

TECNOFILIAS Y TECNOFOBIAS

Pablo Iglesias Simón

Resumen: Esta ponencia se ocupa de analizar las dos principales posiciones que actualmente los directores de escena suelen tomar con respecto a la tecnología.

Summary / Abstract: This paper analyses the two main positions that stage directors normally take in relation to technology.

Referencia para citas: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Tecnofilias y tecnofobias”, *ADE-Teatro*. N° 109. Enero-Marzo 2006. Págs. 49-53.

Quotation Reference: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Tecnofilias y tecnofobias”, *ADE-Teatro*. N. 109. January-March 2006. Pages 49-53.

Cuando me encargaron presentar una ponencia en este XII Congreso de la Asociación de Directores de Escena dentro de la sesión de trabajo dedicada a *El tecnologismo escénico: ¿Enfermedad o instrumento?*, no pude evitar que el asunto a tratar me resultara estimulante, no solamente por el abanico de cuestiones que se podrían plantear, sino por ser ya discutible la propia denominación del tema a lidiar. En primer lugar se establece la presencia en el medio escénico de un movimiento o tendencia creada en torno a la tecnología. A continuación se cuestiona si esta nueva doctrina es una enfermedad, es decir, una indeseable alteración más o menos grave de la salud escénica que requiere una inmediata cura, o si, por el contrario, los desarrollos propios de este “tecnologismo” han tenido como resultado la aparición de una serie de procedimientos instrumentalizables dentro de la práctica teatral.

Lo primero que habría que preguntarse es ¿en la actualidad se ha establecido un nuevo “ismo” en torno al uso de la tecnología como, por ejemplo, el impresionismo pictórico lo fue en torno al uso del color sobre el lienzo? Es difícil poner adjetivos a movimientos escénicos contemporáneos, ya que el establecimiento de denominaciones requiere cierta perspectiva histórica, pero es claro que, teniendo en cuenta la evolución del arte escénico, sería errado señalar que en nuestra época existiera algo que se pudiera denominar “tecnologismo”. Precisamente, es quizás este período que vivimos uno de los primeros en los que el teatro no se coloca a la vanguardia en cuanto al uso e integración de las nuevas invenciones tecnológicas. Si hubiera que establecer decididamente que existió en algún momento un tecnologismo, es decir, una tendencia en la que los

recursos escénicos se supeditaran a la innovación tecnológica de una manera acentuada, probablemente habría que situarla entre el último tercio del siglo XIX y los comienzos del XX, donde “Vernes” como Steele MacKaye vislumbraron utopías escénicas que hoy en día aún no se han superado. Es en esa época en la que se podrían estudiar las luces y las sombras de un supuesto tecnologismo que, según se mire, pudiera haber fomentado o, por el contrario, limitado la evolución escénica, dramatúrgica, interpretativa, escenográfica, lumínica, sonora e incluso espectral.

De lo que quizás si podríamos hablar es de la utilización de la tecnología en nuestros escenarios hoy en día y de las ventajas e inconvenientes que plantea.

Para analizar las relaciones entre el teatro y la tecnología, se me ocurre que podría comenzar examinando las raíces de dos polos opuestos y por ende patológicos, que me permitirán denominar “tecnofilia” y “tecnofobia”, que se encuentran en los extremos de todas las posibles actitudes que los creadores escénicos contemporáneos pueden tener hacia lo tecnológico. Podríamos definir la “tecnofilia” como aquella predisposición que supone una necesidad acentuada en el uso de tecnologías y una cierta dependencia de las mismas, en tanto y en cuanto, la creación escénica se somete de una forma ostensible a su exhibición. Al otro extremo, los “tecnófobos” manifiestan un desinterés total por todo lo tecnológico, a lo que incluso achacan muchos de los males que se pueden detectar en la situación teatral contemporánea.

Los directores de escena tecnófilos, por regla general, acaban convirtiendo sus espectáculos en una suerte de escaparates de supuestas innovaciones tecnológicas. De esta forma, lo que podrían convertirse en medios expresivos y narrativos, se transforman en fines en sí mismos carentes de ninguna funcionalidad teatral más allá de la que se deriva de su simple presencia. Por si esto fuera poco, en la mayoría de las ocasiones estos espectáculos-muestrario, en realidad y, salvo contadas excepciones que las más de las veces están más cerca del territorio de la *performance*, lo que presentan como novedoso hace muchas décadas que dejó de serlo.

Por el contrario, la tecnofobia lleva a la búsqueda de un arte teatral despojado de todo lo supuestamente superficial y que, en muchos casos, supera el simple “tecnoescepticismo” y se regodea en la satisfacción de haber creído descubrir la esencia del teatro que andaba escondida en rincones atávicos. Sin ánimo de caer en el pedantismo etimológico, permítanme que les recuerde a aquellos que busquen lo imprescindible en el arte escénico, que la palabra “teatro” deriva del término latino *theātrum*, que se remonta al griego θέατρον que viene de θεᾶσθαι que significa

“mirar”. Es decir, si quisiéramos buscar una “esencia” del arte escénico, quizás deberíamos encontrarla en aquellos que observan, destronando a Tespis de su lugar privilegiado en la génesis teatral para sustituirlo por aquellos primeros incautos que se detuvieron a prestarle atención. En cualquier caso, déjenme que rechace cualquier teoría “esencialista” y que me permita la osadía de incluso rechazar la necesaria existencia del público pasivo en el hecho escénico, ante la posibilidad de un teatro totalmente participativo en el que las fronteras entre actor y espectador se diluyan por completo. En mi opinión, en el teatro, como arte total que debería ser, todos y cada uno de sus potenciales elementos constitutivos son necesarios y a la vez prescindibles. La utilización, ausencia o primacía de unos sobre otros únicamente debería depender de las decisiones arbitrariamente tomadas en base a los objetivos expresivos y narrativos que persiga cada escenificación concreta.

Volviendo al tema que nos ocupa, es indudable que tanto el afecto como el temor irreflexivo hacia lo tecnológico, desembocan en una conciencia acrítica que de nada sirve a los ciudadanos de la villa escénica. Ambas tendencias, que se basan en una afirmación o negación no meditadas, sin duda se derivan de un acentuado analfabetismo tecnológico. Bien es verdad que los tecnófilos se mueven por una atracción irracional hacia lo supuestamente novedoso y por ende ignorado y, por tanto, su desconocimiento es susceptible de motivar el aprendizaje. Los tecnófobos, lamentablemente, las más de las veces se regodean en su propia ignorancia.

A mi entender, estas dos posturas extremas ilustran, como ya anuncie, la particular relación entre tecnología y teatro que existe actualmente. Para entenderla, debemos reflexionar en primer lugar sobre los íntimos lazos que unen a la tecnología, la técnica y el arte. No por casualidad estos tres términos derivan de un mismo vocablo griego, la *τεχνη*, lo que evidencia una cercanía lógica entre ellos algo olvidada. Todo arte en su concreción requiere el conocimiento y la aplicación de una determinada técnica, entendida como el conjunto de procedimientos que permiten, impulsados por el motor de la creatividad, alcanzar un resultado determinado. Estos procedimientos técnicos, para alcanzar sus fines, se traducen en una serie de procesos que implican la puesta en marcha de una serie de instrumentos. Es en esta fase de la creación en la que la intervención de la tecnología se manifiesta. De esta manera, la inspiración (motor creativo), lo técnico (procedimientos creativos) y lo tecnológico (procesos e instrumentos de creación) se muestran indisolublemente unidos en la producción artística.

Habrán podido comprobar que me permito aplicar el término tecnología más allá de las fronteras de lo electrónico y lo mecánico. Soy consciente de que el vocablo data de finales del siglo XVIII, cuando la técnica, históricamente empírica, comienza, como consecuencia de la revolución industrial, a vincularse con la ciencia al perseguirse la sistematización de los métodos de producción. Sin embargo creo que, aunque caigamos en un cierto anacronismo, el término tecnología podría aplicarse de manera muy generalizada a todos los productos del hombre que le permiten interactuar con él mismo o con su entorno. ¿Es que no fue una innovación tecnológica determinante la invención del fuego artificial hace más de 800.000 años o de la rueda hacia el año 4.000 a.c. en Mesopotamia? A lo largo de la historia la ciencia, como conocimiento de la realidad a través de la observación y el razonamiento, y la creatividad, como motor para alterar el entorno circundante, han necesitado de una serie de técnicas (procedimientos) y de tecnologías (procesos y medios) para dinamizar la incesante actividad transformadora del ser humano. De esta forma, la tecnología se convierte en el medio por el que el conocimiento, impulsado por la creatividad, se concreta en una serie de herramientas o procesos que, ejecutados de acuerdo a una serie de procedimientos, permiten al ser humano satisfacer ciertos intereses.

Centrándonos en el marco que nos ocupa, disponemos de diferentes testimonios a lo largo de la historia del arte escénico que evidencian cómo los teatros se convertían en muchas ocasiones en los primeros ámbitos en los que se implantaban las nuevas invenciones. Este extremo tiene una explicación muy sencilla: las necesidades técnicas de las gentes de teatro se adelantaban a las posibilidades tecnológicas de su tiempo. El teatro ha tenido en muchos períodos la necesidad de contar, expresar y mostrar las cosas de una determinada manera novedosa que impulsó la creación de una serie de tecnologías que permitieran satisfacer esos requerimientos. Por ejemplo, el realismo decimonónico fue primero una doctrina teórica e inmediatamente impulsó la invención de unas técnicas y tecnologías (escenográficas, interpretativas, de puesta en escena, lumínicas, sonoras, espectatoriales, etc.) que permitieran su plasmación sobre los escenarios. De igual forma, prácticamente todos los grandes de la puesta en escena han desarrollado unas convicciones, unas técnicas y unas tecnologías en total consonancia con sus aspiraciones.

En el marco actual, sin embargo, salvo honrosas excepciones, la tecnología suele ir muy por delante de la técnica teatral anquilosada en ciertos usos del pasado. En lugar de que las necesidades técnicas, como ocurre todavía en el medio cinematográfico,

impulsen la invención tecnológica, ahora los descubrimientos tecnológicos ajenos obligan a las gentes de teatro a atreverse a descubrir nuevos procedimientos que los permitan integrarlos en la práctica escénica. A este respecto, cabe además señalar que la tecnología en su accionar, como saber sistematizado que es, se maneja tanto a nivel práctico como conceptual, es decir, abarca el hacer y su reflexión teórica. De esta manera, los avances no sólo son susceptibles de impulsar técnicas (modos de hacer) que se agoten en el manejo diestro de determinados instrumentos tecnológicos concretos, sino que pueden impulsar la creación de procedimientos, tanto a nivel especulativo como concreto, aplicables a diversos ámbitos de la creación escénica. La tecnología, por tanto, puede motivar no sólo la aparición de nuevas técnicas escénicas que asuman sus usos preestablecidos o, incluso les den otros nuevos, sino que también puede promover la reflexión teórica, crítica y estética y descubrirnos nuevas formas de contar, expresar o sentir. De este modo no debe entenderse que en la creación escénica actúen exclusivamente el conocimiento como sustrato, la creatividad como motor, la técnica como modo y la tecnología como medio. Por el contrario, se manifiesta una potencial polivalencia de estos cuatro elementos que les permite intercambiar sus funciones. De esta forma, por ejemplo, la tecnología puede concebirse como un fundamento que, a través de la creatividad en el desarrollo de nuevas técnicas, se convierta en una fuente de conocimiento. Y así es como efectivamente sucede en el contexto actual, en el que las necesidades teatrales no suelen ser impulsoras de desarrollos tecnológicos, sino que, por el contrario, los inventos tecnológicos pueden tornarse en potenciales promotores de avances escénicos.

La polivalencia y relación no jerárquica entre el conocimiento, la inspiración, la técnica y la tecnología en la creación escénica, nos invita además a plantearnos una interacción pareja entre los campos en los que estos cuatro factores entran en juego. De este modo, la construcción del espectáculo escénico en lugar de como una sucesión necesaria de procesos se puede concebir como el encuentro de dramaturgia, escenificación, interpretación, producción, diseños de escenografía, vestuario, iluminación y sonido, etc. sin que se establezca una predominancia ni anticipación de unos ámbitos sobre los otros. Esta interacción entre campos creativos también debería estimular una desintegración de las fronteras que dividen a los diferentes profesionales que dan vida al espectáculo teatral, replanteándose las artificiales divisiones entre el equipo artístico y el técnico.

Este modelo integrador de los diferentes elementos, campos y profesionales de la creación escénica obviamente necesita nutrirse constantemente de un ámbito investigador en el que se fomente la reflexión práctica y teórica sin las ataduras de los plazos que se exigen, de una forma económicamente lógica, desde los actuales sistemas de producción, distribución y exhibición. Sin duda, las nuevas enseñanzas de tercer ciclo que empiezan a aparecer en las escuelas superiores de arte dramático abren la posibilidad de que se empiecen a desarrollar investigaciones en esta línea, imposibles de transitar en los estudios de grado encaminados a dotar al futuro profesional de las herramientas básicas e imprescindibles para el desarrollo de su oficio. Los estudios teatrales de postgrado, de este modo, pueden constituir un fructífero caldo de cultivo en el que investigadores y profesionales con inquietudes se reúnan para traspasar las fronteras técnicas, tecnológicas y conceptuales del actual panorama teatral. Así, como ya ocurre en todos los demás campos de conocimiento que tienen representación en el ámbito universitario, los estudios de licenciatura de arte dramático seguirán dotando al teatro de los profesionales que necesita, mientras que los de tercer ciclo podrían convertirse en el medio plazo en una fuente inagotable de descubrimientos que replanteen y renueven todos los sectores de la práctica escénica. Así, centros de formación y compañías públicas y privadas, teoría y práctica, generarían una simbiótica relación indisoluble que beneficiaría a los que trabajan y trabajarán, estudian y estudiarán y, sobre todo, ven y verán el teatro.

Recuperando el tema que da título a esta ponencia, ya habrán podido deducir que en este panorama no hay sitio ni para tecnofobias ni para tecnofilias. Ambas posturas se enfrentan a la esencia de lo tecnológico, en tanto y en cuanto se detecta en ellas una carencia tanto de *τεχνη* (Arte, técnica), como de *λογος* (conocimiento). La tecnología no puede ser desdeñada ni debe convertirse en un fin en sí misma. Debe ser un elemento más, integrado dentro de la riqueza de procesos e instrumentos que intervienen en la creación teatral. La tecnología rodea todo lo teatral como envuelve todo lo humano. Y nos envuelve de una forma tan íntima y tan cotidiana que incluso obviamos su presencia. No deja de ser curioso cómo aquellos que rechazan lo tecnológico focalizan su menosprecio hacia determinados instrumentos electrónicos visibles, y olvidan que en la elaboración del vestuario y la escenografía las más de las veces se utilizan materiales obtenidos por medio de tecnologías muy avanzadas, o que la luz y el sonido no se diseñan hoy en día sin el apoyo de instrumentos computerizados. Yendo un poco más lejos, y por poner un ejemplo que enfurecerá especialmente a los tecnófobos, ¿los

actores sobre el escenario no conducen su interpretación a través de un conjunto de técnicas que se traducen en una serie de procesos que alimentados por su creatividad generan la obra de arte viviente en la que se convierten durante la representación? Y es que ¿eso no es tecnología? Hemos recluido lo tecnológico al rincón de aquello que tiene más o menos botoncitos y suele enchufarse a la red eléctrica, cuando ésa es sólo una de sus concreciones. El hombre es un creador de artificios y, por tanto, de tecnologías, y el teatro, por mucho que lo pretenda, no puede olvidar este extremo.

No se me echen encima que yo también, aunque quizás a estas alturas no se lo parezca, tengo mi corazoncito. No pretendan que estoy defendiendo un teatro en el que la tecnología de enchufes y lucecitas es el fin y los sentimientos brillan por su ausencia. Yo respaldo un teatro que se comunique con el espectador más allá de lo inmediato. Que le susurre en un idioma que nadie hablamos pero que todos comprendemos. Creo que el espectáculo teatral debe apreciarse fundamentalmente como la obra de arte que es y, por tanto, desde una perspectiva estética. Debe ser un fin en sí mismo alejado de todo pragmatismo. Una finalidad sin fin. Lo demás se puede excluir... o no. Tampoco les negaré que el teatro, en tanto y en cuanto se incluye en la sociedad civil, también tiene la responsabilidad de ser, en ocasiones, vehículo y medio para conseguir fines a los que como seres humanos nos debemos por nuestros ineludibles compromisos sociales y políticos. Y el teatro, ya sea como objeto estético que apele a los sentimientos o como vehículo de proclamas que invoquen a la reflexión, no puede permitirse renunciar a su inseparable componente tecnológico.

Hasta aquí espero haber podido explicarles cómo creo que la tecnología, entendida en un sentido amplio, se encuentra inscrita en la creación teatral y cómo tiene un valor polivalente. Ya les he hablado de la influencia que, en mi opinión, la tecnología puede tener en el teatro pero ¿cómo afecta el teatro a la tecnología?

Ya les comenté cómo en el pasado el teatro se erigió como uno de los grandes motivadores de la invención tecnológica, pero que en la actualidad lo es únicamente de una forma limitada. Se me ocurre, sin ánimo de acabar la lista, que el teatro además de por medio de esta forma directa, también puede hacer sentir su impronta en lo tecnológico de dos formas.

En primer lugar, lo tecnológico al inscribirse en una manifestación artística como es el teatro, sufre un proceso de recontextualización. De esta manera, se eclipsa cualquier fin pragmático e inmediato que pudiera cumplir en su contexto original, por aquellas funcionalidades y posibilidades expresivas y narrativas que adquiera dentro del

espectáculo teatral. Podría decirse, por ejemplo, que un televisor insertado en un espectáculo teatral, obtendrá un valor escénico en la medida en la que deje de ser simplemente un aparato receptor de imágenes transmitidas desde la distancia por medio de ondas hercianas, para transformarse en algo diferente. Sobre un escenario las cosas no son lo que parecen, ni parecen lo que son, y de esta máxima la tecnología escénica ni puede ni debe escapar. De este modo, el teatro no sólo puede dotar a la tecnología de una funcionalidad añadida sino que además puede otorgarla unas capacidades expresivas, unas cualidades estéticas o unas implicaciones simbólicas de las que en principio carece.

En segundo lugar, es constatable en la actualidad una adquisición de valores teatrales por parte de los productos tecnológicos que va mucho más allá de los escenarios. Desde gran parte de las actuales tecnologías se prefigura un universo “en línea” en el que las experiencias en tiempo real y no prefijadas cobran una importancia capital. Vemos como el usuario de tecnologías demanda la posibilidad de una interacción a través de interfaces que reaccionen a sus impulsos de una forma inmediata y cercana. La tecnología, de esta forma, se teatraliza, al establecerse como un valor deseable las emulaciones y recreaciones de la proximidad de las experiencias en vivo.

Me permitirán que ya no me extienda más, porque quiero dejar tiempo para el debate. Mi intención ha sido solamente contarles durante unos minutos algunas de las posibilidades que creo que el binomio que forman teatro y tecnología puede ofrecer. Verán que he planteado un horizonte en el que el teatro no puede evitar tecnologizarse ni la tecnología puede huir de un inevitable proceso de teatralización. Un incesante proceso del que sólo podemos ser partícipes una vez que hayamos superado los prejuicios que se han instaurado sobre los escenarios por la acción de los tecnófilos, con su ciega admiración y mal uso, y los tecnófobos, con su desdén y desuso. La práctica escénica siempre debería estar guiada por la búsqueda del conocimiento, la experimentación y la irrefrenable necesidad de compartir lo descubierto. Sin esos elementos, no tiene sentido cuestionarse la integración de la tecnología sobre los escenarios. Ni acaso debería uno plantearse la práctica escénica.



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

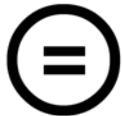
Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

El autor de esta obra (“Tecnofilias y tecnofobias”) es Pablo Iglesias Simón

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados e imágenes incluidas pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia para el presente trabajo científico.

Madrid, 2005