

O audiovisual na posta en escena teatral

Virginia Guarinos

RESUMO É ben sabido que dende 1895 o teatro recolleu como temática o mundo do celuloide ou intentou ás veces reproducir a linguaxe audiovisual nas súas obras e montaxes escénicas. Igualmente, o teatro contemporáneo manifestou a súa inquietude pola integración completa do medio cinematográfico no seu seo, facéndoo coexistir co teatral e colocando o espectador na difícil situación do cambio continuo de rexistro interpretativo, da constante alternancia da súa competencia espectral ante un texto audiovisual mediado, o fílmico, e outro directo, o teatral.

ABSTRACT It is well known that since 1895 the theatre used the world of the cinema as one of its themes, or attempted occasionally to reproduce audio-visual themes in plays and sets. Likewise, contemporary theatre has appeared to wish to clasp film to its bosom, making it coexist with the world of the theatre and presenting the spectator with the difficult task of constantly changing registers, a continuous shifting between his visual expectations: on the one hand between a mediated form, the cinematic; and on the other, immediate, theatrical.

93

Dentro do panorama dos estudos comparativos cine-literatura, as relacións teatro-cine, a pesar de ser as primeiras que xurdiron co nacemento do cine, gozaron de pouco predicamento entre os críticos. Os estudos non foron comparábeis nin cualitativa nin cuantitativamente con respecto aos existentes sobre novela e cine. Nembargantes, a natureza escénica e literaria do teatro produce unha ampla gama de posibilidades de estudio, unha riqueza que non é máis que o resultado da viaxe de ida e volta que son en si estas relacións entre o teatro e o cine. Afortunadamente nos últimos anos comencan a proliferar investigacións dende dúas grandes vías de estudio: a presenza do cine no teatro e a do teatro no cine.

Aínda que agora nos centraremos na primeira das posibilidades, non esquezamos que tamén o teatro influíu no cine, non só por recrear o mundo teatral

como temática fílmica, senón tamén por adaptar obras dramáticas ou admitir na linguaxe fílmica o espírito narrativo do teatro: o tratamento dos personaxes, dos xéneros, dende o sainetesco ou melodramático, á vangarda teatral¹. E son moitos os realizadores de cine que bailaron por postos de dirección en cine e teatro: Greenaway, Zeffirelli, Wyler, Olivier, Welles, Stoppard, Mankiewicz, o propio Eisenstein; e incluso en casos españois como Pilar Miró ou Fernán Gómez.

Partimos da idea de que existen tres tipos de aproximación do teatro ao cine, tres tipos de presenza cinematográfica básica no teatro:

- 1.- O mundo do cine como tema ou como adaptación dunha película ou o seu guión.
- 2.- Como linguaxe adaptada, na que se produce a utilización de recursos da linguaxe audiovisual á linguaxe escénica.
- 3.- Como proxección de secuencias fílmicas en celuloide ou vídeo.

Estas tres fórmulas correspóndense con distintos graos de integración do fílmico no teatral: como contido da linguaxe teatral, como expresión da linguaxe escénica e como combinación, ás veces, só xustaposición de linguaxes, o teatral coexistindo co fílmico.

1.- Como contido, a presenza do cinematográfico non presenta problema en tanto que se fagocita a historia cinematográfica como un tema dramático como calquera outro. É o caso dos mundos cinematográficos e televisivos, ou das adaptacións de obras cinematográficas a teatrais, casos moi pouco frecuentes no noso teatro, alomenos, pero que, cando se produciron fixérono con moito acerto e repercusión social. Así foi o caso da adaptación de *Entre tinieblas*, de Pedro Almodóvar, na década dos oitenta, e moi recentemente de *El verdugo*, de Berlanga.

2.- Como expresión, tampouco presenta conflito de interacción entre dúas formas da expresión, en tanto que se trata de adaptar teatralmente a linguaxe do cine, facer teatral a linguaxe cinematográfica, con recursos

¹ A este respecto son fundamentais as publicacións de J. A. Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español* ou *El teatro en el cine español*, ambas do Servicio de Publicacións da Universidade de Alicante, de 1997 e 2000 respectivamente; ademais do título de J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000.

teatrais, dentro das limitacións espaciais que posúe o teatro con respecto ao cine. Sempre estudiamos o cinematográfico que é Valle-Inclán ou Shakespeare, e incluso lemos sobre a rapidez cinematográfica de Tirso de Molina, a influencia do cine nos ambientes e os diálogos de Jardiel Poncea... E, por suposto, entrados no século XX, todos os teóricos e prácticos do teatro que conviviron coas vangardas artísticas nalgún momento filtraron as súas propias teorías como práctica nas súas postas en escena. Fálase da cineificación do teatro en Meyerhold, da escena paracinematográfica de Piscator, do cine no teatro alternativo dos 50²...

3.- Non obstante, si resulta realmente problemática a última opción, a combinación de linguaxes, superposición ou xustaposición, en tanto que supón unha coexistencia de linguaxes e de medios. As posibilidades primeiras e segundas que acabamos de citar poden ser estudias co aparato metodolóxico que desenvolveu a Teoría do Teatro sen que o analista necesite ningún outro instrumento auxiliar para a investigación. Esta última opción, sen embargo, necesita da linguaxe audiovisual e en particular da pragmática e a narratoloxía audiovisual para poder cerrar calquera estudio sobre os textos escénicos que así utilicen cine ou vídeo nas súas montaxes.

95

A utilización de imaxes audiovisuais mediadas na posta en escena teatral tamén presenta unha diversidade de integración do audiovisual:

1.- Como decorado exclusivamente, con proxeccións traseiras, nas que non hai diferenza con respecto ao que se fixo durante moito tempo que era usar diapositivas. A única diferenza está en que existe movemento nese decorado.

2.- Como substituto de parte da acción sobre o escenario, é dicir, proxectando parte da historia en cine ou vídeo, cada escena de modo independente das outras, sen entrar a combinarse coa acción teatral aínda que forme parte da mesma diéxese, caso no que estamos ante unha xustaposición, non hai diálogo entre o que sucede no cinematográfico e o que sucede no teatral.

3.- Como parte necesaria para o correcto entendemento da historia total, é dicir, cunha integración total de linguaxes, onde poden chegar a

² Véxase ao respecto a tese doutoral de D. Rafael Morales Astola titulada *Presencia del cine en el teatro*, Sevilla, 2000.

producirse incluso diálogos cruzados, o cal presenta un grave problema temporal para o espectador do patio de butacas.

Do primeiro caso existiron moitas montaxes profesionais e afeccionadas. O recurso á proxección traseira de decorados é barato dende o punto de vista da produción e moi vistoso dende o punto de vista estético. Do segundo tamén se puideron ver postas en escena, aínda que xa en menor número e do terceiro menos aínda, pola dificultade de preprodución que presenta un tipo de espectáculo destas características e pola gran sincronización coa que se ha de producir cada representación. Nos teatros españois foron moi celebradas as postas en escena de *Antes que todo es mi dama* en versión de Adolfo Marsillach para o Centro Dramático Nacional e, especialmente, a de *Cegada de amor* do grupo catalán La Cubana, que chegaba a utilizar primeiros planos e planos de detalle sobre o escenario de elementos que saíron da pantalla cando estaban sendo recollidos en ditos planos. Iso si, foron recollidos neses planos sobre o escenario do único modo posíbel ata o momento, a través de grandes elementos de decorado, a través da técnica de títeres ou sombras, como leva facendo xa hai anos o grupo granadino Etcétera, que combina planos xerais, medios e curtos, cambiando o tamaño da marioneta.

96

Unha vez contextualizados, cabe preguntarse por qué esta recorrencia ao fílmico, unha recorrencia ademais ininterrompida dende 1895, dende a orixe do cinematógrafo. É o único modo de entender que non estamos ante unha moda senón ante algo máis.

Case dende as orixes coméntase a relación teatro-cine como inauguradora das relacións literatura-cine: homes de teatro, escritores, directores, actores que pasan moi logo a facer cine. Pero existen outros motivos polos que dende esas orixes se vén repetindo que existe relación entre ambos medios: a influencia que o cine exerceu sobre o teatro. O realismo, a espectacularidade do cine eran buscados polas artes escénicas, tamén pola literatura dramática, incluso en simples títulos que logo non reflectían nunca estruturas fílmicas no texto. Non creo que se tratase dunha simple moda por parte do teatro senón dunha necesidade dos tempos. Non esquezamos que o cine non nace como unha casualidade e non desenvolve unha linguaxe como consecuencia lóxica do desenvolvemento dun invento, dun enxeño. Moi ao contrario, a historia dos espectáculos do século XIX deriva como consecuencia lóxica a busca dunha nova forma de contar con imaxes ao modo espectacular diferente do

anquilosamento do teatro decimonónico e diferente á forma globalizada e máis tendente á narración secuencial.

Se o home terminou dando cun artefacto realista e impactante é porque o necesitaba e esa mesma necesidade pode ser a que fixera que o teatro evolucionase, non tanto por imitación pura do cine senón por evolución propia. Por outra parte, houbo algo máis importante na influencia e evolución teatral do século XX que non foi o propio cine, senón que foron as vangardas, e esas afectaron a todas as artes, foron un resultado e síntoma da modernidade. En calquera caso, hai moitos que encontran neste beber doutros medios un elemento irritante, os máis puristas enfádanse cando se di que o teatro ou o cine tomaron influencias de aquí ou alá, e non é motivo de tal, xa que, como dicía Manuel Villegas, no panorama das artes clásicas non pode encontrarse unha que non amose un desesperado propósito vital de arraigar no noso tempo e dirixirse aos homes de hoxe. E o teatro é, precisamente dende que naceu, un medio estreitamente vinculado á sociedade da que nace e á que serve, non pode entón escapar das necesidades de dita sociedade, neste caso das necesidades narrativas visuais.

Existen testemuños que garanten que o teatro francés da segunda metade do XIX era “un teatro de presentación en el que la palabra había sido prácticamente desterrada y lo visual se imponía”³. O mesmo sucedeu en España, onde os espectáculos visuais se prodigaban, con moitos cambios de decorado. As propias características do melodrama do XIX (escenas de moita acción carentes de diálogo, tensión crecente, celeridade, rápidas transicións de escenas, xustapositions espaciais, cambios de escenarios) mais o desenvolvemento desmedido dos sainetes, melodramas curtos, variedades e xénero ínfimo, apuntan a que o público necesitaba o cambio, aínda que viñese a satisfacelo outro medio. E xa dende o principio non só atopamos proxeccións en espectáculos teatrais senón proxeccións integradas no medio teatral e non só xustapostas: Segundo de Chomón daba valor teatral aos cadros proxectados ao colocar actores trala pantalla. Non é, pois, unha xustaposition de discursos senón integración de dúas linguaxes diferentes, ou ao menos de dous soportes diferentes. Hai simultaneidade e non só continuidade.

³ Léase ao respecto El Nouty, H., *Théâtre et pré-cinéma*, Paris: Nizet, 1978.

Os primeiros críticos literarios españois modernos, como Zamora Vicente, Alvar, Entrambasaguas, falaban dun xerme latente no noso teatro, aínda que quizais o entusiasmo levounos a descubrir estratexias cinematográficas en Tirso de Molina, o cal xa é adiantar en exceso ese xerme latente, pero si é certo que ese xerme e a busca da nova expresión se continúa cando o cine chega á súa primeira crise, incorporando actuacións en vivo ao final da proxección, facendo que se desenvolvan obras nun acto, cadros rápidos de escasos decorados e personaxes. En definitiva, dun lado e doutro hai unha clara tendencia sociolóxica ao espectáculo total e para conseguilo parece que é necesaria a hibridación.

Probablemente isto mesmo ocorre hoxe: a recorrencia ao filmico prodúcese máis por necesidade e non tanto gratuitamente ou por competencia entre os medios, porque tan en crise está xa o cine coma o teatro o estivo toda a súa vida. Xa di Renaud que “vivimos el fin de la hegemonía del espectáculo cerrado y estable: la escenografía se subordina a la escenología, hacia relaciones inéditas entre el cuerpo, la materialidad y lo artificial, hacia el traslado tecnostético del orden representativo”⁴. De feito xa hai experiencias pioneiras do teatro virtual e de teatro por Internet, que sen dúbida non é teatro, haberá que pórilles outro nome porque son novos medios, non é en si teatro, como tampouco é radio, por exemplo, a radio dixital.

Máis cerca do noso momento histórico, a revolución teatral, a nova necesidade visual manifesta un novo modelo de comunicación teatral a través do *performance art* e o *happening*. Un teatro novo que faga do espectador un participante, que esperte nel novas e fortes sensacións, que cree o seu propio texto e que se moleste e converta a recepción nun acto creativo. Unha forma ideal de poder facer que o consiga é poñéndoo no compromiso de ser espectador dun espectáculo mixto, que se vexa obrigado a facer uso da súa competencia como espectador de cine e de teatro á vez. Como di Marco de Marinis, o novo fenómeno do teatro de medios mixtos consiste en “la combinación no jerarquizada ni sincronizada de distintos medios expresivos, desde las artes visuales hasta la música, desde la danza a la fotografía y el cine, desde los instrumentos electrónicos hasta los objetos de uso cotidiano”⁵.

⁴ Alain Renaud, “Comprender la imagen hoy”, en AAVV: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 11-36.

⁵ Marco de Marinis, *El nuevo teatro. 1947-70*, Barcelona: Paidós, 1988.

A comunicación escénica do teatro renovado a partir dos 50 é fundamentalmente visual aínda que agora e dende finais do XX se producira unha volta ao teatro de texto e por fin se estea abandonando a produción do chamado teatro de vangarda, que chegou a un esgotamento de fórmulas moi evidente e que é o causante de moitos anos sabáticos de teatreiros de pro. Durante toda esta segunda metade do XX observamos unha menor importancia do verbal, onde as categorías do espacio, do tempo e do personaxe sofren ás veces a desintegración ou ao menos a indeterminación, onde o obxecto alcanza importancia e é intercambiábel co actor. O obxectivo é estimular con todo iso a capacidade perceptiva e alcanzar a reacción emotivo-intelectual do público a través da “hiperestimulación sensorial” que di De Marinis.

Dita hiperestimulación será máis completa se se recorre a discursos mixtos cine-teatro onde un pode chegar onde non pode o outro. Neste sentido o teatro por si só tamén pode ofrecer, sempre dentro do que a súa propia natureza lle permite, determinadas fórmulas fílmicas non tan efectistas coma as propiamente fílmicas. O discurso escénico está capacitado para marcar planos a través da proxémica, tanto que hai quen chega ao erro de dicir primeiro plano en vez de primeiro termo, a través da iluminación recortar espazos e ofrecer só rostros ou só mans. Pero nunca poderá alcanzar o detalle nin a amplitude do cine, nin a conducción da liberdade receptora; pode reducir a realidade pero non fragmentala ao modo fílmico.

Como queira que sexa, o teatro sente a necesidade de ir máis alá dos seus propios límites e ata agora conséguo coa utilización do cine para evitar contar coa palabra ou recorrer a aquilo tan narrativo e artificial de que un personaxe conte o que sucedeu, ou simplemente para usar un decorado máis realista que o que puidese ofrecer o cartón-pedra. En calquera caso, o cine non é un recurso visual tan estraño. Recordemos que ambos comparten as categorías do audiovisual e do dramático. Ademais ambos pertencen a ese modelo de comunicación entre a comunicación de masas e a interpersoal, a de pequenos grupos, aquela na que os receptores se encontran coa mensaxe e que se caracteriza pola ausencia do emisor, director nestes casos. Podería obxectarse a posibilidade de resposta pero esta en teatro prodúcese escasamente e, se o fai, non é ao emisor a quen responde, senón á mensaxe, equivocación que se encontra incluso na formulación desafortunada de comunicación teatral de Mounin⁶.

⁶ Véxase o capítulo dedicado á comunicación teatral no volume *Introducción a la semiología*, Barcelona: Anagrama, 1972.

Cuestión esta que vén ocasionada pola confusión, non pouco común, de crer que o actor é emisor da mensaxe escénica, non sendo máis que soporte físico do signo escénico que é o personaxe.

Chegados a este punto é necesario formularse a complexidade alcanzada polo discurso escénico cando nel interveñen imaxes fílmicas, xa sexa en soporte de celuloide ou magnético ou dixital, complexidade alcanzada sobre todo no referente a cuestións de naturezas sógnicas e de instancias enunciadoras.

Aínda que consideremos que no teatro cada vez se recorre máis á mediación, ao uso de material gravado, e que a liberdade receptora está coartada polo ángulo de visión que ofrece a localidade na que se atope o receptor, sen embargo, na comunicación teatral, o importante é o vivo, a percepción sensorial directa e a liberdade de canalización da recepción por parte do espectador. É a virtualidade. E aínda que saibamos que o que vemos é unha selección, unha redución efectuada polo director de escena de entre todas as posibilidades, sempre podemos localizar nela o punto que nos interesa e dedicarnos a el cantos queiramos no momento que queiramos, e sempre o podemos alcanzar, trátase da potencialidade do tanxíbel. O cine néganos ambas posibilidades, fragmenta a realidade e fai suceder eses fragmentos nunha orde que non decidimos, nármanos. É a diferenza entre a arte viva e a arte reproducida.

100

Sen embargo, cando ambas linguaxes se entrelazan e complementan nun mesmo texto escénico sitúase ao espectador nun compromiso. O signo escénico, como di Dorflès, “es signo de signo y no de cosa”⁷, é un signo equívoco que pretende quedar enmascarado e non parecer signo. Anne Ubersfeld cualifica esta situación de “semióticamente monstruosa”⁸, o finximento de non ser signo polo coincidente sobre as táboas do significante e do referente do propio signo. Polo contrario, no cine o signo é reflexo, non copresencia, e non existe a preocupación de pasar por real dende o momento no que se fragmenta o continuum da realidade e dispónse narrativamente sen temor a que se note que están contándonos algo. Pondo exemplos dos textos audiovisuais, o valor da carta ou o pano que aparecen proxectados en *Doña Rosita*⁹ e que non

⁷ G. Dorflès, *El devenir de la crítica*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 54.

⁸ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 27.

⁹ Esta conferencia foi ilustrada coa proxección de escenas da versión *Doña Rosita la soltera* ou *El lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca, en montaxe do Centro Andaluz de Teatro (1992).

aparecen en ningún momento como entidades reais en escena, ¿acaso non é o mesmo que o que poida ter o banco ou a maleta que leva Rosita e que si están en escena? Si, teno, porque se non se ten en conta non se alcanza a descodificar por completo e pode sufrir o desenvolvemento da acción dramática, logo refórzase ao espectador a que coloque ao mesmo nivel un signo que se mostre só, o de escena, e que pretende non ser signo, con outro que se recoñece como signo, que nin sequera está máis que como reflexo e que ademais está fragmentado do todo ao que pertence polo ollo dunha cámara, está sendo contado por alguén.

Esta situación prólongase se atendemos a outros puntos. En teatro, en palabras de Carmen Bobes

los objetos, las acciones, las relaciones escénicas, no son signos codificados fuera del uso, porque no están ligados establemente a un determinado contenido, no son unidades que puedan combinarse apoyándose en una doble articulación¹⁰.

Para a interpretación en teatro só podemos xustapoñer códigos da realidade. En cine, non. En cine hai signos que só funcionan a nivel narrativo, posúen un nivel léxico e outro semántico, mentres que en teatro, por esa confusión co referente e a realidade, non existiría o sintáctico, así pois non hai impresión de estar ante algo que alguén nos conta máis que o que nos formulan os propios actores. De aí o conflito ao encontrarnos con simultaneidades teatro-cine; obrígaselle ao espectador a estar cambiando continuamente a súa posición de espectador dun discurso pretendidamente autónomo, que se conta só, fronte a imaxes do mesmo fluír diexético que si están contadas. O signo escénico ao ser icónico e fisicamente material esixe só unha identificación primaria para a súa interpretación. O discurso audiovisual, máis constrictivo e direccional, esixe un maior esforzo do receptor en tanto que ha de imaxinar o resto da realidade fragmentada fóra de campo e unha instancia que procure esa fragmentación e a súa sintaxe, un ente ordenador, un suxeito da enunciación.

Neste sentido, todo texto, di Bettetini

remite por lo tanto a un universo semántico y, al mismo tiempo, a un sujeto de su enunciación, a un yo que habla en el intercambio

¹⁰ Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987, p. 101.

comunicativo, que se instaura por medio del mismo texto: ese mismo sujeto enunciador, que se disocia habitualmente en distintos sujetos textuales, es el principio ordenador de la semiosis y el principio coordinador del comportamiento comunicativo de un enunciador, de él mismo colocado como tú de un posible acto relacional¹¹.

102 Fronte ao suxeito empírico que supomos que é Doña Rosita ou o seu primo ou o seu tío non notamos que exista outro suxeito da enunciación por encima deles, ata que se proxectan imaxes dunhas manolas que nunca aparecen en escena e que conversan con Rosita, da mesma Rosita en tempo pasado compartindo escenas de amor co seu primo, ou dela mesma co seu tío no momento en que le a carta. Sincronicamente, a protagonista en carne e óso está sobre as táboas e fronte a nós, de modo que para que poidamos ver a pantasma luminosa dos actores e determinados detalles da súa vestimenta, fragmentados, alguén tivo que estar e decidir qué se mira e cómo se mira, unha ocularización¹² distinta da única existe no teatro, a do espectador, e posta ao mesmo nivel que a focalización que supón a posta en escena, a do director de escena, un director de escena que xa viu e que se delata. Se a isto engadimos que entre a presenza da actriz e as imaxes de cine media un *off* que non corresponde nin coas imaxes nin coa actriz en escena, non só hai un suxeito narrador homodiexético daquel momento pasado, tamén hai un suxeito da enunciación, tan omnisciente coma o de cine, que conxuga para nós todo ese entramado, destruíndose o xogo ilusorio do teatro por si mesmo. Máis aínda se temos en conta que os exemplos vistos presentan un espectador omnipresente só existente en cine, aquel que pode penetrar na mente dos personaxes, nos recordos de Rosita, discursos subxectivos que o cine soubo resolver mellor que ningunha outra arte e que en teatro sempre resultan artificiais, creando estados oníricos con fume, co *off*, ou con situacións hiperbólicas que o cine resolve dun modo máis intimista.

Pero nesta fusión non só é o teatro o que perde parte da súa especificidade. Teñamos en conta que os signos fílmicos só alcanzan sentido na sintaxe. En Doña Rosita, as pasaxes fílmicas poden gozar de certa autonomía con respecto á acción dramática, sendo esta a que perde significación sen o filmado, porque ditas imaxes están montadas, están narradas, en si mesmas contan algo.

¹¹ G. Bettetini, *La conversación audiovisual*, Madrid: Cátedra, 1986, p. 85.

¹² Seguimos a terminoloxía de F. Jost.

Por último, nestes discursos mixtos, desaparecen tamén os dogmas de anos, eses que academicamente nos repiten que o teatro é a arte do espacio e o cine a do tempo. Cando se funden, tan lexitimamente xoga o teatro co tempo coma o cine co espacio. O pacto ficcional que o teatro firma co seu público fai que este admita que detrás de bastidores hai salóns e xardíns en vez de atrezzo e tremoia, e que se conforme con non velo e con admitir incluso que en escena hai elementos de decorado e utilería que se usan e que nin sequera están. O cine co seu dominio de todos os espacios pode achegar, casas, praias, alta mar e enmarcalas na caixa á italiana sen que sufra o pacto e admitindo o espectador, sen choques, sen estrañeza que poida estalo, que sexan reflexo e que poida o actor real, aínda estando fronte a nós, estar tamén inmerso no mar ou tumbado nunha casa reflectida. A diferenza entre o tridimensional e o bidimensional xa non é importante, como tampouco o é que estando no teatro poidamos ver o detalle do encaixe dunha luva e que sexa nese momento o único existente para nós en escena. É a busca do efecto de realidade e de totalidade do cine para o teatro.

O tempo dramático é un tempo específico vivido tanto polo actor coma polo espectador; o tempo do desenvolvemento escénico é o tempo do discurso, sempre presente. Coinciden normalmente o tempo da historia e o tempo do discurso, ao menos no interior das escenas. Sen embargo, non ocorre así ao intervir o tempo fílmico. Atopamos nos nosos exemplos personaxes e actores que xa viviron antes de que nós chegáramos. Existe un problema de verdade porque en teatro sempre asumimos que o teatro é ficción; en cine, ao non estar nós no momento, sempre queda a posibilidade de saber se é ficción ou é realidade, non hai marcadores para distinguir a realidade da ficción. Non se trata só de que houbera un tempo anterior, un *flash-back* en escena cos mesmos personaxes caracterizados máis mozos ou máis vellos, pero fronte a min, non. Unha elaboración indícame que existiron antes como personaxes, que houbo un tempo de representación que eu como espectador me perdín, os actores existiron e tiveron unha existencia e un tempo diferentes ao que agora comparten comigo.

A conducta perceptiva estandarizada que nos creou os *media* conduciunos á non experimentación real do mundo empírico e así admitimos, sen preocuparnos, a realidade ou non dos feitos. Ao menos ata agora consérvase a presenza do actor, se é que seguimos mantendo a súa necesidade como afirma Peter Brook. A pesar do perigo que ven algúns na utilización de novas

tecnoloxías e entre elas o cine, como José Monleón, quen considera incluso ameazadora “en la medida en que diluye la característica esencial del teatro: la relación directa entre el actor y el público”¹³, bastante diluída xa, por certo, dende o teatro de vangarda, moito máis interesado na investigación que en manter unha instancia comunicativa, a pesar diso debemos ter en conta que, como afirma Baudrillard, o paradigma da sensibilidade cambiou, que xa non temos a distancia do espectador con relación á escena, xa non hai “convención escénica”, trátase do “final de la distancia estética de la mirada”¹⁴. E a propósito da noción de presenza física do actor como específico teatral, comparto as palabras de Bazin cando escribe que é unha imprudencia tratar feitos estéticos antigos como se as categorías que lles afectan non foran modificadas en nada pola aparición de fenómenos absolutamente novos, porque precisamente “la palabra presencia se presta hoy al equívoco... Por eso no es ya una cosa tan segura el que no pueda concebirse ningún intermedio entre presencia y ausencia”¹⁵.

Falei en todo momento de narración no teatro e das consecuencias que se derivan deste feito ao entrar en contacto con outro modo de narrar, o cinematográfico. Neste sentido comparto por completo o que Patrice Pavis escribe na súa última publicación en España:

El teatro no es un mundo lleno de signos miméticos, sino un relato formado a partir de signos miméticos. Las investigaciones más dinámicas sobre el narrador en teatro nos recuerdan oportunamente que el actor también puede narrar, y que la Narratología podría ser muy útil para la dramaturgia¹⁶.

Disto dedúcese que o que diferencia ao cine do teatro non é só a súa natureza narrativa e mimética, posto que os dous posúen estas naturezas, senón máis ben os elementos que en cada tipo de discurso se empregan e que vén condicionado polo modo de recepción e de emisión da mensaxe. El mesmo

¹³ J. Monleón, “El teatro en la sociedad tecnológica”, en AAVV: *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*, Madrid: Fundesco, 1984, p. 155.

¹⁴ J. Baudrillard, “Videoesfera y sujeto fractal”, en AAVV, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 31.

¹⁵ A. Bazin, no capítulo dedicado a cine e teatro na súa obra *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990, pp. 173-174.

¹⁶ *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 37.

afirma que os medios de comunicación influíron na nosa maneira de percibir e de conceptualizar a realidade e que percibimos tamén a realidade espectacular dunha forma distinta da de hai vinte, cincuenta ou cen anos. Os nosos hábitos de percepción cambiaron sobre todo porque a maneira de producir e recibir teatro evolucionou.

Esta difícil situación para os espectadores de colocarse como receptores de dúas linguaxes diferentes de modo simultáneo xa está deixando de ser pertinente e non será sequera novidade para xeracións futuras. Pois non é tampouco cousa tan segura que non poida haber un espazo intermedio entre as dúas linguaxes ata agora consideradas tan separadamente, en tanto que os nosos hábitos perceptivos se van acostumando á hibridación de técnicas e linguaxes que presentan hoxe moitos discursos mediais, especialmente os televisivos que fan uso e abuso dunha heteroxeneidade de métodos lingüísticos, iso si dun modo bastante arbitrario e innecesario en moitos casos, moitas veces por puro gusto polo *pastiche*, sen máis sentido que o da súa superación.

Pavis chama a isto *intermedialidade* como concepto parecido ao de *intertextualidade*, tomado á súa vez de Jürgen Müller, e que define así:

No significa ni una suma de distintos conceptos mediáticos ni la acción de situar obras aisladas entre medios de comunicación, sino una integración de conceptos estéticos de los distintos medios de comunicación en un nuevo contexto (...) un medio de comunicación encierra en sí estructuras y posibilidades de otro medio de comunicación¹⁷.

Virginia Guarinos
Universidade de Sevilla

¹⁷ *Op. cit.*, p. 61.