

XAVIER FÀBREGAS

FUTUR DE L'ESPECTADOR DAVANT L'ESPECTACLE

«El teatre que ten a la televisió es molt diferent, no l'ignora to.» Expressions com aquestes són que simplifica delimita i complica des si volen moure'ns amb les mires de comunicació pels envicicolls de l'espectacle i, al capdavant, ens volen entendre. Teatre, cinema, televisió, tenen uns camps específics i cal que els destriem amb cura, a fi d'observar-ne les zones d'intersecció, si després volim aproximar-los i establir-los una impressió de conjunt.

El primer que hem de tenir present és que teatre, cinema i televisió són uns llenguatges coneguts per un conjunt de signes, i que només si aconseguim la definició d'aquests signes en podrem obtenir la respectiva especificitat. El problema està plantejat i la semiòtica no l'ha resolt encara en el moment actual, ni sembla que sigui prop d'aconseguir-ho. D'una banda hi ha la definició dels signes teatral, cinematogràfic i televisiu, i de l'altra la funcionalitat d'aquests signes. Pel que fa a la definició, la deixarem en suspens en el present treball; quant a la funció del signe espectacular admirem com a vàlid el que escriu Todorov en enfrontar-se amb el signe literari: hi ha una funció pragmàtica que respon a la relació que mantenen els signes amb els qui els utilitzen; hi ha una funció sintàctica que recobreix la relació dels signes entre ells, i hi ha una funció semiòtica dels signes amb allò que designen, amb llur referent.

Mirarem, doncs, d'obrir-nos pas entre la definició i la funció per tal d'establir una classificació general dels sistemes de signes que constitueixen el teatre, el cinema i la televisió, considerant aquests tres mitjans, en primer lloc, com una realitat històrica, amb unes convencions adreçades per la societat i, per tant, uns nivells estàndard. Només una vegada admesa i circumscrita la realitat històrica, mirarem d'assolir un nivell teòric, en el qual les classificacions obtingudes podran ésser confrontades, i en més d'un cas discutides i superades.

FUTUR DE L'ESPECTADOR I ESPECTACLE

Qualsevol persona sap que el teatre i la televisió són dues formes de comunicació, dos instruments o dues realitats amb llurs pròpies característiques. No hi ha confusió possible. O, precisament perquè creiem que no hi ha confusió possible, introduïm en la nostra conversa quotidiana maneres de parlar que ens fan caure al parany. Per exemple, parlem de «teatre a la televisió». Sovint hem sentit dir: «El teatre que fan a la televisió és molt dolent, no l'aguantem.» Expressions com aquestes cal que siguin definides i explicades si volem moure'ns amb un mínim de comoditat pels envitricolls de l'espectacle i, al capdavall, ens volem entendre. Teatre, cinema, televisió, tenen uns camps específics i cal que els destriem amb cura, a fi d'observar-ne les zones d'intersecció, si després volem aproximar-los i extreure'n una impressió de conjunt.

El primer que hem de tenir present és que teatre, cinema i televisió són uns llenguatges compostos per un conjunt de signes, i que només si aconseguim la definició d'aquests signes en podrem obtenir la respectiva especificitat. El problema està plantejat i la semiòtica no l'ha resolt encara en el moment actual, ni sembla que sigui prop d'aconseguir-ho. D'una banda hi ha la definició dels signes teatral, cinematogràfic i televisiu, i de l'altra la funcionalitat d'aquests signes. Pel que fa a la definició, la deixarem en suspens en el present treball; quant a la funció del signe espectacular admetrem com a vàlid el que escriu Todorov en enfrontar-se amb el signe literari: hi ha una funció pragmàtica que respon a la relació que mantenen els signes amb els qui els utilitzen; hi ha una funció sintàctica que recobreix la relació dels signes entre ells, i hi ha una funció semàntica dels signes amb allò que designen, amb llur referent.

Mirarem, doncs, d'obrir-nos pas entre la definició i la funció per tal d'establir una classificació general dels sistemes de signes que constitueixen el teatre, el cinema i la televisió, considerant aquests tres mitjans, en primer lloc, com una realitat històrica, amb unes convencions admeses per la societat i, per tant, uns nivells estàndard. Només una vegada admesa i circumscrita la realitat històrica, mirarem d'assolir un nivell teòric, en el qual les classificacions obtingudes podran ésser confrontades, i en més d'un cas discutides i superades.

1. EN CERCA DE L'ANELLA PERDUDA

Entre el teatre, per un costat, i el cinema i la televisió, per l'altre, hi ha un séc important. D'això ens adonem tan bon punt comencem a considerar les característiques de cadascun d'aquests espectacles, i el fet ha estat assenyalat per tots els qui s'han ocupat del tema. Les diferències més importants que advertim podrien escalonar-se així: el teatre se serveix de la presència de l'actor i dels objectes a l'espai on té lloc la representació, mentre que el cinema (i la televisió el segueix en això) se serveix de les imatges dels actors i dels objectes damunt un suport determinat. Per això parlem d'espectacles de representació, que són aquells que ens proposen una acció que s'esdevé en el moment que la presenciem, com és el cas del teatre, i d'espectacles de reproducció, en els quals l'elaboració de l'acció ja està acabada en el moment que l'espectador es disposa a presenciar-la, com en el cas del film.

Aquest fet condiona les relacions actor-espectador. Tots sabem que en el teatre dues representacions idèntiques no són possibles, perquè les interaccions que sorgeixen entre l'escenari i la platea mai no són iguals. En el cinema, en canvi, la reproducció de l'espectacle serà igual una vegada i una altra, mentre el suport que transporta les imatges no es deteriora; l'actitud de l'espectador no influirà, en tot cas, sobre el ritme i la intensitat dels llenguatges visual i sonor que li arriben des dels fotogrames.

Però a més d'aquests factors n'hi ha un altre: l'espai escènic, així com els actors que han de moure-s'hi, és tridimensional. I a més de tridimensional és extensible: els actors poden eixamplar l'espai de la representació dramàtica, envoltar el públic, envair-lo. Les corredisses dels pastors i dels dimonis entre les butaques i les llotges durant les representacions nadalenques dels *Pastorets*, o les increpacions dels actors del Living Theatre situats a l'entrada del local i fent llur tot l'espai de la sala, són exemples molt diferents però en el fons molt apropiats. L'espai de la reproducció cinematogràfica (i el de la televisiva) és, en canvi, un espai pla, no extensible. I si en alguna rara ocasió i sense massa èxit, el cinema ha intentat donar la sensació de profunditat i de tridimensionalitat, ho ha fet, almenys fins ara, sobre l'espai bidimensional de la pantalla.

El séc que separa el teatre del cinema i de la televisió és realment profund. Però, de veritat existeix aquest séc dins el

conjunt de les formes de l'espectacle de les quals històricament hem disposat? ¿No ens trobem, com es trobaren els antropòlegs en estudiar l'evolució dels primats fins a arribar a l'*homo sapiens*, davant l'evidència d'una «anella perduda»?

Penso que si en la cadena de l'espectacle no trobem aquesta anella ens faltarà un element important, i algunes coses ens quedaran per explicar —o podrem explicar-les només per el·lipsi, amb suposicions, com ha succeït durant tants anys quan els biòlegs ens parlaven dels prehomínids. Per aquest motiu m'atreviria aquí a fer una proposta, a suggerir l'anella del procés conceptual de l'espectacle que, amb una important presència històrica, vindria a omplir el buit que habitualment admetem que existeix entre el teatre i el cinema. Em refereixo al teatre d'ombres que, en endavant, a fi d'evitar denominacions mixtes, anomenarem simplement *ombres*.

En efecte, a l'espectacle d'ombres trobem la mixtura de les característiques que més amunt hem assenyalat com a eixos diferencials del teatre i el cinema. Per un costat les ombres són un espectacle de representació, i ens proposen una acció que es desenvolupa en el mateix moment que la presenciem; per l'altre costat, però, les ombres utilitzen imatges del cos dels actors, o d'objectes moguts pels manipuladors que són darrera la pantalla. I aquí retrobem l'altre element: la pantalla, l'element bidimensional que delimita i tanca d'una manera inapel·lable l'espai on ha de transcórrer l'espectacle.

Així trobem que abans d'haver aparegut, gràcies a l'avenç de la tècnica, uns espectacles de reproducció prou desenvolupats, com el cinema i la televisió, l'home disposava ja, des de feia una colla de segles, d'un espectacle de representació que operava amb imatges d'actors i objectes, dins un espai bidimensional no extensible. L'anella perduda del procés conceptual de l'espectacle, més que perduda era una anella oblidada.

Si ara reconstruïm el procés podem tenir aquestes dues possibilitats, segons donem preferència a la divisió representació-reproducció, o a la divisió actor/objecte-imatge d'actor o d'objecte:

Representació		Reproducció	
Teatre	Ombres	Cinema	TV
Actor/Objecte		Imatge d'actor o d'objecte	

Les ombres apareixen, en aquest esquema, com un gènere amfibi, de transició, que cau en l'una o l'altra de les divisions segons si considerem prioritari un, o un altre, dels criteris aplicats.

2. LES ESTRUCTURES DIFERENCIALS

Sens dubte, ara ens trobem en millor situació per a classificar els sistemes de signes que es condensen entorn de cadascun dels espectacles que volíem considerar, i saber amb un fonament científic per què aquests espectacles no són intercanviables. La nostra proposta consisteix ara a agrupar les característiques més notables del procés conceptual, i ordenar-les en una successió binària. Els valors de cada parella els denominarem *a* i *b*, però a fi que *a* i *b* tinguin una correspondència amb la realitat haurem de parar atenció a una de les funcions dels signes: a la que els relaciona amb l'espectador i que permet que aquest se senti més pròxim i identificat amb el procés narratiu que li és mostrat, fins a tenir, en alguns casos, la possibilitat d'intervenir-hi. Ens remetem així a la primera de les funcions exposades per Todorov, és a dir, la funció pragmàtica.

En cadascuna de les set construccions binàries que segueixen, doncs, hem establert la correspondència així:

- a) Major aproximació de l'espectador als elements del procés narratiu.
- b) Menor aproximació de l'espectador als elements del procés narratiu.

Enumerem les parelles de contraris, adjuntant en cada cas el mínim de comentaris:

1. *Relació temporal amb el procés narratiu:*

- a) Representació.
- b) Reproducció.

2. *Relació especial amb el procés narratiu:*

- a) Actors, objectes, manipuladors.
- b) Imatges d'actors o d'objectes.

Aquestes dues primeres construccions binàries són les que hem utilitzat abans, car tenen una importància prou decisiva per a alterar profundament per si mateixes el teixit substancial de l'espectacle.

* *

3. *Simultaneïtat en el temps i en l'espai.*

- a) Simultaneïtat de l'actor i de l'espectador en el temps i en l'espai.
- b) Simultaneïtat de l'actor i de l'espectador en el temps, però no en l'espai.
- c) No hi ha simultaneïtat entre l'actor i l'espectador ni en el temps ni en l'espai.

En aquest cas la doble negació, que ha assolit en la història de l'espectacle una real importància, converteix excepcionalment la proposició binària en una proposició ternària. Aquesta incideix en les relacions esbossades a les propostes 1 i 2, i en certa manera les subratlla.

* *

4. *Dimensió de l'espai.*

- a) Tridimensionalitat.
- b) Bidimensionalitat.

* *

5. *Propietat de l'espai.*

- a) Expansible.
- b) No expansible.

* *

6. *Mètode de lectura de l'espai.*

- a) Lectura sintètica.
- b) Lectura seccionada.

Aquí cal fer alguna precisió: en el cas *a* l'espectador domina l'espai on s'esdevé l'acció narrativa, de manera que depèn d'ell dirigir l'atenció envers un indret o un altre (per exemple, envers un personatge que parla, en una representació dramàtica) i procedir després a la recomposició mental de la totalitat. A *b*, en canvi, el mateix espectacle selecciona a l'espectador els fragments d'espai on ocorre allò més significatiu de l'acció (muntatge en plans cinematogràfics). Això dóna lloc a una sintaxi diferent per als espectacles de representació, que generalment s'inclinen devers *a*, i els de reproducció, que s'inclinen devers *b*. És clar que una cambra perennement fixa damunt la boca d'un escenari, des del començament de la representació fins a la fi, ens portaria devers *a*; però aquest no és el cas corrent, i com que tothom convé que el cinema, en la seva història, ha elaborat a bastament un llenguatge que li és propi, en el cas de la cambra fixa hem convingut a distingir-ne el producte amb el nom de teatre filmat o teatre fotografiat.

* * *

7. *Deturament de l'espectacle.*

- a) L'espectador pot deturar fàcilment l'espectacle.
- b) L'espectacle no és fàcilment deturable per l'espectador.

Si ara apliquem les característiques de les set propostes en un quadre que reculli els espectacles que estem considerant, obtindrem els resultats següents:

	1	2	3	4	5	6	7
I	a	a	a	a	a	a	b
II	a	b	a	b	b	a	b
III	b	b	c	b	b	b	b
IV	b	b	b/c	b	b	b	a

I: Teatre; II: Ombres; III: Cinema; IV: TV.

3. ZONES DE VALIDESA I D'INVALIDESA

El quadre anterior, amb les lletres col·locades cadascuna dins el seu compartiment, fa un goig positiu; és una cosa endreçada, ens incita que l'acceptem com a resultat d'una tasca prèvia plena de rigor. No ens precipitéssim, però. Per tal d'arribar a tant d'endreç hem hagut de podar branques, de fer entrar amb calçador dins un denominador comú realitats força diverses, i d'acceptar com a sòlides unes apreciacions convencionals. Caldrà que ens aturem un moment a fi de verificar les zones de validesa i d'invalidesa que aquest mosaic alfabètic presenta.

Els quatre gèneres que hem considerat disten molt de constituir un bloc homogeni. En conseqüència, hem d'admetre amb tota prudència els valors de *a*, *b* i *c*, tot sabent d'avançada que són uns valors relatius. Centrem-nos, per exemple, en la columna número 5: ni tot el teatre fa ús de la possibilitat extensora de l'espai dramàtic, ni tot el cinema es resigna a aquesta impossibilitat. La representació en un escenari a la italiana d'una obra que respecti el postulat de la «quarta paret» tranquil·litza el públic quant a l'eventualitat que el seu espai sigui envaït: l'acció dramàtica, doncs, quedarà emmarcada amb la mateixa precisió que quedaria dins una pantalla cinematogràfica, si més no pel que fa a la seva aparença frontal. En una projecció de cinèrama, en canvi, la pantalla cinematogràfica s'ha desenvolupat en tots sentits, bo i procurant de crear sobre l'espectador una acció envoltant. Entre aquesta pantalla, que rep els raigs lumínics de diverses màquines, i el llençol casolà de les projeccions improvisades, hi ha una diferència que ultrapassa segurament els termes quantitius. Experiències com les d'Abel Gance, que feia canviants les mides de la pantalla durant la projecció d'un mateix film i segons ho demanava el ritme interior del procés narratiu, introdueixen factors en la valoració de les lletres de la columna 5.

Tanmateix les columnes que mereixen un comentari més detingut són la 3 i la 7. En la primera d'elles els espectacles de representació —teatre i ombres— aproximen l'espectador amb els qui els executen, tant si són visibles des d'una posició frontal (l'actor) com si són invisibles (el manipulador). La interacció entre uns i altres s'estableix, encara que no tots els gèneres teatrals o d'ombres contemplin amb els mateixos propòsits la possibilitat d'incidir sobre aquesta interacció. Així, el teatre èpic predica el control emotiu de l'es-

pectador, i estimula en canvi la seva activitat crítica i reflexiva; un melodrama representat al *boulevard du crime* de qualsevol ciutat del món, amb esquitxada sangonosa, esgarip i càstig exemplar, s'encamina precisament a tot el contrari.

El cinema, en canvi, no disposa d'aquesta possibilitat, en allunyar actor i espectador per mitjà de l'espai i del temps. El procés tècnic de revelat i muntatge, acabat el qual apareix el procés narratiu del film, imposa un distanciament *per se*, amb totes les característiques inherents al llenguatge cinematogràfic. Com no sigui que... Com no sigui que excepcionalment es produeixi un error de lectura, com succeeix a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez: a Macondo, els espectadors que havien vessat llàgrimes amarguíssimes per la mort d'un personatge en un dels films primerament projectats a la població, s'indignen l'endemà en veure'l reaparèixer en un altre film vestit d'àrab i, sentint-se enganyats, cremen les cadires del cinema. Però el fet reportat per García Márquez, per verídic que sigui, és excepcional; com hem dit, obeeix a un error de lectura. És més, respon a una confusió entre actor i personatge, confusió que trobem també en el teatre quan l'espectador hi està poc habituat.

La televisió, en canvi, s'enfronta amb dues possibilitats: les seves imatges poden reunir en el temps actor (o actuant) i espectador, quan emet un programa dels dits «en directe», o pot no reunir-los. Així, podem veure a través de la pantalla electrònica un partit de futbol o una representació teatral que té lloc en aquell precís moment, o bé que ha tingut lloc fa unes hores o fins i tot fa uns anys. En general podem admetre que l'espectador de televisió té una opció a la simultaneïtat en el temps, i només excepcionalment la té en l'espai: algú que en un camp de futbol contempla a través del televisor el mateix partit que és realment jugat al seu davant, o el locutor que contempla la pròpia imatge tal com la rep el receptor. Tanmateix, si aquest fet pot ésser interessant des del punt de vista de la lectura conceptual d'un espectacle, a efectes estadístics —que són els que han regit el quadre precedent— l'hem de menystenir.

Aquesta temàtica, la proximitat d'actor i espectador, i sobretot la possibilitat del segon d'intervenir en la sèrie de signes emesos pel primer, ens porta a traslladar-nos a la columna número 7: deturament de l'espectacle. És evident que en alguna circumstància particular una persona pot deturar, amb la seva sola actitud, el desenvolupament d'una

representació teatral: un monarca, si abandona el seu lloc amb aire de disgust en un teatret de cort, pot destarotar l'espectacle i fins i tot provocar-ne la interrupció definitiva. Però cal que convinguem que aquest no és el cas normal: quan un espectador o un grup d'espectadors se sent molest per allò que ocorre a escena, ha de fer molts esforços, molt xivarri, molta pressió sobre la resta del públic per incidir d'una manera visible sobre l'espectacle i aconseguir que els actors abandonin l'escenari, que baixi el teló, etc. Quan algú sent que l'espectacle li desplaça opta per fer algun xiulet, i sovint abandona la sala; en molt poques ocasions la representació queda inacabada per l'actitud del públic. En el cinema la possibilitat d'interrupció és encara més llunyana: el cas explicat per García Márquez és un cas límit. Els signes televisius, en canvi, ofereixen a l'espectador, potser per primer cop a la història de l'espectacle, una opció interventora fàcil i còmoda. L'espectador de televisió, assegut a casa seva, en té prou amb prémer un botó per passar d'un programa a l'altre, o per fer cessar definitivament les imatges si considera que ja en té prou. És obvi que al bar on un grup de persones contempla la televisió la possibilitat de canvi o de deturament és més remot, i que potser farà falta arribar a l'acord previ de què cal fer.

Els exemples exposats són suficients per a mostrar que si bé la validesa del quadre proposat és relativa, i tan convencional com vulguem, ens serveix per a considerar uns característiques que fàcilment podem percebre en les sèries de signes que confegeixen el llenguatge del teatre, de les ombres, del cinema i de la televisió. I que en certa manera ens permet d'establir un equilibri entre la naturalesa intrínseca d'aquests signes, i llur difusió i utilització socials.

4. UN INTENT DE VALORACIÓ

Un cop preses les precaucions necessàries, si volem resumir el contingut del quadre trobarem que, per a cadascun dels espectacles, la descripció serà la següent:

$$\begin{aligned} \text{Teatre} &= 6a + 1b. \\ \text{Ombres} &= 3a + 4b. \\ \text{Cinema} &= 6b + 1c. \\ \text{TV} &= 1a + 5b + 1b/c. \end{aligned}$$

De l'exposició alfabètica passarem a una imposició numèrica, que ens permetrà d'avençar amb major concreció. En efecte, si considerem com una gradació valoritzable la capacitat de l'espectador d'aproximar-se i d'influir en l'espectacle, caldrà que donem a a un valor superior a b , i que en el cas de c el valor sigui nul. Convinguem, doncs, que a és igual a 4, b és igual a 2 i c igual a 0. Aclarim que no es tracta de fer cap valoració estètica, sinó de cercar unes línies formals que ens ajudin a conèixer els signes que regeixen el llenguatge de cadascun dels espectacles considerats. És a dir, que amb unes formes 0 o molt pròximes a 0, en què la capacitat d'intervenció de l'espectador serà gairebé nul·la, poden atènyer-se uns magnífics resultats estètics, i viceversa. En un *happening*, gènere que aquí no hem considerat i que caldria situar entre el teatre i les festes populars parateatrals, la xifra de participació de l'espectador pot ésser molt alta, de manera que la condició de l'espectador arriba a fondre's amb la de l'actuant, sense que aquest fet pressuposi, en principi, cap altra cosa que la constatació d'una estructura pròpia d'aquest gènere d'espectacles, i no cap valor estètic.

Tenint en compte, doncs, quin és l'abast estricte de les xifres, que indiquen sempre l'àrea qualificada des del punt de partida, obtindrem aquests números:

$$\text{Teatre: } 6a + 1b = 6 \times 4 + 1 \times 2 = 26$$

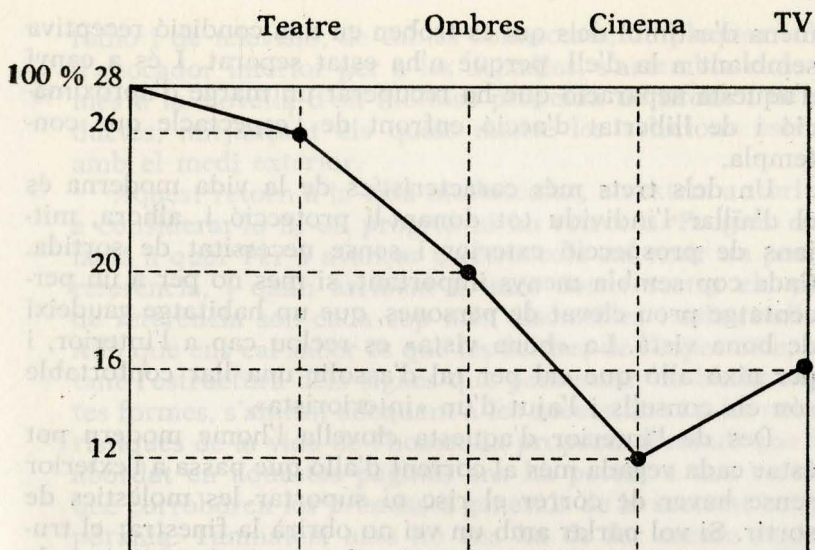
$$\text{Ombres: } 3a + 4b = 3 \times 4 + 4 \times 2 = 20$$

$$\text{Cinema: } 6b + 1c = 6 \times 2 + 1 \times 0 = 12$$

$$\text{TV: } 1a + 5b + 1b/c = 1 \times 4 + 6 \times 2 = 16$$

En el cas de l'opció entre b i c que presenta la televisió hem pres en consideració la possibilitat més alta, és a dir la b .

Aquestes xifres ens permeten copsar ja, de manera comparativa, quines són les diferències de les sèries de signes de cada espectacle, i com es reflecteixen en llur relació amb l'espectador. Així, podem traçar un gràfic en el qual un hipotètic espectacle aconseguït amb la fórmula 7a obtindria 28 punts (28 punts seria, doncs, el 100 %), que ens donaria la corba següent:



5. MITJANS DE COMUNICACIÓ I CLOVELLA

L'estudi de l'estructura de certs espectacles emmena a un gràfic susceptible d'unes reflexions d'ordre antropològic i social. Hi ha un fet que ens crida l'atenció en la corba que hem obtingut: la involució del seu sentit. A partir de la televisió l'espectador torna a aproximar-se a l'espectacle. Això és degut, com hem vist durant el procés d'elaboració, a la *b* de la columna 3, optativa enfront a la *c* del cinema per la qual la televisió recupera la simultaneïtat d'espectacle i espectador en el temps, i a la *a* de la columna 7, que permet a l'espectador televisiu deturar sense esforç, en qualsevol moment, l'espectacle que li és ofert.

Diríem, doncs, que els avenços de l'electrònica corregeixen la distància entre emissor i receptor que els mitjans de comunicació mecànica havien imposat a l'acte espectacular. Ara bé, a quin preu? L'observació de la realitat quotidiana ens informa d'aquest preu: el de destruir o, en tot cas, reduir a una expressió mínima la comunitat formada pels espectadors. En el teatre i en el cinema —com en els rituals religiosos o en els festivals de *rock*, bé que per motivacions diverses— queda establert un consens, una osmosi activa, que després d'assaonar els espectadors es projecta sobre el focus emissor. L'espectador de televisió, isolat, no rep cap

mena d'estímul dels qui es troben en una condició receptiva semblant a la d'ell, perquè n'ha estat separat. I és a canvi d'aquesta separació que ha recuperat un marge d'aproximació i de llibertat d'acció enfront de l'espectacle que contempla.

Un dels trets més característics de la vida moderna és el d'aïllar l'individu tot donant-li protecció i, alhora, mitjans de prospecció exterior i sense necessitat de sortida. Cada cop sembla menys important, si més no per a un percentatge prou elevat de persones, que un habitatge gaudeixi de bona vista. La «bona vista» es reclou cap a l'interior, i per això allò que cal per tal d'assolir una llar confortable són els consells i l'ajut d'un «interiorista».

Des de l'interior d'aquesta clovella l'home modern pot estar cada vegada més al corrent d'allò que passa a l'exterior sense haver de córrer el risc ni suportar les molèsties de sortir. Si vol parlar amb un veí no obrirà la finestra; el trucarà per telèfon. Exactament igual que si té necessitat de parlar amb algú que és a les antípodes.

Si aquesta tendència la traslladem a la relació home-espectacle veurem que les possibilitats d'intervenció no disminueixen pas amb l'aïllament sinó que, al contrari, augmenten, bé que sota unes formes determinades que difereixen de les anteriors. Si considerem l'espectacle auditiu i no espacial, que és la ràdio, comprovem que molts programes es basen en la intervenció telefònica dels oients, que no tenen necessitat de sortir de casa per tal de passar de la condició de receptors a la condició d'emissors.

La televisió, que a més de transmetre el so transmet també la imatge, ha iniciat programes en el mateix sentit, tot aprofitant la simultaneïtat de temps a la qual té accés. No és pas difícil d'imaginar, en una data pròxima, l'existència de telèfons dotats d'emissió visual que ens permetin d'intervenir amb la veu i la imatge en un programa de televisió sense necessitat de moure'ns de casa.

La televisió tal com avui funciona, doncs, assenyala una possibilitat d'inflexió de la corba que hem projectat en el gràfic precedent. Hom diria que la vida moderna duu l'home envers unes formes biològiques que el procés evolutiu deixà enrera fa milions d'anys, la forma de vida que la zoosfera assajà amb innegable èxit en els molluscs. La vida moderna, propiciada per les conquestes de l'electrònica, introdueix i introduirà encara més en els nostres hàbits uns factors zoològicament superats. Un habitatge actual, dotat d'antenes de

ràdio i de televisió, de cables connectats, de plaques solars, d'abocador interior per a les deixalles, s'assembla cada cop més a la clovella d'un mollusc proveïda de sifons i de conductes, mitjançant els quals manté les relacions estrictes amb el medi exterior.

Aquest retorn a la vida molluscular, no estem autoritzats a considerar-lo ni un progrés ni un retrocés. Progrés en relació a què? Per a avançar o retrocedir cal tenir un punt de referència, i quan arribem a unes zones vastes els punts de referència són cada cop més discutibles i esborradissos. Allò que ens cal saber és que les formes de l'espectacle, i per tant l'estructura dels signes que permetran de bastir aquestes formes, s'aniran adequant a les necessitats i a les característiques de la vida de l'home. La proposta d'estudi que hem abordat en aquestes pàgines ens ha portat a uns resultats que corroboren les premisses generals de la societat contemporània. Tanmateix això no ens ha de fer creure ingènuament que l'aparició de nous espectacles farà desaparèixer els espectacles antics: el teatre no va negar el ritm, ni el cinema no ha negat el teatre. La civilització acumula i diversifica. Avui podem entrar a qualsevol bar i demanar una ració d'ostres i de musclos: els molluscs, benauradament, no han desaparegut.

XAVIER FÀBREGAS

Le cinéma, le théâtre et la télévision sont des langages composés par des ensembles de signes, et on ne pourra connaître la spécificité de chacun des spectacles que si l'on se rendait pas à les définir de façon séparée. Entre le théâtre et le cinéma il faut y placer un spectacle qui sert de liaison du point de vue sémologique: les ombres: Représentation/Reproduction et Acteur-Objet, Image d'Acteur ou d'Objet deviennent les facteurs à combiner. À partir d'ici, on peut établir sept constructions binaires qui permettront de juger la relation du spectateur avec chaque genre de spectacle. Bien que l'on accepte la valeur relative des données, il est possible d'obtenir un graphique à partir des valeurs de l'intervention du spectateur en chacun des spectacles en question: la télévision montre une inflexion de la ligne graphique vers le retour à l'imédiateté du spectateur devant le spectacle (étant celui du cinéma le point le plus éloigné de ce graphique) mais en échange on détruit le spectateur tant que intégrateur d'un groupe social.

RESUMEN

Cine, teatro y televisión son unos lenguajes compuestos por unos conjuntos de signos, y sólo si conseguimos definirlos por separado podremos saber cuál es el carácter específico de cada espectáculo. Entre el teatro y el cine es necesario colocar un espectáculo que hace de enlace desde el punto de vista semiológico, las sombras: Representación/Reproducción y Actor-Objeto/Imagen de Actor o de Objeto se convierten en los factores que hay que combinar. A partir de aquí podemos establecer siete construcciones binarias para juzgar la relación del espectador con cada tipo de espectáculo. Aunque se acepte el valor relativo de los datos se puede obtener un gráfico a partir de los valores de la intervención del espectador en cada uno de los espectáculos considerados: la televisión muestra una inflexión de la línea gráfica hacia el retorno a una inmediatez del espectador ante el espectáculo (siendo el del cine el punto más alejado de este gráfico) pero a cambio de destruir al espectador en tanto que integrador de un grupo social.

RÉSUMÉ

Le cinéma, le théâtre et la télévision sont des langages composés par des ensembles de signes, et on ne pourra connaître la spécificité de chacun des spectacles que si l'on ne réussit pas à les définir de façon séparée. Entre le théâtre et le cinéma il faut y placer un spectacle qui sert de liaison du point de vue sémiologique; les ombres: Représentation/Reproduction et Acteur-Objet/Image d'Acteur ou d'Objet deviennent les facteurs à combiner. A partir d'ici, on peut établir sept constructions binaires qui permettent de juger la relation du spectateur avec chaque genre de spectacle. Bien que l'on accepte la valeur relative des données, il est possible d'obtenir un graphique à partir des valeurs de l'intervention du spectateur en chacun des spectacles en question: la télévision montre une inflexion de la ligne graphique vers le retour à l'immédiateté du spectateur devant le spectacle (étant celui du cinéma le point le plus éloigné de ce graphique) mais en échange on détruit le spectateur tant que intégrateur d'un groupe social.

SUMMARY

Cinema, drama and television are languages composed of some groups of signs, and we will only be able to know the specific character of each entertainment if before we can define them separately. Between drama and cinema we must place another kind of entertainment which acts as a link from the semiotic point of view, the shades: Performance/Reproduction and Actor - Object/Image of Actor or Object become the factors to combine. Starting from here, we can set up seven binary constructions which will enable us to judge the relation of the audience with every kind of entertainment. Although we accept the relative value of the data, it is possible to get a graph from the participation's values of the audience in every considered entertainment: television shows an inflexion of the graphic line towards the return to an immediacy of the audience in front of the entertainment (being that of the cinema the farthest point on the graph) but in exchange it destroys the audience in its capacity as member of a social class.