

# LA IMATGE DIGITAL EN ESCENA: DE LA BANALITZACIÓ A LA INTERACCIÓ

ALBERT MESTRES

INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

## **Preliminar**

El tema que voldria esbossar aquí és més aviat espinós i dubto que me'n surti, de manera que probablement l'únic que farem és obrir uns interrogants, plantejar uns dubtes que potser hauran de respondre especialistes més saberuts que jo, perquè en definitiva es tracta de penetrar en l'infinít món metafòric de l'escena teatral. Tot això quan em vaig plantejar el tema no ho sospitava i en realitat volia només racionalitzar un neguit que em persegueix des de fa molts anys en relació amb el teatre, les noves tecnologies i la modernitat. Començant pel títol. Vaig proposar alegrement «La imatge digital en escena» com a títol, sense adonar-me que això exclouïa certs tipus d'intervenció tecnològica anteriors i contemporanis a la tecnologia digital. Després vaig pensar en un títol com ara «La imatge projectada en escena» però això incloïa altres coses d'allò de què jo volia parlar. Vaig fer un esforç d'acotació i generalització alhora amb una cosa així com «L'escena digital» però això ampliava fins a tal punt l'horitzó que feia i tot vertigen. En realitat el títol hauria de ser alguna cosa així de llarga com ara «Imatge projectada a escena i noves tecnologies: impostura i llicitud en l'ús escènic de la imatge dels nous mitjans tecnològics». D'altra banda, en començar a escriure un cert esculp em va fer abandonar

la idea d'exemplificar amb propostes escèniques altres que no fossin meves.

### **La revolució tecnològica al teatre des dels anys setanta**

M'agradaria començar per un tema que poc sovint és tingut en compte a l'hora d'analitzar el teatre actual i que la majoria de vegades només és esmentat de passada. La bibliografia que hi ha sobre això és minsa i farcida de conceptes esotèrics, abstrusos o directament incomprendibles com ara «posthumà», «postorgànic», «homo tecnosàpiens», «postdramàtic», «rizoma dramàtic», «interfaç», «remediació» i altres perles terminològiques. El contingut d'aquesta bibliografia acostuma a ser igual de llisquent i espès que el seu vocabulari. No he trobat, tanmateix, i això no vol dir que no existeixi, és clar, cap estudi específic i detallat de la revolució tecnològica que ha experimentat el teatre en els últims cinquanta anys. D'altra banda, no m'interessa analitzar les conseqüències filosòfiques, morals, estètiques o semiòtiques d'aquesta revolució, sinó una cosa molt més concreta. Com s'insereix, en tant que nou actor (*actore*: qui fa), la nova tecnologia a l'escenari, amb tot el seu engranatge de generació de significats i les seves relacions i tensions de temps i espai.

De fet, la revolució s'inicia a principis del segle XX, amb la introducció de l'electricitat i la maquinària mecànica d'energia a sang. De tothom és ben sabut que algú com V. Meierhold va saber treure'n tot el suc per muntar espectacles com mai abans s'havien vist i que ja Jacques Copeau se'n malfiava i en criticava els excessos, però és sobretot a partir dels anys seixanta-setanta que la tecnologia altament evolucionada i amb innovacions que ni tan sols Gordon Craig s'hagués atrevit a somiar produeix una revolució tecnològica

al teatre en tots els nivells que li permet fer un salt d'enormes implicacions. No és casual que aquestes innovacions siguin paral·leles a l'evolució espectacular als concerts multitudinaris de rock, ja que sovint és per a aquests que han estat concebudes.

Els projectors de llums evolucionen ràpidament fins als actuals que es poden filtrar i enfocar des de la taula. La incorporació del so d'alta fidelitat, sobretot a partir de la digitalització, permet concebre autèntiques bandes sonores de màxima qualitat, i amb les computadores, muntatges musicals de la més complexa concepció i fina exactitud. En realitat, els creadors teatrals avui no necessiten recórrer a professionals de la música o a músiques existents (amb els seus drets d'autor) per implantar efectes musicals o bandes sonores, sinó que ells mateixos poden esdevenir, gràcies als ordinadors, compositors de les músiques o elaboradors dels efectes sonors que requereixen els seus espectacles, potser fins i tot amb més precisió, sense ni tan sols tenir coneixements de música. Les taules de llums i de so amb la introducció de les memòries arriben a una capacitat de gradació i precisió mai vistes. Actualment les memòries s'introdueixen a un ordinador previ a la taula, de manera que es poden canviar, moure, suprimir, introduir en qüestió de segons i no comporten les pacients i minucioses tasques anteriors. Els trasts, aquelles estructures metàl·liques que supleixen la caixa del teatre amb les seves barres, permeten muntar un espectacle literalment en qualsevol lloc, sigui un espai a l'aire lliure o un espai sense infraestructura teatral. Els motors fan que els elements mecànics, com barres, mòduls arquitectònics, plataformes mòbils, elements escenogràfics, es desplacin amb precisió absoluta i si cal a una velocitat imperceptible a l'ull humà, com hem tingut ocasió

de veure en alguna de les monumentals escenografies del TNC, per exemple (*Les falses confidències*, de Marivaux, el 2005-2006). Converteixen els escenaris en puzzles mòbils a disposició del creador escènic. Els escenògrafs i figurinistes poden realitzar a l'ordinador maquetes o figurins virtuals en tres dimensions per donar una idea exacta del resultat final i modificar-los en qüestió d'instants. Existeixen teatres totalment robotitzats, de manera que només caldria picar un botó i tota la tecnologia d'una funció es posaria en marxa i es desenvoluparia autònomament, cosa que no es fa perquè en teatre encara existeix el factor humà de l'actor a sang, però que sí que es fa en espectacles on la música enregistrada condueix tota l'acció, com la dansa.

Aquestes i altres innovacions de la tecnologia han permès al teatre alliberar-se de servituds imponderables i portar molt més enllà el concepte d'espectacle però també han comportat sovint, quan no s'han posat al servei de l'articulació sígnica de l'espectacle que havien de contribuir a construir, que elles mateixes n'esdevinguessin subjecte o protagonista, reduint-lo a un espectacle de focs artificials brillant però insubstancial. La plasticitat que es pot assolir gràcies a les llums, la hipnosi d'elements en moviment poden enlluernar com devien enlluernar els nostres avis els robots del Tibidabo, i, ficats sobretot en grans espais escènics a vegades de dimensions faraòniques, poden fins i tot ocultar el text, l'acció, el factor dramàtic que pretenen embolcallar. Les bandes sonores algunes vegades busquen l'impacte emocional immediat equivalent al concert de rock, a base de molt de volum, o amaguen la incapacitat dels directors d'articular un espectacle teatral sense que en defalleixi la implicació comunicativa i emotiva de l'espectador, en definitiva, la tensió dramàtica.

D'altra banda, aquesta revolució tecnològica ha acabat culminant el procés d'especialització de la professió i l'espai tècnic és avui reservat quasi exclusivament als entesos en aquells llocs on s'ha implantat.

Sigui com sigui, no ens trobem davant d'un fet irrellevant sinó de tot un conjunt de factors que han marcat l'evolució del teatre i l'espectacle contemporanis, especialment en els últims trenta anys. És casualitat que aquelles companyies que van començar rebutjant la parafernàlia teatral siguin avui les que han desenvolupat més les noves tecnologies espectaculars? Sens dubte, l'afany d'investigació que ja il·luminava els seus primers treballs i la interdisciplinarietat com a característica essencial les han portat a seguir amb naturalitat aquesta ruta.

Ara bé, tots aquests elements, la llum de gas o elèctrica, la música del pianista, la maquinària teatral, ja hi eren abans d'aquesta revolució tecnològica i l'únic que han fet ha estat evolucionar d'una manera prodigiosa sobretot a partir de la generalització i sofisticació accelerada dels ordinadors.

### **El vídeo com a paradigma de la modernitat**

En canvi, l'element tecnològic que més ha impactat l'escena dramàtica i en el qual ens centrarem és la introducció de la imatge projectada. Certament la imatge projectada en teatre no és una novetat absoluta. Com és ben sabut, ja Erwin Piscator, i després Bertolt Brecht, va explotar el recurs, va utilitzar a partir del 1925 projeccions fílmiques als seus muntatges, tot i que l'havia precedit el 1923 Sergei Eisenstein en un muntatge on incorporava seqüències fílmiques. Als anys quaranta l'escenògraf nord-americà Robert Edmon Jones feia servir pel·lícules, que associava a l'incons-

cient, als seus muntatges. La companyia Laterna Magika de Josef Svoboda combinava actors de carn i ossos i projeccions multimèdia a finals dels anys cinquanta, com també va fer l'actor i poeta nord-americà Roberts Blossom als seixanta als seus *filmstages*. I és a partir d'aquest moment i en connexió amb el moviment de l'art conceptual i l'inici de les performances que la imatge projectada comença a esdevenir un fet habitual als escenaris. Des de ben aviat Merce Cunningham va treballar-hi a les seves coreografies, fins a arribar a les belles figures hologràfiques de *Biped* (1999). Però sobretot a finals dels anys setanta, amb la generalització de la cinta analògica del vídeo, i després la imatge digital, que es pot tractar fàcilment de mil maneres, la imatge projectada envaeix les propostes teatrals. Tots hem assistit a multitud d'espectacles on aquesta era present d'una manera o altra. Entre altres coses, perquè la presència de la imatge projectada ha esdevingut, aquests últims trenta anys, un símbol i una carta de modernitat, d'avantguarda, fins al punt que molts artistes, inclosos creadors teatrals, s'han cregut la punta de llança de l'art contemporani pel simple fet d'utilitzar tecnologia punta, cosa que també fan, potser ho ignoren aquests artistes, els obrers de la Seat. El fet s'accentua amb el postmodernisme, quan s'introdueixen una sèrie de «posts» que autoritzen quasi qualsevol idea pel fet de ser «post», en un moment en què els nous ídols són la interdisciplinarietat, en el sentit de barreja pel broc gros, la multiculturalitat, en el sentit d'esdevenir tots addictes a la coca-cola i l'hamburguesa, i la destrucció de qualsevol cosa que s'assembli a un ideal, en el sentit de no cal moure ni un dit perquè «res de nou sota sol», acompanyat del descrèdit de l'avantguarda pura i per tant de l'exigència intel·lectual, ètica, artesana i artística del creador. Això, al meu veure, ha

portat a un alt grau d'abús i banalització del recurs, que ha estat utilitzat indiscriminadament sense cap mena de reflexió sobre la seva funció en escena ni tan sols sobre la necessitat en aquella proposta concreta i tot. A més, per desgràcia, ben sovint s'ha aplicat, per donar-los un tou de maquillatge de modernitat, sobre fórmules dramaturgiques i dramàtiques de concepció revellida i absolutament superada, cosa que ha permès donar gat per llebre a un públic enlluernat per la pirrotècnia tecnològica. Si no hi ha cap idea nova, si les formes i els continguts són els de sempre, i l'únic que hi ha de nou és la tecnologia, on és la modernitat, en el sentit d'aportació innovadora a la tradició? Si la nova tecnologia se sotmet a un teatre conceptualment conservador, on és l'impuls especulatiu que ha d'obrir nous panorames en l'art del teatre?

La imatge projectada s'ha escolat a tots els racons de l'escenari i perifèries, ara simplement il·lustradora, ara amplificadora o ara subjecte mateix de l'espectacle. En part és perquè aquesta, com que per si mateixa «omple» i «articula», facilita la construcció ràpida i superficial, sovint a risc de reduir considerablement la força dramàtica de l'escena. En definitiva, s'ha convertit en un recurs fàcil. Perquè la introducció d'imatge projectada modifica substancialment l'espai, el marc, el caràcter i fins i tot el pressupost d'un espectacle. Ara veurem per què.

### **La projecció com a «actor» teatral**

Ja Gordon Craig, un defensor de l'espectacle total, sostenia que el teatre era un fenomen bàsicament visual (CRAIG 1990). Ho he pogut comprovar recentment a Hawler (Kurdistan iraquiana) on vam ser convidats al Festival Internacional de Teatre que s'hi fa bianualment amb l'espectacle *Nix tu, Simona*, un complicat monòleg d'Albert

Pijuan especialment difícil per l'ús del llenguatge, i que vam representar en català sense cap altra traducció que un full de paper que es donava en entrar als espectadors. El més sorprenent és que aquests van comprendre perfectament l'espectacle, on no hi ha un segon sense text, i molts, homes i dones, en sortien emocionats. Posteriorment (2013) vam ser convidats al I Festival Internacional de Bagdad en les mateixes condicions i amb el mateix resultat.

Segons Pradier (1998), el teatre és un acte de voyeurisme radical, quasi sàdic. Allò que comparteixen els espectadors en aquell espai i moment i, segons ell, el que crea els camps energètics de comunicació és el poder d'escutar sense cap mena de barrera ni impediment els cossos físicament presents a l'escenari dels actors. Es tracta, és clar, d'una explicació arriscada però molt aclaridora pel que fa al nostre tema. Perquè a la imatge projectada el voyeur és la càmera, els cossos no són presents, i només una imatge absolutament neutra, si és que existeix, es pot sostreure a la mediatització de la càmera com un ull impropri. Però alhora la imatge projectada, aquest ull de l'espectador impropri, gràcies al seu gran poder de sostracció, atreu la mirada, desvia la mirada i per poder fer-la nostra converteix la nostra en passiva, en un doble sentit: d'una banda, només desactivant la nostra mirada ens podem posar les ulleres de la mirada de la càmera i, de l'altra, a través d'una càmera els nostres ulls no tenen res a posseir sinó que, al contrari, ells esdevenen posseïts.

Com veiem, l'operació en un cas i l'altre és la contrària i per això, d'entrada, la convivència de totes dues coses a escena és complicada, ja que crea una dislocació de l'espai escènic. Comporta dos tipus d'operacions simultànies, dos posicionaments contradictoris en una mateixa activitat.



Això, en els espectacles dits de la imatge, on es planteja només una proposta plàstica en combinació amb actors a sang, siguin acròbates, ballarins o personatges, es pot dissimular fins a un cert grau, malgrat que el perill que el mateix mitjà tecnològic esdevingui el subjecte de l'espectacle és altíssim, però en espectacles teatrals amb plantejaments més totals, on la part plàstica sigui només un dels elements creatius, esdevé una fissura difícil de cosir, perquè en aquesta dislocació, confrontats, l'actor a sang té sempre les de perdre perquè s'esvaeix el seu magnetisme i es veu reduït, i perquè les noves tecnologies aplicades al teatre criden encara massa l'atenció com a simples dispositius i converteixen fàcilment l'espectacle en una demostració.

Examinarem ara alguns casos en què aquesta dislocació és pot superar o explotar. No pretenc ser exhaustiu ni pontificador, sinó només mirar de prop alguns exemples en què vaig participar com a creador i en què l'ús de la imatge projectada em sembla que era justificat i productiu.

Per començar, insisteixo que la imatge projectada, com altres recursos tecnològics, només em sembla lícita quan esdevé necessària per a la proposta escènica i mai com un element decoratiu o afegit. Perquè cal un treball seriós i profund, que la majoria de cops no es fa, perquè la imatge projectada s'insereixi amb naturalitat dins el joc escènic, sigui a través de la ficció dramaturgica o a través de la mateixa ficció teatral. Així, he observat que allí on és realment efectiva i aconsegueix inserir-se en l'escenari sense crear ruptures de llenguatge la imatge projectada és en el joc metafòric de l'espai i el temps escènics, proporcionant uns espais i temps metafòrics metafòrics, una mena de contínuum espaciotemporal metafòric. En altres casos, és eficaç

l'explotació de la mateixa dislocació de l'espai que provoca el dispositiu. Vegem-ho en alguns exemples que conec de prop per haver-hi participat d'alguna manera o altra.

Així, a *MTM* (1993) de La Fura dels Baus, per a mi un dels seus espectacles més complets i aconseguits tant pel que fa a plantejament com a resultat i en el qual vaig col·laborar encara que amb resultats més aviat decebedors, en un moment donat, enmig de les característiques lluites de gladiadors fureros de l'època, l'espai, on s'encabien tant públic com espectacle, es dividia en dos. Des del principi el públic podia observar com un dels actors corria entre el públic amb una càmera de vídeo a l'espatlla i projectava les imatges que filmava en directe en una gran pantalla, on es combinaven amb altres imatges pregravades. En dividir-se l'espai per una mena de muralla faraònica de mòduls que els actors en rol d'esclaus havien construït, la pantalla mostrava, com si fossin en directe, que a l'altra meitat de l'espai passaven moltes coses. De fet, en cap de les dues meitats no passava res, però les imatges de la pantalla feien creure a cada una de les dues meitats que era en aquella que no passava res mentre que a l'altra no paraven de passar coses. Es tractava, doncs, de crear un fals contínuum espaciotemporal que modificava l'espai real a fi de fer experimentar en pròpia carn al públic com la gent és manipulada pels mitjans de comunicació: només a la sortida de l'espectacle quan els espectadors que hi havien anat plegats i havien estat separats pel moviment escènic es tornaven a reunir descobrien que en cap de les dues meitats no havia passat res en aquell moment. Es tractava d'una hàbil deconstrucció i construcció de l'espai només possible a través de la imatge projectada que incidia de ple en el que experimentava el públic i servia perfectament el que es pretenia comunicar.

A *Do'm* (2003) d'Enric Casasses hi vaig fer servir la imatge projectada amb diferents funcions, sempre al servei de l'espectacle i superant o utilitzant la disfunció abans comentada. L'espai escènic es basava en un mòdul en triangle isòsceles amb rodes que es podia desplaçar en tots els sentits i en un angle del qual hi havia un projector mentre que a la cara oposada hi havia una pantalla translúcida. L'acció de l'obra, si és que se'n pot dir acció, transcorria a sobre i fora del «carro». Durant bona part de l'obra, la pantalla només rebia la projecció de colors que feien de fons escènics. En un moment precís, quan es girava el triangle i la pantalla quedava de cara al públic, una projecció en negre en feia una mena de gasa transparent que dividia l'espai entre el primer pla de la Campanera i l'Esmolet i el segon pla dels quatre Dimonions. Fins aquí doncs funcions escenogràfiques variades que permetien jugar amb un sol element escenogràfic. En un altre punt anterior, tanmateix, la pantalla servia per seguir en projecció la Campanera fora d'escena quan en sortia seguida de l'Esmolet en escena, que interactuava amb la pantalla. De nou, es creava un contínuum espaciotemporal metafòric eficaç. Més tard, hi apareixia el Director, és a dir, jo, en aquest cas, per donar instruccions als actors. Hi havia doncs una interacció entre l'actor de la pantalla i els actors de carn i ossos però la discontinuïtat reforçava l'escena perquè el Director i els personatges no estaven en el mateix pla de la ficció, sinó que la introducció del Director era una mena d'irrupció teològica des d'una altra dimensió de l'autoritat extraficcional. Finalment, hi apareixia un llarguíssim *tràveling* continu des de Vallvidrera fins a la plaça Catalunya per la carretera de les Aigües i els carrers de Barcelona que relligava, amb el preludi de *Tristany i Isolda*

de Wagner de fons i el carro triangular girant lentament, la història d'amor impossible de la Campanera i l'Esmolet.

A l'òpera *1714. Món de guerres* (2004), amb text meu, música de set compositors, direcció musical de Josep Vicent i direcció escènica de Ramon Simó, la imatge projectada hi era molt ponderada, tot i que era un dels pocs elements escènics en un espai pràcticament nu. Per a mi, el moment en què era més justificada era quan ofería un muntatge eficaç d'escenes de guerra, bombardetjos i finalment cadàvers abocats a piles en fosses comunes, amb un fons simfònic de to xostakovitxià escrit per Enric Canet. La imatge projectada, acompanyada de la música corprenedora, en una escena buida i a les fosques, des d'un pla no escènic, ens llançava allò que no es pot explicar amb paraules, que no es pot ficar en un escenari sense banalitzar-ho: els horrors de la guerra.

A *L'hivern plora grebre damunt el gerani* (2008) d'Agustí Bartra el repte era com encabir l'acotació inicial a l'escenari de quatre per quatre metres de l'Espai Brossa del carrer Allada Vermell: «Escena: Placeta tranquil·la en un barri d'una gran ciutat. Mitja tarda. Primeries d'hivern. A l'esquerra, un banc de parc, de barrelles de fusta pintada de verd i potes de ferro negre. Darrera el banc, un arbre mig despullat de fulles. A la dreta de l'escenari, un fanal. Al fòrum, edificis de pisos, als baixos d'un dels quals es destaca, en lletres vermelles, la paraula BAR. Al fons s'insinua l'estructura d'un gran pont d'una autopista», on el bar havia de tenir una porta practicable i la placeta havia de permetre el pas d'un motorista. Per fer-ho, vam construir un escenari inclinat que reproduïa una perspectiva extrema, que feia explícita immediatament la teatralitat. Els actors reals només podien

moure's per una franja longitudinal d'un parell de pams, si no quedaven distorsionats respecte a l'escena. Un metre més cap al fons hi passava en un punt una moto amb un titella d'un parell de pams i encara un metre més enllà, una altra amb el seu titella de menys de deu centímetres. Per acabar de reforçar la perspectiva forçada, a primer pla hi havia un fanal de dimensions superiors a les reals, i un banc era en una punta de dimensions normals i s'encongia cap al fons d'acord amb la suposada perspectiva. Al fons, el paisatge urbà. En comptes de projectar imatges en una pantalla, vam imprimir el paisatge en una pantalla translúcida de retro-projecció, cosa que ens va permetre, amb projecció de llum, fer-hi transcórrer una tarda fins a fer-se de nit.

A *Peus desacalços sota la lluna d'agost* (2010) de Joan Cavallé vaig recórrer a la imatge projectada només per fer aparèixer, al final de l'obra i sense actors a l'escenari, en un altre pla de la ficció, doncs, les imatges suposadament reals dels morts que havien pul·lulat per l'escena, abans de desaparèixer per sempre, ja redimida la seva memòria.

Només en comptades ocasions he recorregut al vídeo, ja que, insisteixo, la majoria de vegades no m'ha semblat un element necessari sinó un recurs fàcil que posteriorment perjudicaria la possible força dramàtica de la proposta, allò que busco i intento plasmar en escena.

Per acabar, explicaré la posada en escena d'*Helena* (2013), amb protagonisme absolut de la projecció com a personatge dramàtic. Quan Joan Casas em va donar a llegir la seva traducció d'*Helena* de Iannis Ritsos, un dels grans poetes que he estimat, em vaig sentir immediatament interpellat pel text, d'una força poètica i teatral extraordinària. A l'obra de Ritsos una Helena decrepita es troba al llit de mort

i rep la visita d'un antic amant. L'obra és un monòleg absolut d'Helena. De l'antic amant només en sabem, per l'acotació inicial i final, com entra a casa d'Helena i sobretot com és la seva mirada.

A la meua posada en escena, amb Quimet Pla en el paper d'Helena, em proposava forçar al màxim la teatralitat, i per fer-ho, precisament, vaig recórrer a la imatge projectada, que va esdevenir part de la ficció mateixa. Davant del públic però fora d'escena, sense formar part de l'espai escènic de ficció, hi havia un monitor de televisió. Per aquest monitor el públic veia, seguint l'acotació ritsosiana, primer la mirada de l'antic amant, personatge mut, com entrava a casa d'Helena gràcies a una pel·lícula i després, el director d'escena, o sigui, jo mateix, entrant a l'habitació d'Helena i instal·lant la càmera. A partir d'aquí el públic veia Helena al seu llit desenvolupant el seu monòleg i l'antic amant/director d'escena movent-se per l'escena i retocant els plans, que es retransmetrien pel monitor en directe, per on el públic veia l'actor a través de la mirada del director. Veia, i sentia, alhora, el cos i la veu de l'actor a sang a la vista nua i l'ull de l'altre personatge, l'antic amant/director, li ensenyava la seva visió d'Helena per mitjà dels diferents plans parcials superposats a l'actor. D'aquesta manera la mirada escrutadora, especejadora, de l'antic amant coincidia amb la del director a escena en directe, integrant, com he dit, la imatge projectada a la ficció dramaturgica i també teatral, i multiplicant d'aquesta manera la generació de significats complexament interrelacionats. Alhora, la proposta oferia al públic una superposició de llenguatges que, d'una banda, el situava en un teatre compartint amb la resta del públic i l'actor la funció, i, de l'altra, al sofà de casa seva, bevent passivament les imatges crues de l'actor a través del monitor.

### Referències bibliogràfiques

- ABUÍN GONZÁLEZ 2005: Anxo Abuín González. «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa*, 17, pàg. 29-56.
- AUSLANDER 1999: Philip Auslander. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Nova York: Routledge.
- CRAIG 1990: Gordon Craig. *L'art del teatre*. Barcelona: Institut del Teatre. (Traducció d'Edward Gordon Craig: *On the Art of the Theatre*. Londres: William Heinemann, 1911.)
- GARBAGNATI; MORELLI 2006: Lucile Garbagnati; Pierre Morelli (eds.). *Thé@atre et nouvelles technologies*. Dijon: Éditions Universitaires.
- HÉBERT; PERELLI-CONTOS 2006: Chantal Hébert; Irene Perelli-Contos. «Théâtre et (nouvelles) technologies: un espace d'interactions». Dins: Lucile Garbagnati; Pierre Morelli (eds.). *Thé@atre et nouvelles technologies*. Dijon: Éditions Universitaires. Pàg. 47-55.
- PAVIS 2003: Patrice Pavis. «Afterword: Contemporary Dramatic Writing and the New Technologies». Dins: C. Suich (ed.). *Trans-global Readings. Crossing Theatrical Boundaries*. Manchester: Manchester U.P. Pàg. 187-202.
- PRADIER 1998: Jean-Marie Pradier. *Fànic, fàl·lic, fàtic. Vers una teoria neurocultural dels espectacles vius*. València: Universitat de València.
- VAGLIO 1996: Fulvio Vaglio. «Actores, personajes y tecnología: apuntes sobre el 'teatro tecnológico'». *Razón y Palabra*, I:2 (març-abril)

(<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n2/teatro.html>).

ZORITA AGUIRRE 2007: Itziar Zorita Aguirre. *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*.

<http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/83508/Binder2.pdf?sequence=1> (19-11-2012).