Birringer, Taylor, Villegas), como expliqué en el Capítulo I. En el área de los estudios chicanos se ha tendido a entenderlos como un modo de expresión espectacular en el cual el actor utiliza una forma autobiográfica y parece comunicar su propia experiencia. Los medios de comunicación predominantes son el monólogo, el cuerpo y la frecuente utilización de materiales y procedimientos de multimedia. En 1991, María Teresa Marrero consideraba que “the most courageous and inventive work in Latino performance in the Southern California area is taking place within the less known field of Performance Art” (147). Señala que “performance art” está “Interested in deconstructing its own community’s as well as the “Other’s” stereotypical images of the Chicano/Latino, rather than creating images that are palatable to a mainstream paying audience” (147). Por su parte, Alicia Arrizón vincula esta forma estética al arte y la experiencia chicanos. A través de lo que considera el “yo” subjetivo que se apodera del espacio, tiende a limitarlo a la mujer, aunque acepta su validez o aplicabilidad para la expresión de otros grupos marginalizados, como lesbianas u homosexuales. Lo considera como arte de protesta y marginación: “El caso es que el sujeto femenino se representa como sujeto de su propia historia, consciente de su biografía personal en relación casi siempre a sistemas dominantes. (*Ollantay* 22). En la práctica es un arte realizado tanto por hombres como por mujeres que se autoidentifican como chicanos o latinos.

Dentro de la tendencia de la incorporación de las nuevas tecnologías y multimediáticas,

una obra muy innovadora es *Memory Rites* (1998) representada por el grupo About Productions, de Los Ángeles, formado por Theresa Chávez, Rose Portillo y Alan Pulner. Utiliza técnicas de multimedia y *performance art*. En *Memory Rites* como en gran parte de la producción chicano-latina, se vuelve al tema del “yo,” la identidad y las relaciones familiares. El mensaje es que el presente está en constante creación y el pasado –el momento en que deja de ser presente– es olvidado. Se usa profusamente proyecciones de video, cuya función es reconstruir visualmente el pasado, como un modo de que los personajes se aproximen a la memoria perdida.

La obra explora el tema de la auto-identidad y las relaciones familiares. Como señala el programa:

Remember who you are? Remember what you believe in. Mo can't. Since the accident she is a stranger in her own world, a video artist with a name, a family, a diagnosis, but no identity left to claim. Her mom has Alzheimer's. She can't remember having a daughter, can't remember Mo or her brother.. Mo's brother, a gay Priest, is losing his identity because neither his sister nor his mother remember him. He knows he is a priest but his faith is in question.

El espectáculo combina el uso de video clips en la *mise-en-scène* de manera de comunicar los pensamientos internos de Mo y la Madre. Los momentos del pasado, ya olvidados se proyectan en una pantalla con el uso abierto de la cámara de video. A través del uso de la cámara, la pantalla, los personajes, la memoria y el olvido, el espectáculo capta cada momento. La cámara que funciona dentro de la puesta en escena logra comunicar al público tal como lo haría una televisión. Sin embargo el impacto es mucho más fuerte ya que se “estrena” en vivo como un documental de una familia que vive la tragedia. La sensación es íntima y cerrada. La cámara de video y la imagen que se proyecta en esencia son dos personajes, que son parte del

personaje de la madre. La cámara de video cumple la función de captar (por lo tanto crear historia) la memoria de la madre que está rápidamente desapareciendo, y en el mismo momento en que capta la memoria de ella, la madre pierde la memoria, y así la cámara de cierto modo se hace la memoria física de la madre. La memoria que capta la máquina de video es al final la película que se muestra en el escenario paralelamente a la acción en la obra y que funciona como el personaje de la madre. Es decir, la madre, físicamente en el escenario, atrapada por el silencio exterior de su enfermedad, se conoce en el nivel interior por medio del video que ocurre en tiempo real y que revela sus pensamientos, miedos, sensaciones. El procedimiento recuerda a la *Laterna Magika*. En este caso, sin embargo, no es una grabación con anterioridad, sino que es una filmación que ocurre detrás de una muralla, en el momento, en vivo y en directo. Es así que la máquina tanto como el video forman parte de la esencia de los personajes. En cuanto al impacto, el hijo, en su búsqueda de identidad recupera la memoria infantil a través del video de su madre. Logra conocerla y, a la vez, se va conociendo a sí mismo.

Más elaborado es el uso de video para Mo, hija de la madre con Alzheimer. Mo no tiene memoria inmediata. A diferencia de su madre que no recuerda el pasado, Mo no tiene memoria a corto plazo. Por lo tanto recuerda el pasado, pero no recuerda el momento que está viviendo. Así, ella graba los momentos actuales (en tiempo real) para ponerlos en el plano del pasado y el recuerdo a través del uso de video, lo cual ocurre en vivo y en directo para el espectador. El manejo del tiempo es parte del lenguaje escénico de una manera muy sofisticada y, dentro de la obra, le da un sentido muy fuerte emocionalmente al público. Este complejo uso del tiempo a través del manejo del video es un valioso uso de tecnología. En este caso, la tecnología es el alma de la representación escénica y, al nivel de la trama, contribuye a completar y hacer entero el personaje de Mo. El video mismo forma parte, o más bien es parte, del personaje de Mo, ya

sólo se conoce el personaje de Mo a través del video no por el actor que hace de Mo. El uso de video forma parte de la mirada testimonial, y sirve también como documental dentro de la obra para caracterizar los personajes. Para el espectador, el video es la manera en que se conocen los personajes prisioneros de su fallida memoria y víctima de la enfermedad. En el nivel más práctico, el video *son* los personajes de la madre y la hija Mo, si se considera que los recuerdos personales tanto como las experiencias son los que construyen la identidad social e individual. El hermano (cura) es el ejemplo para el público de cómo interpretar y usar el video que se proyecta para acordarse de momentos en el pasado, y para crear un pasado del presente. La función del video es intrínseca no sólo a la puesta en escena sino al nivel de la comunicación. El video funciona como puente entre el vacío de la memoria corta de Mo, el alzheimer de la madre y la necesidad del hermano para construir su propia identidad. La imposibilidad de ser se basa en la memoria del individuo y la conexión con la familia (memoria colectiva). En la obra el uso de la tecnología reconstruye la memoria personal de los individuos cimentando una memoria colectiva, como si la memoria y la imagen fueran partes de un mosaico.

2. El teatro US Latino en el contexto de las culturas globalizadas

Esta sección se centra en algunos practicantes del teatro chicano-Latino que, utilizando elementos multimediáticos que tienen en común su esfuerzo para “representar” fuera de la sala teatral y, especialmente, en la televisión y la Red. El teatro, la danza y la performance siempre han sido modos interdisciplinarios o artes multimedia y su incorporación de los medios de comunicación conduce a la comunicación teatral a través de la Red.

Según Steve Dixon, en *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*:

Network communication has been theorized as a type of virtual

performance of the self, and thus “digital performance” is rationalized by many as being already ubiquitous, embracing multiple communicational and presentational aspects of electronic everyday life. Theatre is thus created not only by those who consciously use computer networks for theatrical events, but also by millions of “ordinary” individuals who develop e-friendships, use chatrooms or create home pages and blogs on the World Wide Web. Many times it is the inherent tension at play between the live ontology of performance arts and the mediatized, non-live and simulacral nature of virtual technologies. (40)

El uso diario de medios de comunicación ha hecho que el teatro en la Red, la televisión o simplemente mediatizado llegue a ser natural y cotidiano. Aunque se mantiene la tensión entre el teatro en vivo en una sala y un espectáculo en la Red o en un monitor, no hay ninguna razón por la cual pensar que no es una manera orgánica de teatro. Los directores y grupos teatro que se comentan en este capítulo, han realizado proyectos y experimentos con el teatro y las diferentes tecnologías. Sin embargo, como en los anteriores, el teatro es siempre portador de un espíritu crítico, en este caso contra de la tecnocultura y sus efectos en las formas de vida, tanto individual como social. Muchas veces los espectáculos cibernéticos y en la Red son críticos de los mismos medios utilizados para su realización. Otras veces la Red es un espacio de investigación o experimento en la relación entre el artista y un espacio nuevo. En relación con el “yo” chicano tiene una función particular, al estar plagado de preconceptos del chicano inmigrante, “wetback,” “el mojado,” el “otro” americano. Una vez más hay siempre una tensión entre el estereotipo ideal moderno que ya ha entrado en la cultura industrial y el yo chicano que sigue, como otros latinos, en la premodernidad. De este modo, se propone que el uso de la tecnología, casi en exceso, es un acto de subversión del estereotipo del chicano urbano a la vez que un acto

de desarrollo natural de su evolución artística.

La interpretación del teatro Chicano y US Latino obliga a volver a considerar los conceptos, de global y globalización desde una perspectiva diferente. Como plantea Friedman, dentro del concepto general de globalización hay que destacar que en un principio: “the global system approach, [which] developed earlier as a global historical political economy,” pero “has recently begun to tackle questions of culture and identity in global systemic terms” (*Global Modernities* 69). El sentido con el cual se trabaja para entender los proyectos de Guillermo Gómez-Peña y Ricardo Domínguez es la globalización como “the processes that are usually designated as cultural, that is concerned with the attribution of meaning in the global arena” (69). Este campo global se entiende como la *arena* artística en la que producen los artistas de la periferia en los Estados Unidos, dentro de la cultura de la que forman parte. Según Friedman, el campo global se entiende como una precondition a la globalización:

It is for example, the precondition for the formation of local identities such as nation-states, Third and Fourth Worlds, ethnicities, religious movements. While the latter are localizing strategies, they are globally generated (though not in the sense of “globalization”). The global arena is a product of a definite set of dynamic properties, including the formation of centre/periphery structures, their expansion, construction, fragmentation and re-establishment throughout cycles of shifting hegemony. (70)

Desde esta perspectiva, las prácticas culturales de los artistas chicano/latinos que estudiaré en este capítulo pueden ser considerados como guerrilleros o *watch-dogs* de estos mecanismos. A través de su arte, de una manera más parecida a un grupo militante o misionero, critican, observan y denuncian las posibilidades de abuso dentro del sistema global y vigilan la

democracia. Por ejemplo, Guillermo Gómez-Peña y Ricardo Domínguez al usar los procedimientos multimediáticos, subvierten el supuesto del origen rural del latinoamericano en los Estados Unidos y emplean los lenguajes escénicos y de *performance* asociados con lo urbano y lo “moderno.” A la vez, rechazan la imposición de las identidades modernas al negar la idea de la modernización como identidades nacionales y enfocar el proceso de globalización como un proceso de individualización fragmentando los conceptos de identidades esencialistas y substancialistas. Friedman concluye que: “Identity space of modernity contains a continuum of variation from specificity as a text to specificity as essence, but it is always a substance that is at issue” (88). En gran medida la producción de Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco y Ricardo Domínguez es una reacción en contra de estas imposiciones de identidades, sean culturales, de género, raza, nación o de espacios (urbanos, rurales, la Red, la calle, las universidades, entre otros).

Los planteamientos de Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco y Ricardo Domínguez sirven de modelo a lo que Anthony B. King, en *The Times and Spaces of Modernity (or Who needs Postmodernism?)*, considera lo moderno (“the modern”), lo que se lleva a cabo en la Red, en los satélites y el espacio (91). Estos nuevos espacios redefinen los espacios urbanos del chicano intelectual. El viejo concepto de modernidad es la trampa del estereotipo en el cual se ha marginalizado al chicano/mexicano-americano y otros inmigrantes. Los artistas chicanos rechazan esta imposición. Implícito en los discursos de estos practicantes, está la movida de ser modernos a través del uso de alta tecnología, la negación del estereotipo del inmigrante campesino o miembro de pandillas. También implícito en sus argumentos, como explica King, están los siguientes hechos:

First, we should take the global space of the present as the ‘now’ of modernity.

This would allow us to see that what till now has been called ‘modern society’, that is the nineteenth and twentieth-century industrial, often capitalist societies, characterized by technology, rational bureaucracies and the rest, was a concept applied entirely to the West with little recognition that this state of modernity was premised on the West’s colonized Other. This phase we should reconceptualize as the pre-modern. (119)

Al considerar estas ideas y relacionarlas con la producción chicana/latina de la cual se habla en este capítulo, es necesario pensar que ellos forman parte de este supuesto occidental, pero su sentido de identidad (chicano o latino) no les permite participar en el concepto de lo pre-moderno. El chicano vive en el dilema de ser considerado pre-moderno en el país de la modernidad. Este discurso se observa con mucha nitidez en el trabajo de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco *The Couple in the Cage*, *Cyber-Vato* de Gómez-Peña y el de protesta con los Zapatistas de Domínguez.

En los proyectos de Domínguez y los Zapatistas en contra del gobierno de los Estados Unidos, esta identificación con el *Otro* aparece en los conceptos de Electronic Disturbance Theater como defensor de los derechos humanos. Ambos usan los mismos medios que se consideran parte de su pre-modernidad, pero para subvertir esta imposición, los Zapatistas sueltan un virus de alta tecnología. Al usar la tecnología para denunciar hechos crueles y abusos de la historia humana, el chicano la emplea como algo positivo en vez de ser una fuerza destructora. El hecho es clave para entender el teatro chicano y latino, por cuanto es fundamentalmente diferente a la manera en que se utilizan estos medios en las obras de España y América Latina. Esta diferencia se explica por el acceso al poder cultural en cada país. También se inserta en una característica de la cultura tecnológica, ya que muchas veces al construir un

mundo virtual o cibernético, se fabrica un juego de guerra, donde ganan muchas veces los desfavorecidos.

La tecno-cultura establece un orden simbólico. Este es el caso en especial de los trabajos de Gómez-Peña y su *performance Cyber-Vato*, en la cual usa una variedad de aparatos tanto como un lenguaje tecnocultural para mostrar la relación entre los poderes culturales. A la vez usa el ciberespacio como lugar de potencial reestructuración de poderes y relaciones semióticas/simbólicas. El ejemplo final que ofrece Clark es el de Jean Baudrillard, que es fundamental por su relación con la modernidad para el estudio del teatro chicano:

Drawing on both McLuhan and Benjamin, Jean Baudrillard has elevated the recursive moment in cultural production to the core of his schema of successive order signification. For Baudrillard (1983), at any moment in the course of our modernity, a particular arrangement of signifying objects and images conditions the way we see the world. Each major transformation is accompanied by a feeling of disorientation and discomfort over the loss of the previous 'reality.' This effects the recourse of imagined certainties of the receding order to ground or stabilize that which is new. In this way 'reality loops around itself' as each phase of value integrates into its own apparatus the anterior apparatus as a phantom reference, a puppet or simulation reference." (Clark 121)

En el caso de Domínguez y Gómez-Peña, los juegos con el tiempo, las realidades y los lenguajes mismos son posibles obstáculos para el entendimiento de los "espectadores." Al crear sus espectáculos y representarlos en espacios donde los modos de comportamiento están establecidos, desestabilizan o rompen con lo ritual. Cuestionar el pasado constituye el valor inmediato de sus espectáculos. El mejor ejemplo del concepto de "retrovisión" –*rear view*

mirror perspective— aparece en *The Couple in the Cage*, en la que se adopta el espacio del museo, ya internalizado por el espectador, que conoce códigos de comportamiento asociados a él. Gómez–Peña, en vez de cuadros o estatuas, exhibe a dos seres humanos. Aquí se rompe con el espacio zoológico/museo y se deshumaniza el objeto del pasado para cuestionar los modos de construcción histórica. Como dice Clark:

...we tend to begin each of our advances into the cybernetic realm with a rear-vision mirror firmly affixed to the console screen, moving into an indeterminate future with a sort of ongoing recursive gaze. At successive moments in their development, digital media contribute to the destabilization of an established reality. But at the same time, these new media are used to stimulate the signifying objects, the bodies, the worlds which they are rendering obsolete. In this sense, we must distinguish between the onward roll of each cycle and the backward glance: between the destabilizing effects of informatic systems, and their deployment as instruments for the containment, subjugation and reordering of a universe of refractory messages. (115)

Domínguez usa el espacio cibernético como uno de invasión y protesta y la mirada hacia el pasado asume otra forma.

3. Guillermo Gómez–Peña: *¿Tecnofóbico o super vanguardia?*

Como bien se sabe, Guillermo Gómez-Peña es un artista que ha alcanzado mucho reconocimiento y presencia a nivel nacional e internacional. Se distingue porque su producción artística sirve como modelo de utilización de procedimientos de multimedia en función de un mensaje claramente conceptualizado. A la vez, consciente de su posición política, hace uso de los medios de comunicación y los parodia y en el proceso, ha logrado una fuerte presencia

nacional, bi-nacional y transnacional. Finalmente, representa el desplazamiento de la utilización de procedimientos multimediáticos desde la sala teatral hacia la calle, los espacios públicos y por último, la pantalla de televisión y la Red.

Nacido y educado en México, se autoidentifica como chicano, aunque hay quienes cuestionan esta afiliación. Como él mismo indica: “I am a Mexican part of the year and a Chicano the other part. I cross the border by foot, by car, and by airplane, as often as ten times a month” (“A Binational Performance Pilgrimage” 23). Explora los temas de las culturas de fronteras o las fronteras culturales, geográficas o étnicas. Indudablemente sus *performances* e instalaciones son siempre espectaculares e impactantes. Cuestiona las construcciones culturales y raciales en los Estados Unidos en relación a los grupos minoritarios, especialmente con respecto a los sectores chicanos y mexicanos. Este es el tema más vigente en todas sus obras. Comunica muchos de sus planteamientos culturales a través del lenguaje de los medios de comunicación: video, cine, avisos comerciales e intertextualidad con MTV. Ello se debe fundamentalmente a que son el lenguaje común entre las diferentes culturas a las que pertenecen sus potenciales espectadores. Además, evidencia que los medios de comunicación contribuyen a formar los estereotipos de los latinos y otros grupos étnicos. Por medio de la parodia aspira a subvertir el uso de los medios. Gómez-Peña recurre a una variedad de procedimientos para comunicar su mensaje: la sátira verbal, las instalaciones, la cámara de video, el satélite, la televisión (cable) en vivo y la Red. Para él, todos son válidos para subvertir el discurso dominante, que considera heterosexual y anglo. Es a la vez un crítico muy familiarizado con las nuevas tendencias culturales del pensamiento.

La mayor parte de sus obras pueden ser interpretadas desde la perspectiva de las teorías culturales contemporáneas, postcoloniales o multiculturales, que utiliza y parodia. La dualidad

de artista y pensador otorga a Gómez-Peña una especial perspectiva con respecto a su obra como creador. Es consciente del significado y el mensaje de sus producciones. Su aporte más importante al arte chicano ha sido hacer visible en los Estados Unidos, América Latina y Europa, el problema de la identidad o las culturas fronterizas, tema sobre el cual en los Estados Unidos hay menos conciencia que en otros países donde se suele aceptar como natural y no se cuestiona.

A partir de la descripción de sus espectáculos, podría decirse que es un artista de multimedia porque utiliza signos de varios espacios culturales y el lenguaje de los medios de comunicación. Sin embargo, el énfasis está más en el mensaje contestatario que en la utilización de los medios de las prácticas contemporáneas de comunicación. Gómez-Peña, al hablar en una entrevista de su práctica, explica:

There are a lot of elements [in the performance] that come from MTV, Rock-n-Roll culture, media, western performance art... you know, there are many sources of inspiration besides Chicano studies. Although the imagery is Mexican, pop-culture and Chicano pop-culture, it is also true that a lot of the images are extremely transgressive and they defy Chicano iconography. (Huizar 209)

En *Border Brujo* (1988) realiza una crítica multicultural de la hegemonía de Estados Unidos, que considera un rito de pasaje a través de la frontera México-Estados Unidos. Probablemente su obra más comentada es la “instalación” en colaboración con la cubanoamericana Coco Fusco titulada *Two Undiscovered Amerindians o Couple in a Cage*.² Aquí critica la práctica de exhibir personajes no europeos en museos, zoológicos o exposiciones, al

² Tanto en la práctica escénica como en la elaboración teórica es importante destacar las tempranas contribuciones de Coco Fusco a la carrera de Gómez-Peña. Un ejemplo teórico sería su ensayo “The Other History of Intercultural Performance.”

mismo tiempo que ofrece un comentario con respecto a lo exótico o coleccionable de otras culturas. *The New World Order (B)Order* es otro de sus espectáculos de gran impacto. Johannes Birringer describe su presentación en Chicago (1992-1993):

Using the vibrant irreverent, sarcastic humor of *rasquachismo*, Gómez-Peña wore grotesque wrestling masks, wigs, uniforms, and kitsch paraphernalia while haranguing his audience in various double-speaks (...), playing with conventional stereotypes, and inventing bizarrely intertwined cultural bastardizations in several mediums. (“Border media” 61)

Pese a su resistencia personal de usar y entrar al barrio cibernético, es claro que hay que considerarlo parte importante de lo que puede ser la producción del teatro multimedia en la Red. Se sitúa en el centro de los discursos de los que resisten la cibercultura a un nivel consciente. A través de sus *performances*, cuestiona y parodia los problemas culturales de la globalización. Rechaza ser tercer mundista para cuestionar y negar el *status quo*. Siempre con humor y responsabilidad política, Gómez-Peña en 1994, estrena su primer proyecto *high tech*, que según él, “contributed to the politicization of the debates around new technologies.” (296) Este *performance*, diseñado para televisión por cable, se titula *Naftaztec: Pirate Cyber-TV for A.D. 2000*.³ Lo describe de esta manera:

On Thanksgiving Day 1994, the evening broadcast to over 3.5 million American households was interrupted by two “post-Nafta cyberAztec TV pirates,” transmitting their bizarre views on American culture “directly from their underground vato-bunker, somewhere between New York, Miami and Los

³ Para esta sección me refiero especialmente a su ensayo “The Virtual Barrio@The Other Frontier (or the Chicano interneta)” en *Electronic Media and Tecnoculture*.

Angeles. In actuality, what the viewers were witnessing was an experiment of interactive multilingual television via satellite. (304)

Esta idea coincide con el teatro de guerrilla, invasor del espacio privado del espectador. Es una movida agresiva y subversiva en la que interroga sobre la preconcepción del acceso económico del chicano a los "air-waves," la accesibilidad de los medios de comunicación y quién los controla. Sin embargo, sigue dentro de los parámetros del ritual televisivo y el noticiario, atrae al espectador mientras lo asalta en su propio televisor, al combinar el formato de TV y el modo ritualista del espectáculo, que hace parecer real, aunque realmente no lo es. Enfatiza la idea de juego y asume varias características del espectador o su destinatario. En principio, presupone que su destinatario es racista, ya que si no lo fuera el espectáculo podría ser un fracaso. El espectáculo continúa:

For an hour and a half, the "information superhighway banditos" encouraged the perplexed viewers to call in and respond to the broadcast, which was a strange blend of radical politics, autobiographical material and parodies of traditional television formats gone bananas. The style was very much like MTV, with five hand-held cameras in constant motion. During the broadcast, we demonstrated a "Chicano virtual reality footage ipso facto" and a "virtual reality bandanna," which could allow Anglos to experience first hand the psychological sensation of racism." We also received "live reports" via Picture Tel (video telephone) from the Electronic Café in Los Angeles. (305)

Gómez-Peña supone un racismo psicológico y emplea un formato de MTV, lo que implica que el público que se "engancha" es joven y no tiene conciencia de su racismo. No es por azar tampoco que Los Ángeles es el lugar donde se realiza el espectáculo, cuya población es en su

mayoría latina. La selección del idioma en esa ciudad también es política: “We spoke English, Spanglish, Franglé, French and a robo-language, invented by us; and encourage our viewers “to be intelligent, poetical, and performative” in response. During the live broadcast, sometimes it would appear that the television station was struggling to regain the airwaves, but we managed to maintain control.” (305)

Aquí es importante plantear la pregunta crucial y política sobre la Red y el chicano. ¿Qué idioma domina o debe dominar la Red? Gómez-Peña y Domínguez se interrogan sobre este tema, fundamental en el desarrollo del movimiento chicano e implícito en muchos de los discursos de los grupos minoritarios al surgir la Red. Desde un principio, los grupos en los márgenes (mujeres y minorías en los Estados Unidos) han visto la Red como un mundo utópico donde se pueden crear espacios alternativos sin las limitaciones de las culturas de las hegemonías. En muchos casos la Red y el espacio cibernético se han planteado como un lugar donde se puede mejorar el mundo y corregir los errores cometidos en el mundo “real” e imperialista. En gran medida es una de las razones de la movida agresiva de invadir el espacio de la Red por parte de Guillermo Gómez-Peña y Ricardo Domínguez. La Red, desde un principio, ha sido la última frontera y como chicanos han buscado territorializarla.

El espectáculo continúa: “The performance was transmitted over computer networks as well, via “M-Bone” and those watching from cyberspace could interact with us, and with one another, by posting written and visual comments” (304-5). Al lanzar el espectáculo en la Red, se abre un espacio para un diálogo casi instantáneo, que anula las fronteras. Esto implica que los comentarios del espectador se escuchan en el momento en que ocurre el espectáculo. De este modo, la transmisión no es sólo cibernética y televisiva sino que también llega a ser teatro virtual.

De este modo, la actividad se convierte en un espectáculo hiperreal, que incorpora

hipermedia y construye ambientes e interferencias. Son espectáculos en tiempo real. Todo esto se logra a través de una visión precisa del modo de comunicación en el presente inmediato. Para este espectáculo, en principio, convence por siete mil dólares para que una estación de cable engañe a sus espectadores “by playing along” (305) con su *performance*. También llama la atención la cantidad de medios utilizados: primero, arrienda un satélite, segundo, involucra a un café cibernético en Los Ángeles y tercero, recurre a dos compañías de video. Utiliza un lenguaje televisivo, juega con el uso de diferentes tiempos (real, en vivo y en directo, etc.) y a través del bombardeo de los medios de comunicación, crea una hiperrealidad. Al emplear el lenguaje televisivo del video y transmitirse en directo en la televisión, crea la ilusión de “realidad.” No se anuncia que es *performance*, por lo que el espectador interpreta que es una actividad que está ocurriendo. Esta fue precisamente la intención de Gómez-Peña. El código visual —la televisión como noticiero— contribuye a esta lectura del espectador. La incorporación del café cibernético amplía más su público y hace de los espectadores televisivos, actores en el espectáculo total. Los que escriben y miran en la Internet terminan por ser los verdaderos espectadores.

4.- El teatro cibernético de Coco Fusco y Ricardo Domínguez

Para el propósito de este capítulo, interesa la concepción misma del teatro en la Red, su posible repercusión social, sus características y las propiedades que se le asocian. La premisa es que el teatro multimedia es el precursor del teatro cibernético. En *Electronic Disturbance Theatre (EDT)*, Domínguez le atribuye una herencia teatral que surge de su deseo de realizar teatro *agit-prop* en la Red.⁴

Coco Fusco entrevistó a Ricardo Domínguez en noviembre de 1999, en Londres, sobre

⁴ Según la traducción al inglés de la entrevista publicada en la revista *Conjunto* (126) del año 2003, *Electronic Disturbance Theatre* se encuentra en la red en <<http://www.thing.net> >

su participación en Electronic Disturbance Theatre, en vivo y en un *chat room*. Según Fusco “fue un acto público que se realiza en el INVA, Institute of Visual Arts de Londres. Domínguez hablaba desde Nueva York mientras Coco Fusco le hacía las preguntas desde Inglaterra, frente a un público que escuchaba la conversación y veía mediante la proyección de una pantalla de ordenador, la página Red del gobierno mexicano” (39). Coco Fusco le pregunta: “¿Puedes explicar en qué sentido concibes la obra EDT como una *performance*?” (42). Su extensa respuesta ilustra como la herencia teatral se mantiene intacta pese al medio con el cual y en el cual se realiza el “espectáculo.”

En cierta ocasión, Augusto Boal –que analizó y puso en práctica lo que se conoce como “teatro invisible”– afirmó que el teatro de la clase media era capaz de producir imágenes completas del mundo porque tenía lugar dentro de un espejo social de la producción totalizado. Los demás segmentos de la sociedad que pretenden crear otro tipo de reflexión sólo pueden producir representaciones incompletas que apuntan a algo distinto de lo existente. Este tipo de performance social crítica tiene tras de sí una interesante tradición teatral: el teatro de Erwin Piscator, que se dedicaba a leer periódicos o recrear historias en las calles para los transeúntes; el teatro épico de Bertolt Brecht, el teatro vivo y el teatro campesino de César Chávez, etc. Todos estos grupos realizaban intervenciones que, literalmente, hacían impulsar la realidad cotidiana de la calle, los nuevos modos teatrales de presentación y la manifestación política directa. Estos grupos de *agit-prop* sacaron a la luz nuevas formas de la estructura interpretativa que podían ser trasladadas al escenario digital, dejaron patente que este nuevo espacio era perfectamente adecuado para desarrollar las técnicas de producción del drama

social o el drama civil. ...EDT pretende continuar esta tradición. (42)

El supuesto es que los indígenas no se insertan en el imaginario social legitimado por el discurso de poder y esta marginalidad les permite crear teatros no tradicionales y utilizar espacios propios los cuales sirven como “intervenciones.” Ejemplos posibles son el teatro callejero o el teatro en espacios públicos, en este caso, realizados en la Red. Estas intervenciones, concebidas como “políticas,” tienen un programa estrictamente ideológico y fines políticos. El enfoque tradicional no ha sido el cómo sino el por qué. Para el caso del teatro cibernético, el énfasis debe estar en el modo en que se ejecutan. La mayor preocupación es el evento mismo llevado a la Red, concebido como un acto no teatral. Lo importante llega a ser la función del espectador y la posibilidad que la pantalla del computador se conciba como un espacio físico que sustenta al teatro. La duda surge en hasta qué punto el monitor puede servir de espacio teatral y escénico.

Desde otro punto de vista, el teatro en la Red puede considerarse teatro de guerrilla por las razones señaladas por Domínguez:

Lo que me interesa son las prácticas que rompen con la performance o el teatro convencionales y que, aún más importante, reflejan la crítica y el descontento de una comunidad. Ahora los activistas, quienes se dedican a la acción directa o a la forma más tradicional de teatro *agit-prop*, pueden optar por el espectáculo de una colección colectiva visible, como una acción callejera, o pueden elegir las performances invisibles consistentes en intervenciones digitales, como colgar en los servidores del gobierno mexicano o del Pentágono los nombres de las víctimas de la masacre de Acteal. (42)

Frente esta herencia teatral, Fusco como “espectador/a” de la Red, comenta “En mi

opinión, tu obra junto a EDT engarza con una tradición específicamente latinoamericana.” (42)

Este comentario, aunque no es aislado con respecto a un espectáculo de la Red, está en el centro de una de las polémicas mundiales: lo local versus lo global, lo nacional versus la Red, junto a interrogantes acerca de la existencia del género o de comunidades globales en la Red.

Un punto importante a destacar es, que pese a ser un proyecto hispano/latino, esta agitación por lo general se realiza en inglés. Hay quienes cuestionan el uso del inglés como el idioma casi absoluto en la Red, ya que parecería una concesión al poder dominante y a la vez plantea la problemática del acceso a la cultura mundial. Coco Fusco, cubana y Ricardo Domínguez, chicano, una desde Londres y otro en Nueva York, centros de países considerados por el discurso de izquierda como imperialistas, asumen su identidad latinoamericana. Por otro lado, el teatro en la Red parece deshistorizarse o descontextualizarse, ya que la colaboración de Domínguez en Electronic Disturbance Theatre, Anonymous Digital Coalition y Floodnet, es anónima. No se conocen sus autores ni se sabe de dónde provienen. Se da por entendido entre ellos que son artistas y asumen su papel, algunos como actores, otros como técnicos y directores/co-directores. El lanzamiento de los “espectáculos,” curiosamente se dirige hacia un espectador al que se quiere agitar. Por otra parte, los espectadores participan con sus comentarios, así como se les anima a soltar virus, como en el teatro de calle los actores lanzan sus propagandas y mensajes. Pese a todas estas contradicciones, su intención es una crítica y subversión de la globalización. Domínguez plantea la meta del espectáculo:

Uno de los puntos centrales del zapatismo es la crítica de las políticas neoliberales que fomentan una globalización radicalmente jerarquizada para cuyo éxito la infraestructura electrónica constituye un engranaje esencial, ya que facilita el solapamiento de distintos ámbitos. Así, se intenta transformar parte de la

comunicación sin fronteras y pasa a formar en que se usaba el internet, para que deje de ser un sistema de comunicación sin fronteras y pase a formar parte de la esfera del consumo. Los usuarios de Internet experimentan la globalización, principalmente, a través del comercio electrónico. (46)

Es difícil afirmar si Domínguez cumple con su propósito ya que uno de los requisitos de participación en el proyecto, especialmente en cuanto al diálogo en los *chat rooms*, donde se comunican diariamente los ciudadanos del mundo global, es poseer una tarjeta de crédito. Pese a las contradicciones planteadas por Domínguez, el espacio virtual, infinito y sin tiempo real, refleja la cultura y los seres humanos que realizan sus espectáculos y sus creaciones artísticas en la Red. La frontera actual en el teatro multimedia se establece con el uso de la tecnología accesible, sólo limitada por la imaginación y el conocimiento del manejo de las nuevas tecnologías. Domínguez proyecta la experiencia multimedial al espacio cibernético y hace notar los nuevos modos de relación e intercambio del espectador con el espectáculo.

Palabras finales

El objetivo más general de esta tesis es traer a la luz espectáculos que a través del uso de la tecnología y la búsqueda de modos innovadores de representación teatral, renuevan las prácticas teatrales. La propuesta inicial de esta tesis fue que hay una íntima relación entre los cambios tecnológicos y las transformaciones del teatro de Occidente y que el surgimiento de nuevas tecnologías, con frecuencia, da origen a nuevas formas y prácticas teatrales.

Quiero empezar esta parte final de la tesis, antes de destacar algunos puntos centrales de la misma, recordando una experiencia personal como espectadora teatral que ilustra un caso de nuestro tiempo: el uso de mensajes de texto en el espectáculo teatral. Hace poco tiempo asistí a dos obras de teatro en las que la participación del público no era sólo “espectar” la obra sino que participar en la misma por medio de “textear” mensajes por teléfono celular a los actores. En el primer caso, en el Beall Center (Universidad de California en Irvine, 2011), se mandaba mensajes textos a una pantalla que ofrecía los textos como posibilidades de desenlace de la acción. En el segundo (Tempe, 2012) se pedían donaciones monetarias a través del mensaje texto como apoyo al tema central: el abuso de la mujer. Recibí mensajes en mi celular por un mes después de haber visto la obra. El celular también ha tenido una función importante en teatros producidos por grupos de la frontera en Estados Unidos en que dejan teléfonos celulares con GPS activos que marcan dónde se puede encontrar agua por el desierto, donde están las torres de guardia, etc.

El corpus. Las observaciones de este estudio se basaron principalmente en el teatro como espectáculo y no en textos dramáticos. La mayoría de las obras estudiadas aquí no han sido publicadas, no son publicables ni sus características son aprehensibles a través del texto escrito. Su acceso, por lo tanto, es por la experiencia directa o por medios reproductores como es la

grabación en video o su conservación en archivos digitales. Lo que es accesible. Es preciso señalar que, cuando ha sido posible, se incluyó referencias a los pocos textos escritos por los artistas de la *performance* que han teorizado sobre su práctica o la han descrito, “textos” multimedia todavía inéditos, fotografías y por supuesto, referencias a los videos y a páginas de la Internet.

Las nuevas tecnologías. La utilización de la tecnología en el teatro se vincula con qué nuevas tecnologías e invenciones emergen en el contexto social y científico de la producción y su posibilidad de funcionalidad en la práctica teatral y artística. En el pasado, el teatro buscaba nuevas fórmulas escénicas para comunicar su mensaje y desde entonces los historiadores reconocen la influencia de otros medios en el teatro. Tanto el teatro multimedia como el digital y cibernético son prácticas escénicas contemporáneas que se relacionan con las nuevas tecnologías de nuestro tiempo. La utilización de las nuevas tecnologías no se limita a las prácticas tradicionales del teatro sino que además se usan en las prácticas callejeras y de religiosidad popular.

Ampliación de los espacios representados. Las nuevas tecnologías en el teatro contemporáneo ofrecen la posibilidad de construir realidades múltiples para cada uno de los individuos, representados con proyecciones, uso de video (pregrabado, tanto como en vivo), la mirada televisiva, etc. Con las nuevas tecnologías los artistas, dramaturgos y directores abren caminos a la representación de quienes no han sido incluidos en la historia teatral de las hegemonías culturales, con un claro énfasis en grupos minoritarios tanto como individuos en la periferia de la sociedad.

Nuevos modos de percepción. El uso de las nuevas tecnologías en el teatro tiende a desarmar las tendencias naturalistas y a construir un teatro que se dirige a la representación más simbólica al

nivel visual y auditivo. Este desplazamiento implica nuevos modos de mirar. Esta nueva mirada se logra en especial con la exploración de percepción. La exploración y por lo menos el reconocer, que la historia humana es a base de la percepción humana, el teatro rico de tecnología parece plantear realidades alternativas cuando el escenario no está limitado por la reconstrucción de realidades concretas -salas de livings, el cuerpo humano, nociones de tiempo y espacios, etc.

Los nuevos modos de percepción y de representación conllevan desafíos, los cuales han sido resueltos con las tecnologías de su tiempo. A la vez, las nuevas tecnologías han creado nuevos problemas que obligan a usar nuevas tecnologías y nuevos modos de representación.

En la mayoría de las obras estudiadas, el uso de las tecnologías en escena desplaza el actor (humano y orgánico) por el uso de la imagen la cual se lleva a cabo a múltiples niveles de uso de tecnología. Condicionado por la televisión, el cine y los medios de comunicación, el practicante teatral juega con el uso del espacio, la percepción del tiempo, la idea de presencia física inmediata y de percepción de modos de ver, los cuales son constantemente cuestionados con el uso de máquinas (de video, proyecciones, grabaciones, computadoras, etc.). Estas, muchas veces, transforman lo espacial y lo temporal de la percepción.

La tradición teatral. Las nuevas prácticas teatrales descritas en esta tesis, pese a sus grandes innovaciones no rompen del todo con la llamada “gran cultura de Occidente.” Aún más, no sólo no la rechazan sino que la usan funcionalmente como correlatos estructurales y claves de significación de los mundos representados. Su función es legitimar culturalmente la nueva representación mirada y contribuye al acceso de los mismos por parte de los espectadores. Es el caso del uso continuo de modelos de las hegemonías como son las referencias a Shakespeare, los mitos clásicos o textos clásicos como intertextos. A la vez, incluyen imágenes y motivos de las culturas populares o de *mass-media*, como se advierte en la utilización de referencias

populares o que provienen de avisos comerciales, cine, música y la televisión.

La diversificación de signos. La integración de las nuevas tecnologías en las tendencias culturales constituye una práctica que integra una pluralidad de signos de actividades culturales diversas, algunos de los cuales son producidos por las nuevas tecnologías. El uso de la tecnología en el teatro tiende a usar procesos, técnicas, imágenes y elementos visuales, sonoros y sensoriales que provienen de la tradición visual de Occidente, la cultura televisiva, cinemática y los medios de comunicación.

Nueva lectura de la historia y del teatro. En el pasado, al construirse la historia del texto teatral y dramático, ha habido tendencia a usar como criterio leer los textos como representante de ideología y política del momento. Por lo tanto el estudio de estos teatros, muchas veces, no enfatiza las innovaciones estéticas ni las inserta dentro de la historia específicamente teatral. Se tiende a leer los discursos teatrales como objetos culturales permeados de ideologías (políticas). De esta manera los espectáculos, dramaturgos y textos teatrales que han pasado a integrar la historia canónica del teatro son representativos no de las tendencias visuales o estéticas, sino modos de representar la cosmovisión ideológica que tiende a ser a base de lo económico y lo político.

El acceso. El acceso al teatro multimedia no es radicalmente diferente del teatro tradicional. Implica un espectador que asiste al espacio teatral. Este espectador, sin embargo, necesita una nueva competencia cultural y teatral para disfrutar plenamente del espectáculo. El surgimiento del teatro multimedia en la Red crea una situación diferente en la que, al parecer, no sólo suele ser gratis sino que además es infinito, repetible y a domicilio. En la práctica, sin embargo, el público, finalmente, tiende a ser muy limitado por cuanto no son fáciles de encontrar, es difícil estar informado de su existencia o presencia. Hay que *surfear* la Red diariamente buscando

nuevos estrenos digitales, o como en los proyectos mencionados, formar parte de los mismos. Además, los practicantes deben tener conocimientos específicos en cuanto a la creación del espacio virtual. Por otra parte, no siempre es fácil para el teatro “popular,” por ejemplo, acceder a los medios de comunicación, ya que se necesitan computadoras, cámaras, grabadoras, etc. Por ello, muchos de los teatros virtuales surgen en centros de investigación teatral y universidades. Esto otorga otro sentido a la “ciencia” de la puesta en escena. Como avizoró Gordon Craig, la escenografía digital es una combinación de conocimientos tecnológicos y científicos.

Inserción en la historia del teatro. La evolución tecnológica que hoy se conoce está marcando el espectáculo teatral de la actualidad, porque el teatro tiene una irrenunciable dimensión social, manteniendo un diálogo constante con la evolución técnica y cultural de la sociedad en la que se sustenta. Las tecnologías audiovisuales, de las redes informáticas o de la realidad virtual significan una manera de renovación substancial del discurso teatral del presente o del futuro. Hay signos evidentes de que el espectáculo escénico ha incorporado eficazmente la imagen y, además, está sirviendo como entorno ideal para la experimentación de las posibilidades estéticas y ficcionales de los avances desenfrenados en la tecnología digital, en la cibercultura y en el ciberarte del siglo XXI

A pesar de la resistencia de muchos críticos, es necesario considerar lo orgánico y no orgánico del teatro en el ciberespacio, los problemas, las limitaciones tanto como las posibilidades ilimitadas de lo que muchos nombran la cuarta pared. Tal estudio requiere volver a la cuestión de qué es el teatro. Es aquí donde hay que recurrir para empezar a entender el espacio cibernético como un escenario, un teatro. Es aquí también que se tiene que cuestionar cuál es la función del público y el espectador.

En este texto se ha hablado y desarrollado la historia y trayectoria del teatro multimedia. El hipertexto y el teatro cibernético son su culminación. Para muchos, es la muerte final y violenta del concepto de teatro tal y como lo consideramos hoy. En principio, para mejor entender tanto el teatro multimedia como el cibernético y virtual, es necesario pensar en la forma orgánica del teatro porque al mantenerse la forma *orgánica* del teatro virtual es posible ver y entender sus posibilidades. Claramente la tendencia hacia la conexión inherente con el rito, en las exploraciones más tecnológicas en el teatro multimediático, facilita la organicidad del espectáculo cibernético. En el teatro cibernético sigue existiendo la relación entre la puesta en escena y el espectador. Por otra parte, continúa la división en subgéneros teatrales presentes en el mundo virtual. Según Mathew Causey, en *Theatre and Performance in Digital Culture*, el espacio teatral es “a space of illusory immediacy” (1), siempre virtual. *Mediation* se refiere al acto de juntar dos partes a través de una tercera. En los estudios de las prácticas multimediáticas es importante reconocer que en la actualidad mucho de lo que consumimos es "mediated-subjectivity." En el modo cómo estas obras llegan al espectador como material digital, el medio ya no parece ser el mensaje esencial, como apuntaba McLuhan. Simon Biggs comenta,

This is where the internet differs most radically from CD-Rom or any other medium that exists as a physical object. In a sense the Internet has something in common with broadcast technologies such as radio and television; however, its high levels interactivity mean that the information is not so much received by the viewer but rather entered by the user. One can see the Internet as one giant computer that is everywhere and nowhere at the same time. The user enters this non-space and becomes similarly dematerialized. (320)

La manera en que se ve, se escribe y se accede a las obras condiciona la relación entre la materia prima y el espectador. La información es el producto de todos los componentes físicos. *Me pregunto por el futuro del teatro.* Apunté previamente que las prácticas teatrales actuales, con fuerte presencia y mediación de las nuevas tecnologías se insertan dentro de las tendencias de la globalización que tiende a uniformar y transnacionalizar los productos culturales. Me pregunto si es posible que la colaboración transatlántica que surge con los medios digitales, posibilite el desarrollo de un lenguaje visual menos occidental, quizás más oriental o quizás se configure mediante una hibridación de códigos. Así como la historia muestra que la búsqueda de innovaciones ha conducido a cambios que parecían destruir o negar la “esencia” del teatro, el tercer espacio y la producción artística en la Red originan nuevas formas que para algunos podrían significar su destrucción. Por otra parte, como muchas prácticas teatrales que en su transitoriedad han tendido a quedar fuera de la historia del teatro, las de la Red requieren de su estudio para que no desaparezcan en la brevedad de su presencia en el espacio electrónico. La renovación estética implícita en el teatro multimedia, el teatro cibernético y diferentes modos de comunicación requieren de nuevos espectadores, nuevas competencias culturales y teatrales. Necesitan a la vez nuevos investigadores y nuevas estrategias que superen las limitaciones que la tradición tiende a imponer. Con esta investigación, mi esperanza es ampliar la historia del teatro y estimular el estudio de una práctica escénica, con frecuencia, marginada y, que sin embargo, representa una práctica impregnada e impregnadora de la cultura de nuestro tiempo.

Las nuevas tecnologías, como la imaginación del individuo, abren siempre infinitas y diversas posibilidades de uso. Por lo tanto, las posibilidades de estudio también son infinitas y siempre renovables.

Bibliografía

Arrizón, Alicia. "Chicanas en la escena: teatralidad y performance." *Ollantay* IV.1 (1996): 21-32.

— and Lillian Manzor, eds. *Latinas on Stage*. Berkeley: Third Woman P, 2000.

Aumont, Jacques. *The Image*. London: British Film Institute, 1997.

XII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 1997. Cádiz: Ayuntamiento, 1997.

XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 1998. Cádiz: Ayuntamiento, 1998.

XIV Festival Iberoamericano de Teatro 1999. Cádiz: Ayuntamiento, 1999.

XV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2000. Cádiz: Ayuntamiento, 2000.

XVI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2001. Cádiz: Ayuntamiento, 2001.

XVII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2002. Cádiz: Ayuntamiento, 2002.

XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2003. Cádiz: Ayuntamiento, 2003.

XIX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2004. Cádiz: Ayuntamiento, 2004.

XX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2005. Cádiz: Ayuntamiento, 2005.

XXI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2006. Cádiz: Ayuntamiento, 2006.

XXII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. . Cádiz: Ayuntamiento, 2007.

Barba, Eugenio. "The Theatrical Family Tree." *NTQ* XIX.2 (2003): 108-118.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Trans. Shiela Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.

—. *Selected Writngs*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford UP, 1988.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trans. Hanah Arendt. New York: Schocken Books, 1968.

- Beynon, John y David Dunkerley, eds. *Globalization: The Reader*. New York: Routledge, 2000.
- Birringer, Johannes. *Theatre, Theory and Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- . “Border Media: Performing Postcolonial History.” *Gestos* 21 (1996): 49-66.
- . *Media & Performance: Along the Border*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- . *Performance on the Edge*. London: The Athelone P, 2000.
- . *Border-Work*. London: Continuum, 2000.
- Blau, Herbert. “The Reversed Lens.” *To all Appearances: Ideology and Performance*. New York: Routledge, 1992. 202-36.
- Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Richard Nice, trans. New York: Routledge, 1984.
- Boyle, Catherine. *Chilean Theater 1973–1985: Marginality, Power, Selfhood*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
- Bravo-Elizondo, Pedro. “Ramón Griffiero: Nuevos Espacios, nuevo teatro.” *Latin American Theatre Review* 20.1 (1986): 95-102.
- Broadhurst, Susan. *Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*. London: Palgrave, 2007.
- Brooker, Peter y Will Brooker, eds. *Postmodern after-images: A Reader in Film, Television and Video*. Arnold: New York, 1997. 192-208.
- Brunner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Carson, Marvin. *Theories of Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the*

- Present*. New York: Cornell UP, 1984.
- . *Places of Performance*. New York: Cornell UP, 1992.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988. 95-111.
- , ed. *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: John Hopkins UP, 1990.
- Casey, Bernadette, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French y Justin Lewis. *Television Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2002.
- Castedo-Ellerman. *El teatro chileno de mediados del Siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- Castillo, José Romera ed. *Teatro, Prensa y Nuevas Tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros/Seliten@T (UNED), 2003.
- Castri, Massimo. *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artuad*. Madrid: Akal Editor, 1978.
- Causey, Mathew. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. New York: Routledge, 2006.
- Chacón, Albino y Lillo, Gastón. “El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno.” *Escena* 21.41-42 (1999): 41-49.
- Chin, Daryl. “Interculturalism, Postmodernism, Pluralism.” *Inter-culturalism and Performance*. Eds. Bonnie Marranca y Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications, 1990. 83-99.
- Cohen, Renato. “Teatro Brasileiro Contemporâneo: Matrices Teóricas e Interculturalidad.” www.cyberstage.org/archive/newstuff/noved1.html.
- . “Rito, Tecnologia e Novos Mediações na Cena Contemporânea Brasileira.” Trabajo inédito, leído en Berlín. Alemania, junio 2003.
- . *Work in Progress: na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- Cohen-Cruz, Jan, ed. *Radical Street Performance*. New York: Routledge, 1998.

- Collins, Jim. "Televisión and postmodernism." *Uncommon cultures: popular culture and postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Cornago Bernal, Óscar. "Diálogos a cuatro bandas: Teatro, cine, televisión y teatralidad." Texto inédito. Octubre, 2002.
- . "Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: De la categoría del montaje al acto performativo." Texto inédito. 2002.
- Corner, John, Philip Sclesinger y Roger Silverstone, eds. *International Media Research*. London: Routledge, 1997.
- Cortés, María Lourdes. "Cine latinoamericano: Veinte años de festival, muchas penurias y Arturo Ripstein, 'gracias a Dios.'" *Escena* 41-42 (1999): 17-29.
- Craig, Edward Gordan. *On the Art of Theatre*. Butler and Tanner Ltd: New York, 1956.
- Diago, Nel. "Xarxa Teatre: el fuego como lenguaje." *Conjunto* 101 (1995): 39-44.
- . "Teatro y pirotecnia." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine: Ediciones de *Gestos*, 1998. 125-140.
- . "Claves para leer el teatro de humor de Carles Alberola." *Gestos* 25 (1998): 164-166.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. London: MIT P, 2007.
- Dodds, Sherril. *Dance and Media from Hollywood to Experiment Art*. London: Palgrave, 2001.
- Escobar Ramírez, Wilson. *La Zaranda-tanta pasión, tanta vida*. México: Escenología- Procesos Editoriales Gaceta: 2003.
- . "Cuerpos escindidos y miradas descentradas: El nuevo espectador como interfaz d la escena." *GESTOS* 52, 33-44.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge, 2003.

- Farman, Jason. *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*. (Dissertation). Los Angeles: UCLA, 2006.
- Featherstone, M. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage Publications, 1995.
- Feldman, Sharon G. "Faust in Barcelona: Catalonia's La Fura dels Baus." *Theatre Forum* 15 (1999): 34-44.
- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. London: Oxford UP, 1954.
- Feyder, Linda Ed. *Shattering the Myth: Plays by Hispanic Women*. Houston: Arte Público P, 1992.
- Finter, Helga. "La camara-ojo del teatro postmoderno." *Criterion* 31 (1994): 25-47.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- Fiske, John. "Video Pleasures." *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman, 1988.
- . *Media Matters: Everyday Culture and Political Change*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.
- . *Television Culture*. New York: Routledge, 1994.
- . *Introduction to communication studies*. Methuen: New York, 1982.
- and John Hartley. *Reading television*. London: Methuen, 1978.
- . *Reading the popular*. New York: Routledge, 1991.
- Fleming, Jim and Peter Lamborn Wilson, ed. *The Electronic Disturbance*. Autonomedia New Automatic Series. New York: Autonomedia, 1994.
- Floeck., Wilfried. "Teatro y posmodernidad en España." *Teatrae: Revista de la Escuela de Teatro*. U Finis Terrae 3 (2001): 100-5.
- Fox, Elizabeth y Silvio Waisbord, eds. *Latin Politics, Global Media*. Austin: U of Austin P,

- 2002.
- Fusco, Coco. "Ricardo Domínguez: Teatro de Disturbio Electrónico." *Conjunto* 126 (2002): 38-46.
- García Canclini, Nestor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- . *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- . *La Producción Simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. 2a edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- . *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- García, Ricardo. "Cuaderno del espectador: 'El Automovil Gris.'" Entrevista inédita. S.F.
- George, David & John London, Editors. *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*. (1996) <<http://www.anglo-catalan.org/op/monographs/issue09.pdf>>
- Gómez-Peña, Guillermo. "A Binational Performance Pilgrimage." *TDR* 3.3 (1991): 22-45.
- . "The Artist as Criminal." *The Drama Review* 40.1 (1996): 112-18.
- . "Rediscovering America." *On the Edge: Performance at the End of the 20th Century*. Ed. C. Carr. Hanover: UP of New England, 1993. 194-200.
- . "On the threshold of a New Decade: The End of the Twentieth Century Society." *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*. Ed. David Gere. London: Prentice Hall International, 1995. 207-23.
- Gould, Evlyn, *Virtual Theater: From Diderot to Mallarme*. Baltimore: John Hopkins UP, 1989.
- Giannachi, Gabriella. *The Politics of New Media Theatre*. London: Routledge, 2007.
- Goldsmith, Jack and Tim Wu Ed. *Who Controls the Internet?: Illusions of a Borderless World*.

- New York: Oxford UP, 2006.
- Graham-Jones, Jean. "Transnationalizing the National and the International: Buenos Aires' First International Festival of Theatre, Music and Dance." *Theatre Research International* 27.1 (2002): 59-67.
- Griffero, Ramón. "The Playwright Speak: Chilean Theater 1973-1993." *Review: Latin American Literature and Arts* 49 (1994): 84-9.
- . "The Game of ExPion Under Pinochet: Four Theatre Stories." Ed. Joanne Pottlitzer. *Theatre* 31.2 (2001): 3-33.
- Grossman, Jan. "O komninance divadla a filmu (The combination of theatre and film)." *Laterna magika*. Ed. Jirí Hrbas. Prague: n/a, 1968. 76.
- Grove, Stephen y Raymond P. Fisk. "La dramaturgia del intercambio de servicios en marco de referencia analítico para la mercadotecnia de servicios." *Emerging Perspectives on Services Marketing*. Chicago: American Marketing Association, 1983. 97-104.
- Guarinos, Virginia. *Teatro y Televisión*. Sevilla: ALFAR, 1992.
- Gutierrez, Laura G. "Mexican Nationalism, Mass Media, and Gender/Sexuality: Unmasking Lies in Ximena Cuevas' Video Art." *Latin American Literary Review* XXIX.57 (2001): 105-15.
- Habell-Pallan, Michelle. "Family and Sexuality in Recent Chicano Performance: Luis Alfaro's Memory Plays." *Ollantay* IV.1 (1996): 33.
- Hardt, Michael and Negri, Antonio. *Empire*. London: Harvard UP, 2000.
- Harrison-Pepper, Sally. *Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York's Washington Square Park*. Jackson: UP of Mississippi, 1990.
- Hartley, John, Tim O'Sullivan, Danny Saunders, Martin Montgomery and John Fiske. *Key*

- Concepts in Communication and Cultural Studies*. London: Routledge, 1994.
- Hayward, Phillip. *Culture Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*. London: John Libbey, 1990.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2 ed. New York: Routledge, 2001.
- Helbo, André. "Adapting the Theatre to Cinema. Towards a Pluridisciplinary Approach of the Spectacular Event." *ALEC* 18 (1993): 593-623.
- . "Construir la coherencia: el espectáculo teatral." *Gestos* 2 (1986):29-39.
- Hershman Leeson, Lynn. *Clicking In: Hot Links to a Digital Culture*. Seattle: Bay P, 1996.
- Hill, Leslie & Paris, Helen. *Performance and Place*. London: Palgrave, 2006.
- Huerta, Jorge, ed. *Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*. Houston: Arte Público P, 1989.
- . *Chicano Theater: Themes and Forms*. Tempe: Bilingual P, 1982.
- . "El teatro chicano contemporáneo: redefinir la revolución." *Escenario de dos mundos*. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. Vol. II. 324-32.
- . "Chicano Theatre." *The World Encyclopedia of Contemporary Theater*. Vol. 2: The Americas. Ed. Don Rubin. London and New York: Routledge, 1996: 406-10.
- . "From the Temple to the Arena: Teatro Chicano Today." *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual P, 1979. 90-116.
- . "Professionalizing *Teatro*. An overview of Chicano Dramaturgy Since Zoot Suit." *Ollantay* IV.1 (1996): 91-103.
- Huizar, Angélica J. "Performance, Identities and Transgressions: An Interview with Guillermo Gómez-Peña." *Gestos* 25 (1998): 205-15.

- Humm, Maggie. *Dictionary of Feminist Criticism*. Columbus, Ohio: Ohio State U, 1990.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- , ed. *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge, 1990.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theater: 1892-1992*. New York: Routledge, 1993.
- Jiménez, Francisco. “Dramatic Principles of the Teatro Campesino.” *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual P, 1979. 117-32.
- Kanellos, Nicolás, ed. *Mexican American Theater: Then and Now*. Houston: Arte Público P, 1983.
- . *Hispanic Theatre in the United States*. Houston: Arte Público P, 1984.
- . *Mexican American Theater: Legacy and Reality*. Pittsburgh: Latin American Review P, 1987.
- Kelly, Owen. *Digital Creativity*. London: Caluste Gulbenkian Foundation, 1996.
- Klaver, Elizabeth. “Spectorial Theory in the Age of Media Culture.” *NTQ* XI.44 (1995): 309-21.
- Kolko, Beth E. *Virtual Publics*. New York: Columbia University P, 2003.
- Kurapel, Alberto. *10 obras Inéditas. Teatro-Performance*. Santiago: Humanitas, 1998.
- Larraín, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- Laterna Magika. Grupo Actual Website: <http://www.laterna.cz/text.php?h=7>.
- . BBC Online: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/1930636.stm>
- Law, Alma y Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996.
- Liebes, Tamar y James Curran. *Media, Ritual and Identity*. New York: Routledge, 1998.

- Lusnich, Ana Laura. "Del documento al film de culto o las múltiples variantes de las relaciones entre teatro y cine." *TEATRO XXI* VI.100 (2000): 84-6.
- Marrero, María Teresa. "Chicano-Latino Self-representation in Theater and Performance Art." *Gestos* 11 (1991): 147-63
- . "The Insertion of Latina Theater Entrepreneurs." *Ollantay* IV.1 (1996): 74-91.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del Cine*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- Martínez Muñoz, Amalia. *Arte y Arquitectura del siglo XX*. Vol. 3. Madrid: Montesinos, 2001.
- Massip, Francesc. "The cloud: A Medieval Aerial Device. Its Origins, and Its use in Spain Today." *The early Drama, Art, and Music Review* 16.2 (1994): 65-77.
- . "Le vol scénique dans le drama liturgique." *Revue de Musicologie* 86.1 (2000): 9-27.
- Mason, Bim. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. New York: Routledge, 1992.
- Mcauley, Gay. "The visual documentation of Theatrical Performance." *NTQ* X.38 (1994): 183-95.
- McLuhan, Marshall y Foire, Quentin. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam, 1967.
- McPherson, Katrina. *Making Video Dance: A step-by-step guide to creating dance for the screen*. New York: Routledge, 2006.
- McQuial, D. *Mass Communication Theory: An Introduction*. London: Sage, 1983.
- Melzer, Annabelle. "Best Betrayel: The Documentation of Performance on Video and Film, Part 1." *NTQ* XI.42 (1995): 147-57.
- . "Best Betrayel: The Documentation of Performance on Video and Film, Part 1." *NTQ* XI.43 (1995): 259-76.
- Meyerhold, V. *Meyerhold on Theatre*. New York: Wang, 1969.

- Milling, Jane y Ley, Graham. *Modern Theories of Performance*. Wales: Palgrave, 2001.
- Miranda, Raúl. *Minimale*. Texto inédito. Santiago, 2003.
- . “Vanitas.” *Gestos* 42 (2006): 107-27.
- . www.minimale.net
- Mirzoeff, Nicholas. Ed. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.
- Morales Astola, Rafael. *La Presencia del Cine en el Teatro: Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*. Sevilla: ALFAR, 2003.
- Nicholson, Linda J. Ed. *Feminism/Postmodernism*. New Yoek: Routledge, 1990.
- Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- Orenstein, Claudia. *Festive Revolutions: The Politics of Popular Theater and the San Francisco Mime Troup*. Jackson: UP of Mississippi, 1998.
- O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Sanders, Martin Montgomery y John Fiske. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.
- Parker, W. Oren, Harvery K. Smith and R. Craig Wolf. *Scene Design and Stage Lighting* New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1985.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trans. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980.
- . *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- . *Diccionario de teatro*. Barcelona: Editorial Paidós, 1984.
- . “El teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia.” *Gestos* 1 (1986): 25-52.
- . *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós,

- 1990.
- . “Postmodernidad y puesta en escena.” *CELCIT* 1.1 (1990): 58-62.
- . “From Theatre to Film: Selecting a Methodology for Analysis.” *Understanding Theatre*. Jacqueline Martin, ed. Stockholm: Almquist International, 1995: 213-63.
- . *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- , ed. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.
- . *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1996.
- . “Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías.” *Conjunto* 123 (2001): 3-15.
- . *Analyzing Performace: Theater, Dance and Film*. David Williams, trad. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2003.
- . *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Trans. Christine Shantz. Toronto: U of Toronto P, 1998.
- Pereira Poza, Sergio, ed. *Quinientos Anos de Teatro Latinoamericano: Del Rito a la Postmodernidad*. Santiago: IITCTL, 1994.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “Híbrid.” *El Periódico* Octubre 24 (1996): 7.
- Piña, Juan Andrés. *20 Años de teatro chileno: 1976-1996*. Santiago: RiL, 1996.
- Piscator, Erwin. *The Political Theatre: A History 1914-1929*. Trad. Hugh Rorrison. New York: Avon Books, 1978.
- Plaza, Julio. “La imagen electrónica: Teatro en lo cotidiano.” *II Simposio Internacional de Semiótica*. Vol. I. Oviedo: U de Oviedo Servicio de Publicaciones, 1986. 349-57.
- Pradenas, Luis. *Le théâtre au Chili traces et trajectoires XVIe-XXe siècle*. Paris: L’Harmattan, 2002.
- Proaño-Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine:

- Ediciones de *Gestos*, 2007.
- Prieto, Antonio. "Identidades incorporadas: El manejo del estigma en el Performance Art de Luis Alfaro." *Chasqui* 26.2 (1997): 72-83.
- Puente, Soledad. *Televisión: El drama hecho noticia*. Santiago: Ediciones U de Chile, 1997.
- Ramos-García, Luis A, ed. *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation and Identity*. New York: Routledge, 2002.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México: 1896-1930*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estética, 1996.
- . *Filmografía del Cine mudo mexicano: 1920-1924*. Vol. II México D.F.: Instituto de Investigaciones Estética, 1994.
- Reyes, Guillermo. "What I've discovered." *Ollantay* 2 (1998): 38-40.
- . *Deporting the Divas*. *Gestos* 27 (1999): 109-21.
- Risco, Antonio. *La estética de Valle-Inclán*. Gredos: Madrid, 1966.
- Ríos Carratalá, Juan A. *El teatro en el cine*. Valencia: Universidad Alicante, 2000. Company, 2006.
- Rojo, Grinor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*.
- Rolls, Albert, Ed. *The Reference Shelf: New Media*. 78.2. New York: The H.W Wilson
- Román, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and Aids*. Indianapolis: Indiana UP, 1998.
- Rose, Enid. *Gordan Craig and The Theatre*. New York: Haskell House Publishers, 1973.
- Rozik, Eli. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and other theories of origin*. Iowa: U of Iowa P, 2002.
- Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. London: Thames and

- Hudson Ltd., 1999.
- Russell Brown, John. *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Salina, María Teresa. “Griffero, Una Nueva Perspectiva: El Teatro de Imágenes.” *Literatura Chilena, creación y crítica*. 10.36-37 (1986): 27-35.
- Saltz, David Z. “Live Media: Interactive Technology and Theatre.” *Theatre Research International* 26 (2002): 107-130.
- . “The Art of Interaciton: Interactivity, Performativity and Computers.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55.2 (1997): 11-27.
- . “Becketts Cyborgs: Technology snf the Becketettian Text.” *Theatre Forum* 11 (1997): 38-48.
- Sánchez, José. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte, videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Saumell, Mercè. “Teatro visual en la España democrática” *Teatrae* 3 (2001): 18-23.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- Schrum, Stephen A. Ed. *Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*. New York: Perter Lang, 1999.
- Sepúlveda, Luz María. “Las artes visuales en los años 90.” <http://www.replica2.com/arte90/sepulveda.htm>. (Agosto 2, 2003).
- Shields, Rob. *The Virtual: Key Ideas*. New York: Routledge, 2003.
- Shobat, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

- Shuker, Roy. *Key Concepts in Popular Music*. New York: Routledge, 1998.
- Sinópoli, Daniel Alberto. “La gestión de las identidades culturales en la era de la comunicaciones planetarias.” *SIGNOS Universitarios* XIX.36 (1999): 140-44.
- Stadler, Edward. *Adolphe Appia: Exhibition at the Victoria and Albert Museum. October 1970-January 1971*. London: Her Majesty’s Stationary Office, 1970.
- Taylor, Diana and Juan Villegas, ed. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke UP, 1994.
- Thorton Caldwell, John, ed. *Electronic Media and Technoculture*. New Jersey: Rutgers UP, 2000.
- Tillis, Steve. “The Art of Puppetry in the Age of Media Production.” *The Drama Review* 43.3 (1999): 182-95.
- Tobien, Felicitas. *Toulouse-Lautrec*. San Diego: Padre Publishers, 1990.
- Tomlin, Liz. “Transgressing Boundaries.” *The Drama Review* 43.2 (1999): 136-49.
- Toro, Alfonso de. “Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo.” *Gestos* 9 (1990): 23-51.
- . “Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro.” *Gestos* 32 (2001): 11-39.
- y Klaus Portl, eds. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1996.
- Toro, Fernando de. *Intersecciones: Ensayo sobre teatro, semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialismo*. Iberoamericana: Madrid, 1999.
- . “Cambio de paradigma: el ‘nuevo’ teatro latinoamericano o la constitución de la

- postmodernidad espectacular.” *Iberoamericana* 15, 2-3 43/44 (1991): 70-92.
- , ed. *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Argentina: Editorial Galerna, 1990.
- y Alfonso de Toro, ed. *Acercamientos al teatro actual (1975-1995): Historia, Teoría, Práctica*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1998.
- . *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1993.
- Trend, David Ed. *Reading Digital Cultural*. Blackwell Publishers, Malden, 2001.
- Ulrich Militz, Klaus. “Cause and Effect in Cross-Media Fertilization: The Impact of Historicity.” *NTQ* 26.7: 123-41.
- Valdés, Mario J. “The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XVIII.3 (1994): 455-67.
- Valdez, Kinan. www.teatro Campesino.com
- Valdez, Luis y El Teatro Campesino. *Actos*. San Juan Bautista, California: Cucaracha Publications, 1975.
- . *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público P, 1992.
- Vasco, Eduardo. “Las nuevas tecnologías en el teatro.” *ADE* 85 (2002): 29-31.
- Vidal, Hernan. *Política Cultural de la Memoria Histórica*. Santiago: Mosquito, 1997.
- Vidal, Javier. *Nuevas tendencias teatrales: la Performance*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1993.
- Villegas, Juan. “Closing Remarks.” *Negotiating Performance: Gender, Sexuality & Theatricality in Latino/a America*. Diana Taylor & Juan Villegas, Eds. Durham: Duke UP, 1994. 306-20.
- . “Una práctica de corte sincrónico: El teatro chileno del período autoritario: 1975-1990.” *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de Gestos

—. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2001.

—. "La irrupción del circo en el teatro." Ed. Juan Villegas. *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1999. 151-72.

—. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna: Buenos Aires, 2005.

—. "El teatro chileno de la postdictadura." *Inti 68-70* (2009): 189-205.

—. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Irvine: Ediciones de GESTOS, 2011

Villegas-Silva, Claudia. "España fragmentada, apocalíptica y postmoderna: *Híbrid* de Sémola Teatre." *Del Escenario a la Mesa de la Crítica*. Ed. Juan Villegas. Irvine: Ediciones de Gestos, 1997. 115-26.

—. "Teatro multimedia." *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Ed. Juan Villegas. Irvine: Ediciones de Gestos, 1998, 79-96.

Weisman, John. *Guerrilla Theater*. New York: Garden City, 1973.

Willet, John. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1978.

Wood, Aylish. *Digital Encounters*. New York: Routledge, 2007.

Wright, Jeremy. *Blog Marketing: The Revolutionary New Way to Increase Sales, Build Your Brand, and Get Exceptional Results*. New York: McGraw-Hill, 2006.

Websites:

www.aliennation.com (J. Birringer)

www.ciatre.com/cas/com_semola.htm (Semola Teatre:)

www.cyberstage.org/archive/newstuff/noved1.html (R. Cohen.)

www.minimale.cl (R. Miranda)

www.producciones.es (Producciones Imperdibles)

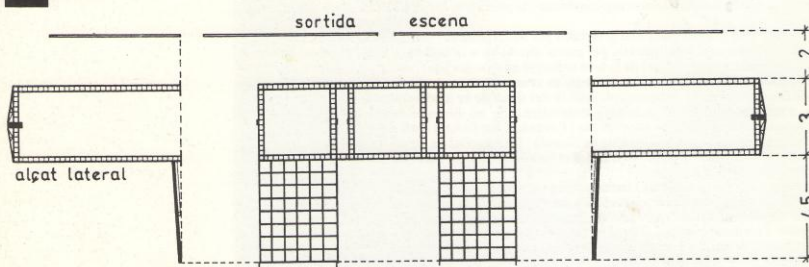
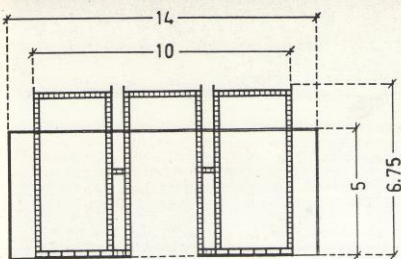
www.virtualvaudeville.com (*David Saltz*)

Apéndice: Imágenes

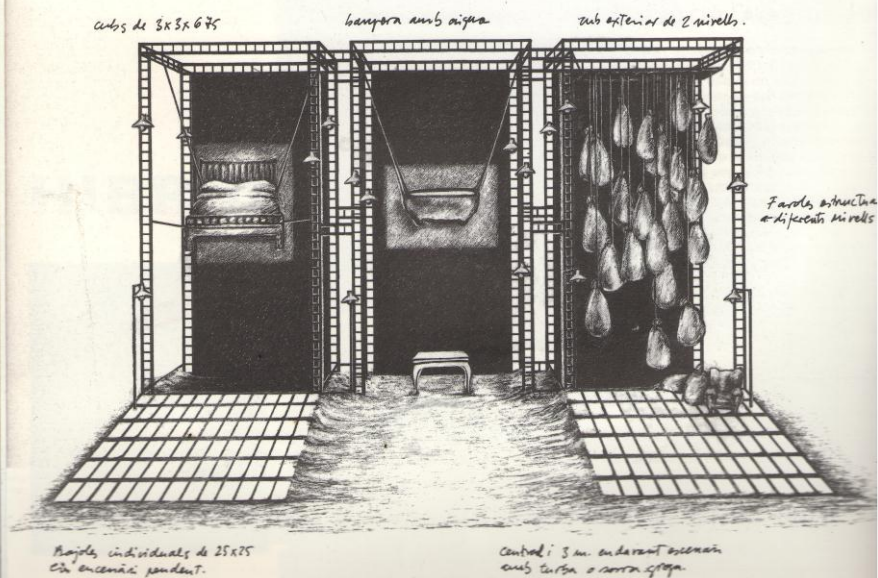
SÈMOLA TEATRE

ESCENOGRAFIA

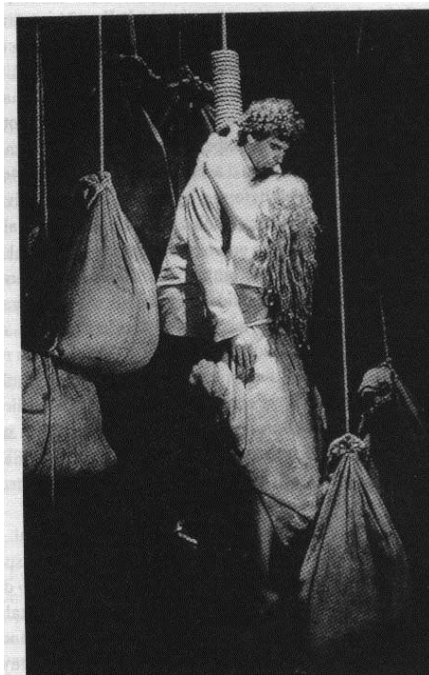
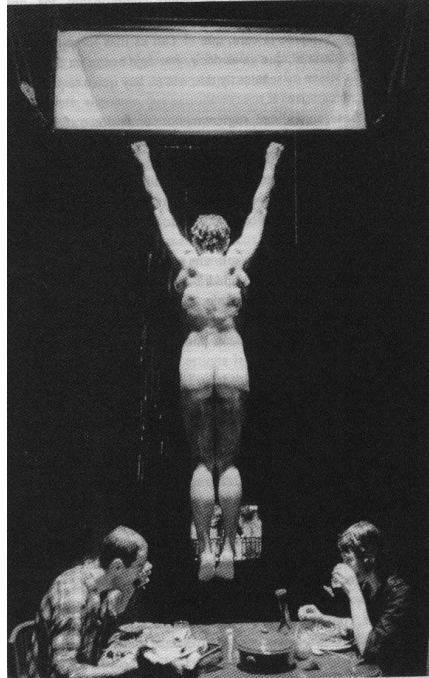
HÍBRID



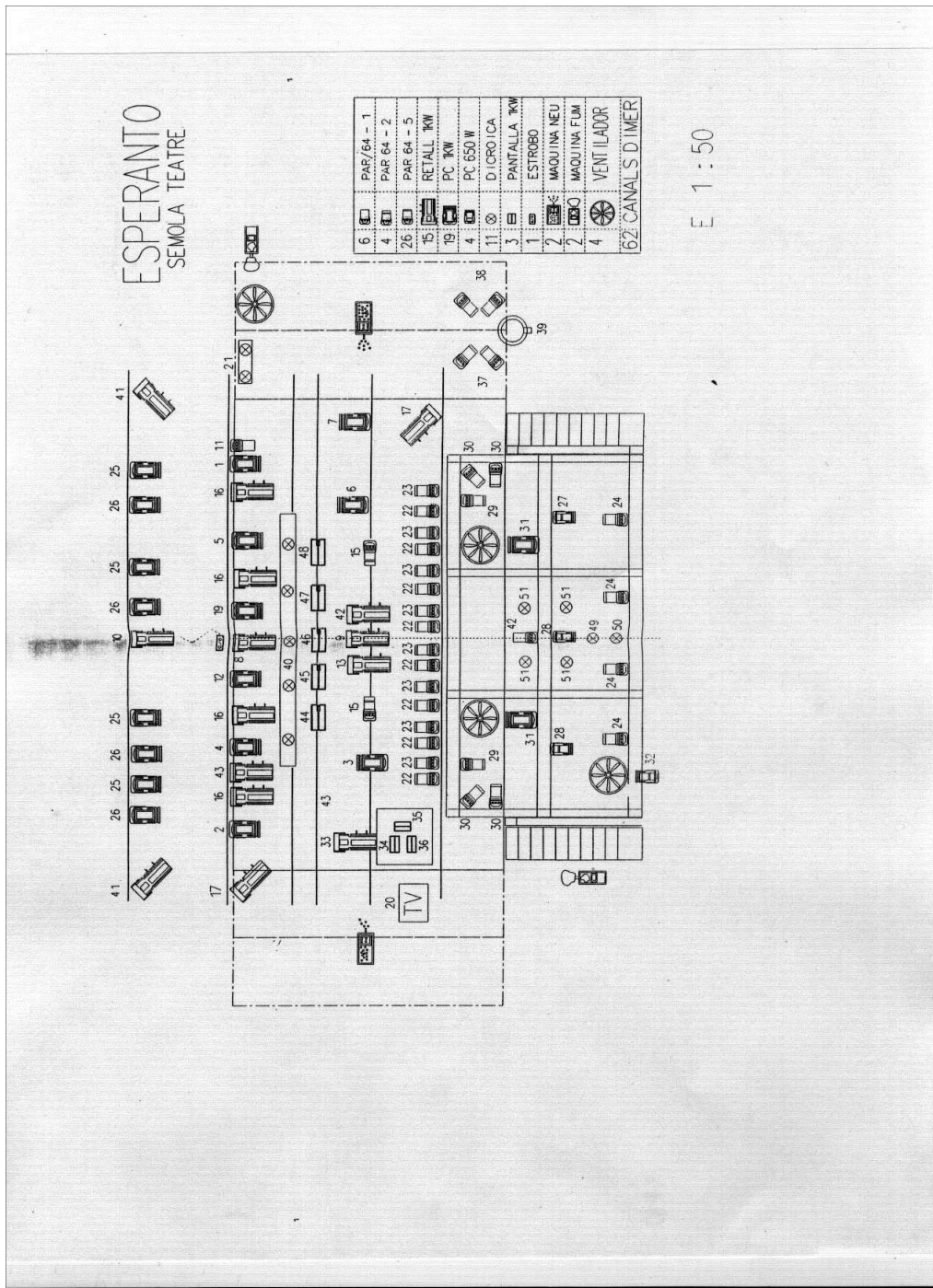
planta estructura
.cubs de 3x3x6.75
.2 escenaris en rampa de 4.5x3m.



Sèmola Teatre.
Híbrid. Diagrama del escenari
Proporcionada por Joan Anton Beach



Sèmola Teatre. Escenas de *Híbrid*
Proporcionada por Joan Anton Beach



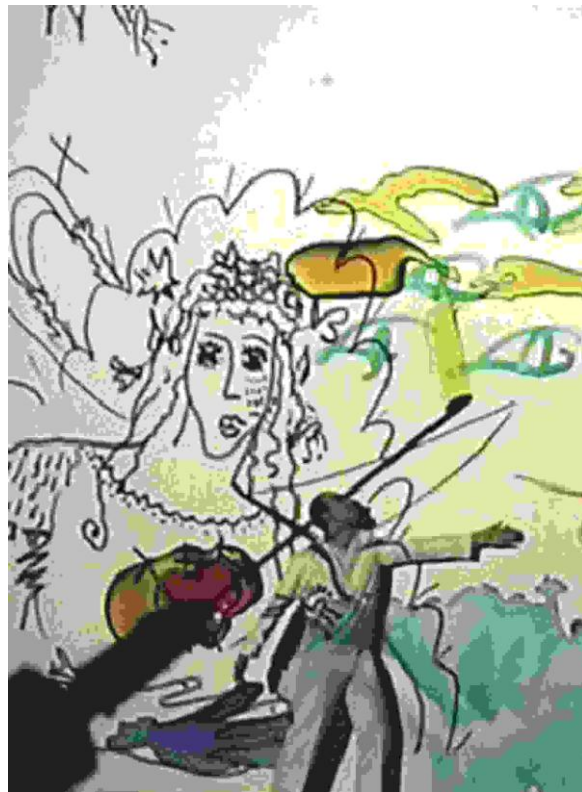
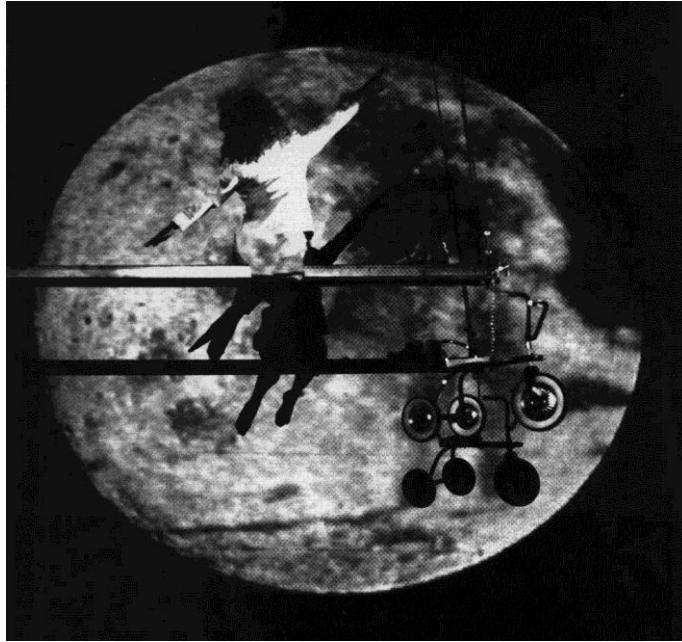
ESPERANTO
SEMOLA TEATRE

E 1 : 50

Sèmola Teatre.
Esperanto. Diagrama del escenari.
Proporcionada por Joan Anton Beach



Sèmola Teatre: Escenas de *Esperanto*
Proporcionada por Joan Anton Beach.



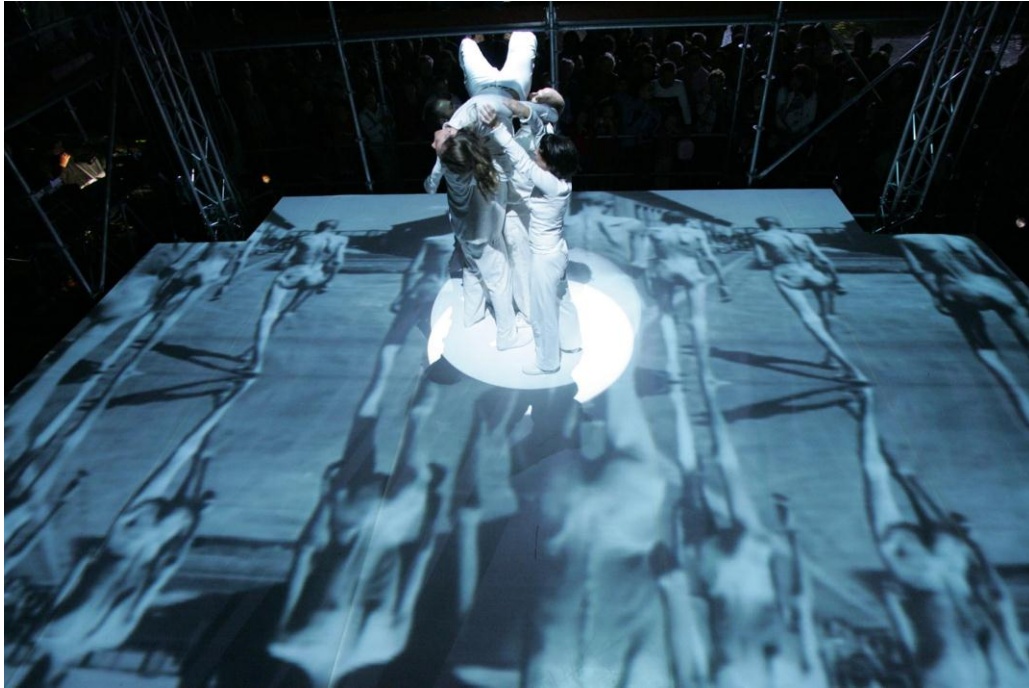
Producciones Imperdibles. *Un poeta en Nueva York.*
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



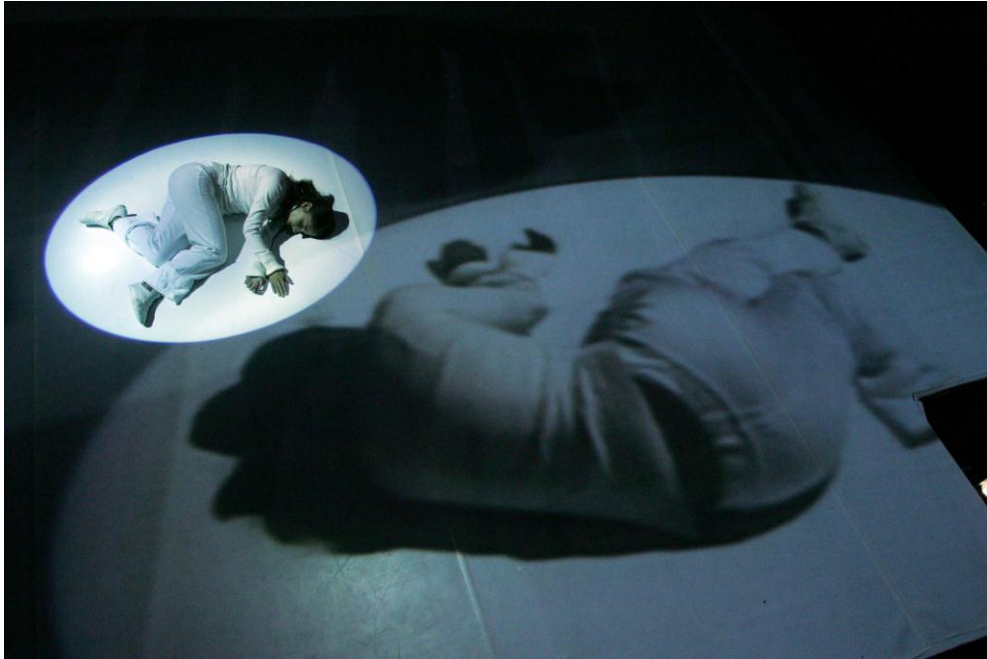
Producciones Imperdibles. *Un poeta en Nueva York*
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



Producciones Imperdibles. Escenas de *La Bombonera*
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



Producciones Imperdibles. Escenas de *Réquiem*
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



Producciones Imperdibles. Escenas de *Réquiem*
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



Ramón Griffiero. Escenas de *Cinema Utopia*.
Proporcionada por Ramón Griffiero



La Patogallina.. El húsar de la muerte
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



La Patogallina. Escenas de *El húsar de la muerte*
Proporcionada por FIT, Cádiz
Fotografía: Manuel Fernández



Escena de Fiesta de la Tirana: Los “Apaches”
Fotografía: Claudia Villegas-Silva



Escena de Fiesta de la Tirana: Los “Sioux”
Fotografía: Claudia Villegas-Silva



Escena de Fiesta de la Tirana
Fotografía: Claudia Villegas-Silva



Leonardo Bustos-Raúl Miranda. *Mac...TV*
Proporcionadas por Raúl Miranda.



Raúl Miranda. *Vanitas*
Proporcionadas por Raúl Miranda