

Aquí, como en los ejemplos anteriormente citados, los espectadores también llevaron a cabo un cambio de roles —aunque en unas condiciones de naturaleza distinta: habían renunciado al sentido de la vista—. Esto no significaba sólo que estuvieran a merced de los demás sentidos: el del oído, el del olfato y, especialmente, el del tacto, también estaban a merced de los actores que, al no estar privados de la vista, podían controlar la acción. La situación de los espectadores era de una liminaridad extrema y suponía un desafío inaudito para ellos. Por un lado, tenían que ponerse en manos de unos actores totalmente desconocidos, entregarse a ellos literalmente en cuerpo y alma sin saber qué les iba a suceder. De esta manera eran arrastrados a una especie de pasividad aún mayor que aquella a la que estaba condenado el público del teatro a la italiana y con *proscenio*, y que los representantes de las vanguardias históricas criticaron de forma tan elocuente. Por otro lado, se les animaba, se les exigía casi, que influyeran activamente por medio del tacto, del contacto, en el transcurso de la realización escénica. Por medio del tacto, de los empujones, de los pisotones, de las caricias, de los acercamientos, etc., le daban nuevos giros a la realización escénica. Sus reacciones no eran susceptibles de ser planeadas, previstas o controladas por parte de los actores, incluso aunque al ver pudieran seguir el desarrollo de la realización escénica y, en este sentido, supervisarla. Los «espectadores» experimentaban su capacidad para influir físicamente en el desarrollo de la realización escénica como nunca lo habían hecho antes en el teatro, a pesar de no poder controlarla. Es decir, que era justamente el bucle de retroalimentación autopoiético el que producía la realización escénica, el que ponía a los «espectadores» en un estado de liminaridad, en un estado *betwixt and between* de radicalidad apenas imaginable, en un estado que muchos espectadores vivieron, según sus propias palabras, con extraordinario placer.<sup>53</sup>

53 Véanse los mensajes colgados por parte de espectadores en <http://www.dockII-berlin.de/pressecret02.html>. Al hilo de los ejemplos aquí aportados, se puede trazar una interesante línea en el ámbito de lo histórico-cultural tocante al

El contacto entre actores y espectadores en *Secret Service* pone así de manifiesto la misteriosa relación que hay entre el funcionamiento del bucle de retroalimentación autopoiético y la experiencia de liminaridad, que es la que puede conducir a la transformación. Se trata de la aparente contradicción entre la posibilidad de participar activamente en la realización escénica —lo que puede abarcar desde la sensación física de la circulación de energía y de la liberación de la propia energía hasta la participación activa, la «coactuación», etc.— y la experiencia de su indisponibilidad, que pone a los espectadores en un estado de liminaridad que los mantiene durante toda la realización escénica, por así decirlo, en el umbral: ni a un lado ni a otro de él. Ni pueden determinar el transcurso de la realización escénica ni ésta puede realizarse fuera del ámbito de su influencia. Los espectadores oscilan entre todas las posibilidades y posiciones a un lado y a otro, se encuentran *in between*. La copresencia física de actores y espectadores es la que hace posible, condiciona y da origen a este estado.

#### 4. LIVENESS / EN VIVO

En el marco de la creciente presencia de los medios de comunicación en nuestra cultura resurgió con vigor en los años noventa, especialmente en los Estados Unidos, el debate sobre las particulares condiciones mediáticas de las realizaciones escénicas teatrales, sobre la copresencia física de actores y espectadores, sobre lo

---

cambio en la forma de entender el cuerpo desde los años sesenta hasta nuestros días. Mientras que en los años sesenta no sólo el *going naked* de Schechner, sino cualquier acto de exposición pública del cuerpo era considerado como un acto culturalmente revolucionario en el sentido de Herbert Marcuse y como una *liberation of body* (Herbert Blau), la muy extendida, y narcisista, atención al propio cuerpo y los esfuerzos por modelarlo de acuerdo a los ideales del *fitness* alimentan la necesidad de mostrar en público los resultados de tanto esfuerzo. Una necesidad que *Secret Service* también tenía en cuenta, aunque fuera en la peculiar variante de que el espectador justamente no podía ver la reacción de los demás a la mostración de su cuerpo.

que se ha dado en llamar su *liveness*<sup>54\*</sup>. De un modo mucho más radical que en anteriores discusiones del mismo tipo se puso en cuestión el potencial efectivo de las realizaciones escénicas basado en la copresencia física de actores y espectadores o, a la inversa, se lo saludó como «salvífico». Es algo más que una mera coincidencia que tal discusión se emprendiera a principios del siglo veinte, en un momento en el que un nuevo medio, el cine, emprendía su marcha triunfal en la cultura occidental. La posibilidad de reproducir en película la interpretación de los actores permitió por primera vez a las categorías «cuerpo real» y «espacio real» —como afirma Max Herrmann, entre otros— avanzar hacia la diferenciación, delimitación y definición de importantes criterios. Y sólo con la posibilidad de registrar técnicamente las realizaciones escénicas —en ello hay que darle la razón a Philip Auslander<sup>55</sup>— tiene sentido hablar de realización escénica en vivo. Antes de la invención y desarrollo de las tecnologías necesarias, no se hablaba de realizaciones escénicas «en vivo», sino meramente de realizaciones escénicas. El concepto sólo tiene sentido cuando hay, además de realizaciones escénicas «en vivo», realizaciones escénicas registradas por medios tecnológicos. En nuestra cultura, en la que los medios tecnológicos tienen un papel tan prominente, se hace pues indispensable una distinción entre ellas. Hoy no hay ya ningún tipo de realización escénica —eventos teatrales o del arte de la performance, conciertos de rock y pop, congresos de partidos políticos, ceremonias de investidura de los presidentes de los Estados Unidos, realizaciones escénicas rituales como la celebración de funerales (por ejemplo, el de Lady

54 El término 'live', por su origen televisivo, suele hacer referencia en alemán a las retransmisiones en «tiempo real». Aquí, en cambio, nos referiremos con él a lo que llamamos realización escénica propiamente dicha en contraposición a las realizaciones escénicas filmadas o registradas de alguna manera.

\* En español disponemos de la distinción entre las expresiones 'en directo', que se refiere a la mera simultaneidad, y 'en vivo', que implica además la presencia física en el lugar en el que se celebra el acontecimiento.

55 Véase, Philip Auslander, *Liveness — Performance in a mediatized culture*, Londres/Nueva York, 1999, pp. 51 y ss.

Di), la bendición del Papa *urbi et orbi* o eventos deportivos como los Juegos Olímpicos— que no sea retransmitido por televisión y sea por ello accesible a millones de espectadores. Parece que ha surgido una nueva oposición: la que distingue entre realizaciones escénicas «en vivo», caracterizadas por la copresencia física de actores y espectadores y generadas a partir del bucle de retroalimentación autopoietico, y las retransmitidas por medios tecnológicos, en las que la producción y la recepción se dan por separado, y en las que por tanto se suprime el bucle de retroalimentación.

Da la impresión de que en los ejemplos del teatro o del arte de acción y de la performance presentados por mí hasta ahora, esta distinción no se consideraba una *quantité négligeable*, más bien parece que la tienen por una distinción fundamental. El cambio de roles entre actores y espectadores, la formación de una comunidad y el contacto entre ellos sólo son posibles «en vivo». Requieren la copresencia física de actores y espectadores. No sorprenderá, pues, que yo afirme que precisamente las realizaciones escénicas de los años sesenta y setenta —las del Performance Group de Schechner o, en Europa, las acciones de Nitsch o Beuys y las performances de Abramović— surgieron como una reacción directa y manifiesta a la creciente preponderancia de los medios de comunicación en la cultura occidental, y que emplearon el postulado de la «inmediatez» y la «autenticidad» como arma para luchar contra ella. Estas realizaciones escénicas hicieron que las dicotomías tradicionales se desmoronaran, pero además parece que tuvieron un papel importante en el surgimiento de una nueva dicotomía en nombre de la lucha crítica contra la industria cultural.

Esta posición artística fue defendida y justificada por teóricos de la performance todavía en los años noventa. Según Peggy Phelan es el carácter de acontecimiento de la realización escénica el que no permite su reproducción por medios tecnológicos.

Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the

degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology<sup>56</sup>.

Phelan atribuye así autenticidad y subversión a las realizaciones escénicas «en vivo». En una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación las realizaciones escénicas «en vivo» constituyen el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante. Solamente en las realizaciones escénicas «en vivo» aparecen restos de una cultura «auténtica». Es insalvable pues su oposición a la performance retransmitida por medios tecnológicos, que es un producto para la comercialización y que representa los intereses del mercado.

Frente a este punto de vista, Auslander defiende la idea de que la diferencia que Phelan estimaba esencial ha sido ya superada y que la performance «en vivo» hace mucho ya que está integrada en la retransmitida, que se ha desvanecido en ella:

whatever distinction we may have supposed [...] to be between live and mediated events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediated ones. [...] Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television than enabled it to displace live performance. In the case of such large-scale events [...] (like sporting events, Broadway shows and rock concerts) live performance survives as television<sup>57</sup>.

56 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York, 1993, p. 146 [«Una performance no puede ser conservada, grabada, documentada ni participar de ninguna manera en la circulación de reproducción de reproducciones: tan pronto como se registra se convierte en algo distinto de una performance. Si la performance intenta introducirse en la economía de la reproducción traiciona, y debilita la promesa de su propia ontología»]. Véase al respecto del argumento de Phelan sobre la fugacidad de las performances y sobre el problema de su documentación la introducción al capítulo cuarto de este trabajo.

57 Auslander, *Liveness*, p. 32 [«cualquier distinción que pudiéramos suponer que existía [...] entre acontecimientos en vivo y retransmitidos se desmorona porque los acontecimientos en vivo se están convirtiendo cada vez más en retransmitidos. [...] Irónicamente, intimidad e inmediatez son las cualidades atribui-

Auslander ve el motivo de este desarrollo, en gran medida, en los cambios histórico-culturales que se originaron a raíz de que los medios de comunicación tomaran una posición preponderante que ha conducido a una transvaloración de los valores:

The ubiquity of reproductions of performances of all kinds in our culture has led to the depreciation of live presence, which can only be compensated for by making the perceptual experience of the live as much as possible like that of the mediated, even in cases where the live event provides its own brand of proximity<sup>58</sup>.

En las citas de Phelan y Auslander se advierte que en ambos teóricos prima el interés ideológico. Afirman o niegan una oposición esencial entre la realización escénica «en vivo» y la retransmitida con el fin de probar la superioridad cultural de la una o de la otra respectivamente. Auslander está sin duda en lo cierto cuando afirma que es precisamente en la reproducibilidad de las performances retransmitidas donde hay que buscar el origen de su amplísima difusión y disponibilidad. De ello no se sigue necesariamente, no obstante, su superioridad cultural, hecho que Auslander da por bueno al menos en los Estados Unidos. Se puede sin duda argüir que justamente porque las experiencias que posibilitan las performances «en vivo» no son reproducibles a voluntad ni accesibles a cualquiera en cualquier momento se les adjudica un prestigio cultural mayor que a las retransmitidas. La supuesta superioridad cultural no se sigue, por lo tanto, de la diferencia negada por Auslander y ensalzada por Phelan.

das a la televisión que la capacitan para reemplazar a la realización escénica en vivo. En el caso de acontecimientos de gran escala [...] (como eventos deportivos, espectáculos de Broadway o conciertos de rock) la realización escénica en vivo sobrevive en tanto que televisión»].

58 *Ibid.*, p. 36 [«La ubicuidad de las reproducciones de realizaciones escénicas de todo tipo en nuestra cultura ha conducido a la devaluación de la presencia en vivo, lo cual sólo puede compensarse haciendo que la experiencia perceptiva en vivo y la retransmitida, incluso en los casos en que el acontecimiento en vivo conlleva un modo propio de cercanía, sean lo más semejantes posible»].

Sin embargo, no hay motivos para dar carpetazo al debate sobre la diferencia o no-diferencia entre las realizaciones escénicas «en vivo» y las retransmitidas. Antes al contrario; pues Auslander esgrime dos argumentos cuya consideración no es baladí para el desarrollo posterior de nuestra investigación. Según el primero, la distinción entre una realización escénica «en vivo» y una retransmitida quedaría asumida y suprimida en el contexto de preponderancia general de los medios tecnológicos: «[...] the live event itself is shaped to the demands of mediatization. [...] To the extent that live performances now emulate mediatized representations, they have become second-hand recreations of themselves as refracted through mediatization»<sup>59</sup>. El segundo argumento se refiere al empleo de tecnologías de reproducción: «Almost all live performances now incorporate the technology of reproduction, at the very least in the use of electric amplification, and sometimes to the point where they are hardly live at all»<sup>60</sup>. Es decir, que sería el exagerado empleo de tecnologías de reproducción en las realizaciones escénicas «en vivo» el que limaría sus diferencias con las retransmitidas, si es que no las eliminaría.

Los ejemplos aducidos por mí hasta ahora parecen oponerse diametralmente a la primera tesis de Auslander. En ellos se emplean conscientemente procedimientos que sólo son posibles por la copresencia física de actores y espectadores. Así pues, lo que precisamente constituye su singularidad no puede alcanzarse por medio de la reproducción tecnológica. Tampoco se puede justificar la afirmación de que sean realizaciones escénicas constituidas según el modelo de las realizaciones escénicas retransmitidas, por más laxamente que se interprete ese modelo. Esto no significa, sin

59 *Ibid.*, p. 158 [«[...] es el propio acontecimiento en vivo el que toma la forma exigida para su adaptación a los medios tecnológicos. [...] En la medida en que las performances en vivo emulan hoy a las representaciones retransmitidas por medios tecnológicos, se han convertido en recreaciones de segunda mano de sí mismas en tanto que refractadas tras su paso por los medios»].

60 *Ibid.* [«Casi todas las performances en vivo incorporan hoy en día la tecnología de reproducción, como poco emplean la amplificación eléctrica y a veces llegan hasta un punto en el que ya no cabe hablar de performance en vivo»].

embargo, que las realizaciones escénicas «en vivo» no pudieran ser reacciones a la preponderancia de los medios en nuestra cultura. Como ya se ha señalado, las realizaciones escénicas de los años sesenta y setenta surgieron también como reacción a la creciente preponderancia de los medios de comunicación en nuestra cultura, aunque de ningún modo se agotaran en esa función. En los años cuarenta y cincuenta apenas se había perfilado la distinción entre realización escénica «en vivo» y retransmitida, y mucho menos como una oposición rígida, sobre todo porque al principio la televisión se orientó hacia los hábitos de percepción de los asistentes al teatro a la italiana y se remitía expresamente, por motivos publicitarios, a su parentesco con el teatro. Son muy conocidos esos anuncios en los que una pareja con elegantes trajes de noche ha tomado asiento en su salón frente a la televisión, como hacen los espectadores en su butaca en el teatro. Sin embargo, en el transcurso de su desarrollo posterior empezaron a hacer su aparición cada vez con más fuerza las diferencias entre ambos medios, y las diferencias ideológicas vinculadas a ellas. El giro performativo en las artes por el que se apartaron del artefacto comercializado, de la obra como mercancía, y fueron creando con frecuencia creciente realizaciones escénicas cada vez más fugaces, no fijables ni transmisibles, está sin duda relacionado con este desarrollo. (No me interesa discutir aquí hasta qué punto las realizaciones escénicas «en vivo» pueden convertirse también en «mercancía»). Los ejemplos mencionados de los años sesenta y setenta ponen de relieve expresamente la oposición surgida poco antes en la cultura, y fundamental para ellos, entre realizaciones escénicas «en vivo» y retransmitidas. No obstante, los artistas no tuvieron ningún miedo a los nuevos medios, eran conscientes de las posibilidades que les abrían para la documentación de sus fugaces y efímeras realizaciones escénicas y supieron servirse de ellos. Así surgieron, por ejemplo, documentaciones cinematográficas de *Dionysus in 69* y de *Celtic + ~ ~ ~*, las cuales no sólo nos sirven hoy como importantes fuentes de la historia del teatro, sino que poseen además valor artístico propio en tanto que películas. Dado que los artistas tenían clara conciencia de las diferencias entre las realizaciones escénicas «en vivo» y sus reproducciones,

así como de las posibilidades artísticas específicas que resultaban de ellas, supieron servirse de ellas para su actividad artística.

En las realizaciones escénicas de los años noventa esta oposición tenía un carácter más bien lúdico, llegaban incluso a suprimirla —aunque no en el sentido del argumento de Auslander—. Las realizaciones escénicas de Schlingensief y Ruckert, por ejemplo, hacen referencia a la pretendida o real interactividad de los nuevos medios, aunque en buena medida de manera irónica. En programas de televisión como *Gran Hermano* los espectadores tenían la posibilidad de influir con su voto en el desarrollo del programa y de decidir por mayoría qué actor debía abandonar la casa. Pero el espectador no podía intervenir directamente en lo que ocurría, su intervención se limitaba a un único aspecto, que además habían establecido los responsables del programa. A aquellos espectadores que perdían en la votación se les negaba cualquier posibilidad de influenciar a los espectadores nunca podían estar seguros de si la decisión había sido el resultado de una votación real o si la habían tomado los responsables del programa mientras les hacían creer que la decisión la tomaban ellos. En cualquier caso, se había creado un dispositivo que, aunque fuera de forma limitada, se proponía lograr la interactividad, y quizá llegaba incluso a lograrla.

En la producción *Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche* [*¡Amad a Austria, por favor! Primera semana de coalición europea*], realizada con motivo de las Festwochen 2000 en Viena, Schlingensief se servía, con cierta distancia irónica, de este mismo sistema. En la plaza de la Ópera de Viena se construyó una especie de contenedor-vivienda en el que se alojaban solicitantes de asilo que de vez en cuando eran visitados y entrevistados por famosos como el actor Sepp Bierbichler. Lo que ocurría dentro del contenedor se proyectaba en una gran pantalla. Junto al contenedor había una pancarta que rezaba: «*Ausländer raus!*» [*«¡Fuera extranjeros!»*]. Los espectadores/transeúntes podían escoger diariamente a dos habitantes del container a los que después se expulsaría de Austria. Schlingensief mantenía adrede la incertidumbre del público sobre si la deportación se llevaría efectivamente a cabo y sobre si realmente tenía la posibilidad de tomar parte en lo que final-

mente ocurría en la realización escénica —lo que en este caso significaba decidir sobre el destino de otras personas—. Lo que está claro es que, en cualquiera de los casos, sí influyeron en el transcurso de la realización escénica. Al igual que en *Chance 2000*, aquí prevalecía también el principio de interactividad. Si es cierto que el teatro y la televisión pueden ser medios interactivos, no lo es menos que el teatro ofrece sin lugar a dudas muchas más posibilidades para la interacción, y más eficaces, que la televisión<sup>61</sup>.

Si el ordenador se considera hoy en día el medio interactivo por antonomasia, *Secret Service* de Ruckert demostró palmariamente que las posibilidades de interactuar que ofrecen las realizaciones escénicas «en vivo», con ayuda de todos los sentidos menos el de la vista, están todavía lejos de agotarse y que, en comparación con ellas, las que hasta ahora ofrecen los guantes cibernéticos parecen poca cosa. Ni en el caso de Schlingensief ni en el de Ruckert se trataba de distinguir las realizaciones escénicas «en vivo» de las retransmitidas recurriendo a una supuesta diferencia ontológica entre ellas, ni de aprovecharse de la rivalidad entre el teatro y los medios electrónicos. Muy al contrario, las posibles diferencias eran más bien minimizadas. En estos casos se daba por supuesto que tanto el teatro como los medios electrónicos son medios interactivos y no se postulaba ninguna oposición de principio entre ellos. No se podía pasar por alto, sin embargo, la superioridad de las realizaciones escénicas «en vivo» con respecto a las retransmitidas tocante a la interactividad, de ahí que la evolución de los medios electrónicos en busca de la interactividad pueda tomar elementos y aprender mucho del bucle de retroalimentación autopoiético que se genera en las realizaciones escénicas «en vivo». A la luz de estos ejemplos, no parece muy convincente el primer argumento de Auslander de que la categoría de realización escénica «en vivo» debía ser integrada en el contexto de preponderancia general de los medios de comunicación.

61 Para una comparación de *Gran hermano* con el teatro, véase Schlingensief y Jens Roselt, «*Big Brother—Zur Theatralität eines Medienereignisses*», en Mathias Lilienthat y Claus Philipp (eds.), *Schlingensiefs AUSLÄNDER RAUS*, Frankfurt, 2000, pp. 70-78.

Su segundo argumento se refería a la excesiva utilización de tecnologías de reproducción en las realizaciones escénicas «en vivo» lo que las despoja de su condición de acontecimiento «en vivo» y las convierte en mediatizadas. Frank Castorf es de los directores que usan profusa y frecuentemente las tecnologías de reproducción en sus escenificaciones<sup>62</sup>. En *El idiota*, por ejemplo, montada en 2002, empleó tal cantidad de tecnologías de reproducción que eclipsó todo lo que él mismo había experimentado en ese campo anteriormente y superó de largo las expectativas de los espectadores. Precisamente por ello esta realización escénica es especialmente adecuada para examinar el segundo argumento de Auslander.

El escenógrafo de Frank Castorf, Bert Neumann, creó para la realización escénica de *El idiota* en el Volksbühne una «Ciudad Nueva», un entorno que incluía todo el espacio del teatro, incluido el patio de butacas. En el escenario giratorio se había construido una estructura de hierro de tres pisos en la que habían situado contenedores como los que se usan en las obras para los trabajadores que no viven en la misma ciudad. En ellos había sitio para alrededor de 200 espectadores. Sobre la muy inclinada platea se había construido una gran escalera. Conducía desde el escenario hasta una plataforma en la parte posterior del patio de butacas donde se habían construido un quiosco de bebi-

62 En *Trainspotting*, por ejemplo, podían verse en una pantalla que separaba el escenario de la platea fragmentos de video que mostraban imágenes de un paisaje primaveral filmado desde un tren en marcha, o un documental sobre la estrella del grupo The Velvet Underground, Nico Icon. Además, había gran cantidad de videos con música de The Velvet Underground, Iggy Popp, Lou Reed, Karel Gott y Arnold Schönberg. En *Endstation Amerika* (versión de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, 2000) las escenas que tenían lugar en un cuarto de baño cerrado se filmaban con una cámara de video y se mostraban en un monitor. En *Los Demonios* (1999) y *Humillados y ofendidos* (2001) Castorf situó muchas escenas en los interiores de un contenedor-bungalow cuya visibilidad era escasa o nula. Al igual que en *Endstation Amerika* las imágenes eran tomadas por una cámara de video que, junto a otros materiales previamente grabados, eran proyectadas en una pantalla que se había montado sobre el tejado del bungalow.

das, una agencia de viajes y una tienda más bien escasa de mercancías. En la pared del lado derecho del patio de butacas, visto desde el escenario, habían situado una peluquería, a su lado había una entrada con un cartel luminoso en su parte superior: «Kino» [«Cine»]. Sobre los edificios de atrás se veía un moderno skyline, que no recordaba a ninguna ciudad concreta, podía ser el de una gran ciudad moderna cualquiera. A ambos lados del escenario se levantaban bloques de apartamentos de varios pisos, la planta baja de uno de ellos cobijaba un bar de nombre «Las Vegas» que no parecía estar pasando por su mejor momento. Al final del escenario, en último término, había una casa oscura de varios pisos —el único edificio que recordaba a Dostoievski y al viejo San Petersburgo—. Antes de que empezara la realización escénica, y durante el descanso, el espectador podía moverse libremente por la «Ciudad Nueva», entrar en los locales construidos en la planta baja y estudiar los detalles de su cuidadosamente elaborada disposición: el dibujo del papel pintado de las paredes, la ropa de cama o la copia del «Cristo» de Holbein. Durante la realización escénica, sentado o bien abajo o bien en uno de los contenedores que habían sido separados de la estructura principal, el espectador daba vueltas alrededor de la Ciudad Nueva en el escenario giratorio.

La visibilidad era más o menos limitada desde todos los asientos. Esto no sólo se debía al hecho de que desde ninguno de ellos fuera posible ver todo lo que se desarrollaba al mismo tiempo en este enorme entorno, o al de que al estar todas las sillas al mismo nivel el espectador de delante no siempre le dejara a uno ver lo que quería. La limitación de la visibilidad tenía su razón, antes bien, en que la mayoría de las escenas no se desarrollaban en los lugares de los edificios que se veían mejor desde los asientos, sino en habitaciones interiores. Como las persianas y cortinas de las habitaciones limitaban aún más la ya muy limitada visibilidad, los cuerpos de los actores escapaban una y otra vez, en parte o completamente, a la mirada de los espectadores. Este perceptible déficit de presencia física de los actores lo compensaba el uso de las tecnologías de reproducción: en la habitación en la que en cada caso se desarrollaba la acción —a menudo visible para los espectadores— estaba el cámara Jan Speckenbach, que filmaba

todas las escenas. La grabación se proyectaba simultáneamente —al modo de las retransmisiones en directo— en una serie de pequeños, más bien minúsculos, monitores, que pendían sobre las cabezas de los espectadores y que tenían pantallas de distintos tamaños (la película de la realización escénica se podía seguir íntegramente desde el contenedor superior en una gran pantalla por cinco euros). Así, el espectador veía, a través de una ventana entreabierta, la espalda del príncipe Mishkin (interpretado por Martin Wuttke) o las manos de Yepanchina (a la que interpretaba Sophie Rois), mientras sus rostros los veía en el monitor. Cuanto más avanzaba la realización escénica, más largos eran los periodos de tiempo durante los que se les impedía a los espectadores ver los cuerpos «reales» de los actores —sobre todo completos— y durante los que se tenían que conformar con la imagen parcial del monitor. Durante la última hora los monitores eran la única posibilidad de ver a los actores: las cortinas de las habitaciones en las que tenían lugar las últimas escenas estaban completamente echadas, y las persianas bajadas. La mirada del espectador podía perderse por todo el edificio y centrarse en los demás espectadores. No obstante, para poder seguir la acción había que recurrir a los monitores. ¿Pero podía estar seguro el espectador, dado que se le privaba de toda visibilidad de los espacios interiores, de que el vídeo era «en directo», es decir, de que los actores continuaban actuando y que su actuación se retransmitía de manera inmediata a través de los monitores? ¿No era posible —y quizá incluso probable— que los actores dejaran de actuar y que se les mostrara a los espectadores material grabado? ¿Seguía siendo una realización escénica «en vivo» o se había convertido tiempo atrás, como en la película que veían los espectadores del contenedor superior, en una realización escénica retransmitida?

El final de la realización escénica no coincidía con el final de la retransmisión de la acción por los monitores. Eran los actores los que lo determinaban, pues al terminar la retransmisión a través de los monitores salían a la plaza que estaba frente a los edificios y, siguiendo la convención del marco teatral, hacían una reverencia al público. Pero este gesto ciertamente convencional, buscar el aplauso del público y agradecerlo con una reverencia,

adquiría en este caso un carácter completamente nuevo. Tras haberse retirado más de una hora, los actores salían a la luz en su corporalidad, y en esa salida convencional, que se agotaba literalmente en la mostración de sus cuerpos, esos mismos cuerpos sobre los que ahora caía la luz aparecían transfigurados, a pesar de que se trataba más de una luz neutral, de una iluminación sobria en sentido brechtiano, que de un fulgor místico. Su larga ausencia le confería a la mera aparición de sus cuerpos una cualidad nueva.

Sobre todo durante la última hora, se podía observar que los espectadores no anteponían de ninguna manera la filmación a la realización escénica «en vivo». Reaccionaban con creciente rechazo, de manera incluso agresiva. Casi se podría decir que daban síntomas de una especie de síndrome de abstinencia. Cada minuto de proyección aumentaba el deseo de ver los cuerpos «reales» de los actores —un deseo que se veía una y otra vez malogrado, frustrado—. Algunos perdían definitivamente la esperanza del regreso físico de los actores y abandonaban la «Ciudad Nueva». A pesar de que la retransmisión no era propia de amateurs, sino que estaba hecha de manera muy profesional, no en vano mantenía cautivados en sus asientos a los espectadores que la veían desde el piso superior, a los espectadores «en vivo» les parecía insípida, prolija, decepcionante.

En la primera parte de la realización escénica, hasta el descanso, predominaban las escenas en las que el espectador podía efectivamente ver «todo» el cuerpo de los actores o, por lo menos, partes de él. Al completarse la percepción con los rostros que mostraban los monitores, se producían efectos teatrales fascinantes: el espectador, que desde su asiento sólo hubiera podido observar a los actores desde una perspectiva, empezaba a verlos de repente desde diversos ángulos, como si fuera él mismo —y no meramente sus ojos— quien se desplazara a un lado y al otro de la sala. La retransmisión no hacía que nadie se cuestionase en ningún momento si la realización escénica era «en vivo». Tras el descanso, la alternancia entre corporalidad y plasticidad, entre situación «en vivo» y retransmisión, pasó de ser un entretenido juego con los modos de percepción para convertirse en un juego

más bien cruel entre concesión y privación. Los actores iban ocultando su corporalidad a la mirada de los espectadores de un modo cada vez más intenso y frecuente. Después de una larga ausencia, a los espectadores se les volvía a dar por un instante la oportunidad de ver a los actores en su presencia física. Después de otra larga fase de ausencia, los actores volvían a aparecer en la plaza frente a los edificios, se dirigían a los espectadores y se mezclaban con ellos. Rápidamente se establecía una situación de proximidad, de intimidad, que en ningún momento habían logrado establecer las imágenes de vídeo. Éstas parecían estériles y no hacían más que alimentar el deseo de ver de nuevo a los actores en persona.

En circunstancias normales, aquel que asiste a una realización escénica teatral da por supuesta la copresencia física de actores y espectadores, mientras que no la echa en falta en el cine o en la televisión. En el caso de esta realización escénica, por el contrario, la retransmisión amenazaba permanentemente con la desaparición de la presencia física de los actores. En esos momentos el bucle de retroalimentación se interrumpía, o parecía al menos interrumpirse: los espectadores tenían unas imágenes de vídeo ante sus ojos en las que sólo podían influir mediatamente, a través de los actores. Lo que los espectadores no podían saber es si los actores estaban en condiciones de percibir las reacciones del público, ni siquiera sabían si se encontraban en las habitaciones interiores o se habían ido al bar o a los camerinos. Para ellos el bucle de retroalimentación se había interrumpido. Su deseo de que los actores regresaran físicamente era también un deseo del mutuo percibir y ser percibido que pone en marcha el bucle de retroalimentación y que, de ese modo, genera la realización escénica.

En *El idiota* se consiguió que la realización escénica incorporara su propia retransmisión, sin que por ello, como afirma Auslander, desapareciera su condición de realización escénica «en vivo». El efecto fue, antes bien, que la progresiva preponderancia de la retransmisión avivaba en los espectadores el deseo de ver físicamente a los actores y les confería un aura a sus «cuerpos reales». Cuando los actores salían finalmente a la luz al final de la realización escénica, era quizá el momento en el que los espec-

tadores podían tener por fin esa experiencia de «trascendencia» que, como lamentaron con amargura muchos críticos de esta versión del texto de Dostoievski, se les había negado ostensiblemente durante toda la realización escénica.

La interrupción del bucle de retroalimentación durante una hora puede entenderse como una dislocación de la influencia mutua entre actores y espectadores, incluyendo entre estos últimos a los que se convirtieron en actores moviendo las sillas, levantándose, abandonando el teatro, hostezando, hablando, etc. Pero como en este caso, a diferencia de lo que ocurrió en *Commune* de Schechner, a los espectadores se les ofrecía otro foco de atención, a saber: los monitores, hay que inclinarse a aceptar que la interrupción del bucle de retroalimentación efectivamente se producía.

Pero esa interrupción no conducía, sin embargo, como se podría suponer a partir del argumento de Auslander, a la disolución de la realización escénica en su retransmisión, a que la realización escénica «en vivo» se convirtiera en mediatizada. Aunque en la última hora pudiera dar esa impresión, ésta se terminaba tornando falsa. Pues lo que en realidad hacía la interrupción era suscitar en el espectador un creciente deseo de que los actores aparecieran físicamente que daba lugar a que en su última aparición, meramente convencional, los viera de una manera distinta.

Fue precisamente este montaje de *El idiota*, que usaba profusamente las tecnologías de reproducción y que, según la tesis de Auslander, debería por ello haberse anulado a sí misma en tanto que realización escénica «en vivo», el que terminó desembocando en una apoteosis de la copresencia física de actores y espectadores. La aparición convencional de los actores al final se vivía como su transfiguración, como celebración de la presencia física. Tras seis horas, los espectadores experimentaban en un instante, y en carne propia, la «iluminación» de que independientemente de qué historia se cuente en una realización escénica y de cómo se haga, es la presencia física de los actores la que tiene un efecto sobre ellos, la que pone en marcha el proceso autopoiético del bucle de retroalimentación, que es el que genera, en última instancia, la realización escénica.