

Ser o no ser: la identidad, desde el autómatas al androide, en la escena



Oscar Martínez Agíss

Facultad de Artes y Diseño/Facultad de Filosofía y Letras, UNAM /Proyecto PAPIIT IG100915/

omagiss@gmail.com

Resumen

Desarrollar un personaje en escena es uno de los trabajos esenciales del teatro ya que implica mucho más que presentar la forma: es mostrar su profundidad humana para lograr la conexión con el espectador y hacerlo compartir por un momento ese mundo que se vive en el escenario. Si bien esta labor ha estado a lo largo de la historia identificada con el actor, de forma paralela también se ha canalizado a través de ingenios de diversos tipos que representan al ser humano en la escena. La tecnología actual ha logrado que nos acerquemos a la “supermarioneta” que deseaba Gordon Craig para crear un arte superior, de una artificialidad más noble; sin embargo, vistos desde la robótica, los modernos autómatas pueden provocar rechazo en la gente en la medida en que se acercan a, y no logran, alcanzar la imagen humana perfecta. Entonces, ¿será el androide el muñeco maravilloso que muevan los hilos del poeta, que era como definía Diderot al gran actor? ¿O terminará por alejar a los espectadores espantados que se enfrenten al mismo tiempo tan cerca de lo humano pero tan lejos?

Palabras clave

Teatro
Autómata
Robot
Androide
Actor

Abstract

Developing a character for the stage is one of the essential labors in theatre, since it implies more than representing the form: it requires the display of its humanity in order to connect with the audience members and get them to share, for a moment, that living world happening on the scene. The current technology has brought us closer to that “super marionette” desired by Gordon Craig for the creation of a higher art, of a more noble artificiality; however, from the robotics point of view, the modern automats may be rejected by people as they get close, but don't achieve, the perfect human likeness. So, can the android be the wonder doll that is moved by the strings of the poet, as Diderot called the great actor? Or will it scare off the audiences that are confronted with a humanity that is so close, and yet so far?

Key words

Theatre
Automat
Robot
Android
Actor

En busca del actor ideal

Desarrollar un personaje en escena es uno de los trabajos esenciales del teatro ya que implica mucho más que presentar la forma: es mostrar su profundidad humana para lograr la conexión con el espectador y hacerlo compartir, por un momento, ese mundo que se vive en el escenario. Si bien a lo largo de la historia esta labor ha estado identificada con el actor, de forma paralela también se ha canalizado a través de ingenios de diversos tipos que representan al ser humano en la escena.

Entre los recursos de mayor constancia en la historia del teatro para suplir al actor se encuentran títeres y marionetas que logran representar el mundo en un reducido espacio y que fácilmente van de la sátira a la tragedia gracias a la habilidad manipuladora del titiritero para recrear simbólicamente la condición humana. Las características propias de las marionetas establecen un reconocimiento inmediato de la convención teatral, sin importar el realismo de los mismos, ya que

En ese teatrillo en miniatura nos reconocemos y tomamos distancia de nosotros mismos. [...] estas figuras nos miran desde el pequeño escenario y acaso observan los hilos de quien nos mueve. El pacto entre ilusión y realidad se firma en el momento de sentarse frente al escenario en miniatura. A partir de ese momento cualquier cosa puede pasar (Molina, 2010:56).

Es precisamente esta balanceada relación entre el artificio y la representación de la realidad lo que ha llevado a ver estos recursos como mucho más que simples figuras y que “Con el tiempo, autómatas y marionetas, [...] se confunden y se convierten en sinónimos” (Molina, 2010:55). Son también dichas características las que los han vuelto modelo deseable del actor ideal, el tener la capacidad de realizar cuanto les sea necesario para la escena, para lo que pida el dramaturgo, sin que en ningún momento el personaje sea matizado por la circunstancia del actor, siendo así herramienta perfecta y fría al servicio del poeta, sólo un medio para transmitir en directo al espectador desde este actor sublime, tal como lo definía Diderot en *La paradoja del comediante*:

Es la extremada sensibilidad lo que hace los actores mediocres; es la sensibilidad media la que hace la muchedumbre de malos actores; y es la falta absoluta de sensibilidad la que prepara los actores sublimes”, las lágrimas del comediante descienden de su cerebro; las del hombre sensible ascienden de su corazón; son las entrañas las que turban sin medida la cabeza del hombre sensible; es la cabeza del comediante la que a veces lleva su turbación pasajera a sus entrañas (2003: 56).

El objetivo, después de todo, no es mostrar lo cotidiano sino crear un sistema complejo en escena que recodifique los elementos que lo constituyen para lograr establecer contacto con el espectador, la representación, a partir de la coherencia de sus partes, marca los parámetros de la convención escénica no a través del elemento en sí, sino por la funcionalidad del mismo dentro del dispositivo teatral.

Sabemos, como espectadores teatrales, que independientemente de que estemos ante actores humanos o marionetas hay una estructura dramática que sostiene lo que sucede en escena y, en la medida de su efectividad, provoca nuestra respuesta emotiva y racional, formamos parte del juego y reaccionamos en consecuencia, como Diderot lo explica:

Reflexionad un momento sobre lo que en teatro se llama *ser natural*. ¿Es mostrar las cosas tal como son en la Naturaleza? De ningún modo. En ese sentido, lo natural no sería más que lo común. ¿Qué es, pues, lo natural de la escena? La conformi-

dad de las acciones, de las palabras, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante. Eso es lo maravilloso (2003: 59-60).

Así pues, estos autómatas primigenios movidos por los hilos no sólo del poeta, sino, literalmente, por los de su manipulador son completamente maleables, fáciles de aceptar, reconocibles aunque distantes, formas concentradas que encuentran su razón de ser en la convención teatral, ya que, según Kleist “la gracia vuelve a encontrarse una vez que el conocimiento ha pasado por el infinito, de manera que simultáneamente se encuentra más pura en aquellas formas corporales humanas que carecen totalmente de conciencia, o que poseen una conciencia infinita, es decir, en una marioneta o en un dios” (Kleist, 1974:14).

Si bien el argumento que expone Kleist, en términos generales, está más orientado a la idea de una representación física perfecta gracias a las características maleables de la marioneta, también es cierto que apunta al objetivo de que se afecte al espectador a través de la sublimación de esos cuerpos artificiales, y por tanto, “Kleist’s intention here is not to offer a mere critique of human performance, but rather to use the marionette as a symbol of an epiphany both aesthetic and spiritual” (Malone, 2000:58).

Esta búsqueda del actor ideal, como documento en blanco para ser llenado por el texto, no surge nada más de querer deshacerse del actor en sí mismo o de su parte humana, sino que está ligada a la idea de construir un lenguaje escénico más puro, crear un arte superior, de una artificialidad más noble, como lo planteaba Gordon Craig, quien identificaba al actor como elemento distractor dentro de la escena,

Do away with the actor, and you do away with the means by which a debased stage realism is produced and flourishes. No longer would there be a living figure to confuse us into connecting actuality and art; no longer a living figure in which the weakness and tremors of the flesh were perceptible (Craig, 1962:81).

De esta forma señalaba la necesidad de una súper-marioneta que pudiera accionar en escena sublimando al personaje dejando atrás las imperfecciones del ser humano. En esta misma línea se encuentra Maurice Maeterlinck, en términos de que el actor podía alejarse del sentido mismo del texto para seguir una necesidad propia y no determinada por la estructura teatral desarrollada. Sin embargo, su respuesta se encontraba más orientada a la relación entre escena y espectador, siendo el actor un medio puro de transmisión, de acuerdo a Meyerhold,

Maeterlinck quería que sus dramas se representasen con gran simplicidad, para que la fantasía del espectador pudiese completar lo que no se decía abiertamente [...] temía que los actores [...] representasen de manera demasiado externa, dejando inexpresada la parte más secreta, más íntima de sus tragedias (1997: 201).

También delimitaba las características de los actores que se necesitaban para llegar a cumplir los objetivos del dramaturgo, diciendo que

El actor de la vieja escuela, para impresionar al público gritaba, lloraba, gemía, se golpeaba el pecho con los puños. El nuevo actor debe expresar la tragedia de una manera mucho más grande [...] de manera aparentemente calma, casi fría, sin gritos ni llantos, sin notas temblorosas; pero en compensación, con auténtica profundidad (Meyerhold, 1997:205).

Este control sobre sus emociones y, en general, sobre la forma, necesario para los actores nuevos lo busca desarrollar Meyerhold a través de su propuesta de biomecánica, en

donde hay un control racional completo sobre el cuerpo y su capacidad de expresión, en donde las formas abstractas creadas por el movimiento se utilizarán como medio de comunicación preciso y efectivo. Sin embargo, también dejaba la responsabilidad en la consciencia del actor y no lo niega como ser humano, pero le exige ser más orgánico, completo, mejor.

El robot sobre el escenario

Al tiempo que Meyerhold está en proceso de desarrollar un método actoral que le permita cumplir las perspectivas que tiene para la escena y el arte teatral, el checo Karel Čapek escribe la obra *R.U.R. (Robots Universales Rossum)* en 1920, la cual se estrena al año siguiente en el Teatro Nacional de Praga. En ésta se encuentra por primera vez el concepto del robot como lo conocemos actualmente: trabajadores artificiales que realizan tareas específicas para los humanos. En cuanto a la elección del nombre para sus personajes,

As Karel has remembered in the Prague newspaper *Lidové noviny* (December 24, 1933), the first name for his “artificial workers” was labors, but he wasn’t satisfied with this word – it sounded too academically to him – and he asked his brother for a help. Josef “in passing” suggested the word robot, derived etymologically from the archaic Czech *robotá* what means –alike in the Slovak language of these times– the serfs obligatory work (Horáková y Kelemen, 2003:5).

La palabra *robot* se popularizó rápidamente para definir lo que hasta ese momento se conocía como autómatas y en la escena estos trabajadores perfectos planteados por Čapek son representados por actores; como dos lados de la misma moneda, mientras que la tecnología se acerca a poder crear seres artificiales que puedan llevar a cabo las tareas que se les requiera de forma precisa, esto último como objetivo que se busca en el actor ideal, también surge la preocupación de cómo la mecanización puede llevar a la deshumanización y lo que se expone teatralmente es “el problema de relación entre el hombre y la tecnología y consigue que el espectador se plantee un sinfín de cuestiones. ¿Está la tecnología al servicio del hombre o no hace sino esclavizarle?” (Sáiz Lorca, 2002:214).

En la obra de Čapek se encuentra el planteamiento del desarrollo de los robots, pasando de ser totalmente impersonales hasta llegar a tener auto-consciencia y terminar por destruir a sus creadores. Como señala López Pellisa,

La obra teatral de Čapek está marcada por las miserias de la Primera Guerra Mundial, y se caracteriza por la ironía, el sentido del humor y la crítica social -sobre todo en relación al progreso tecnológico y el desarrollo político-. [...] no se centra tanto en la descripción de la tecnología o el invento, sino en el problema humano y filosófico que implica dicha tecnología (López Pellisa, 2013a:138).

En las primeras representaciones, los robots, en términos de apariencia, son más cercanos a clones o cyborgs; sin embargo, conforme pasan los años y la obra se repone, la imagen evoluciona hasta llegar a ser la de una construcción casi mecanizada.

Este proceso que se da en las puestas en escena con respecto a la imagen del robot es curiosa, ya que en un principio la representación de los robots es a través, principalmente de la postura, el uniforme y pocos elementos más que refirieran a su origen artificial. Sin embargo, para fines de la misma década, en el montaje de 1929 que se presenta en Nueva York, la caracterización de estos personajes ya tiene mayores referentes de que son mecanismos artificiales; los mismos cuentan con trajes de apariencia

metálica, una placa en el pecho y llevan una especie de casco; para la adaptación de la BBC para televisión en 1938, los personajes ya son claramente distinguibles de forma inmediata de los humanos, usan un traje metalizado con piezas rígidas fijadas al cuerpo y la cabeza cubierta con un casco de tapa plana. Es decir, los robots cada vez más se van alejando de la imagen humana para evidenciar su procedencia artificial.

En cuanto a estructura, el texto de *apek* es precedente a la cinta *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, en la que se aprecia en términos temáticos un principio similar: los trabajadores, casi mecanizados, se levantan contra sus patrones en este caso. En la película, el proceso de imagen se da en sentido contrario a lo sucedido en las representaciones de R.U.R.: primero, nos encontramos con la figura mecanizada que eventualmente tendrá apariencia humana.

Los planteamientos de la obra y la película arraigarán con fuerza y, durante el resto del siglo XX, el robot se integrará al imaginario popular a través de la narrativa y del cine principalmente, además, por supuesto, de seguir su desarrollo dentro del progreso mismo de la tecnología en la sociedad.

El avance en la robótica llevó considerar la respuesta social a los robots que cada vez más se acercaban a tener una apariencia humana. En 1970, Masahiro Mori, profesor de robótica en el Tokyo Institute of Technology, publica un ensayo en la revista *Energy*, en Japón, en donde expone su hipótesis de cómo la respuesta de la gente a un robot que pareciera humano cambiaría abruptamente de empatía a repulsión, al acercarse este ser mecánico a la completa apariencia humana, pero fallara en obtenerla; esta caída en extrañeza es lo que se llama *the uncanny valley*.

Mori explica la reacción que se tiene ante una mano protésica, la cual, gracias a los avances de la tecnología, ha logrado acercarse mucho a la forma de una mano real y que, en una primera impresión, pasa inadvertida. Sin embargo, una vez que se nota su artificialidad, provoca mayor inquietud, más aún al tocarla y sentir su diferente textura así como su frialdad. Como punto de su argumento en términos de apariencia, Mori refiere a una marioneta del *Bunraku*¹:

I don't think that, on close inspection, a *bunraku* puppet appears very similar to a human being. Its realism in terms of size, skin texture, and so on, does not even reach that of a realistic prosthetic hand. But when we enjoy a puppet show in the theater, we are seated at a certain distance from the stage. The puppet's absolute size is ignored, and its total appearance, including hand and eye movements, is close to that of a human being. So, given our tendency as an audience to become absorbed in this form of art, we might feel a high level of affinity for the puppet (2015).

Esta reacción de extrañeza con respecto a la apariencia se acrecentaría, según Mori, al incorporar el movimiento. Mori añade que “*Since negative effects of movement are apparent even with a prosthetic hand, a whole robot would magnify the creepiness*” (2015). Y concluye con la siguiente reflexión:

We should begin to build an accurate map of the uncanny valley, so that through robotics research we can come to understand what makes us human. This map is also necessary to enable us to create—using nonhuman designs—devices to which people can relate comfortably (2015).

Sin embargo, lo que había planteado *apek* en su obra a principios de siglo XX, en cuanto al desarrollo de seres artificiales que lleven a cabo tareas humanas, y a pesar de lo señalado por Mori, con referencia al aspecto de los robots y su interacción con seres humanos, seguirá delante de distintas formas, cada vez más cercanas a la vida

1. Óscar Cossío define el *Bunraku* como “un arte dramático de ¿cómo llamarlos... muñecos, títeres, marionetas?, nada de lo anterior [...] Uno de los grandes atractivos del *Bunraku* es, sin duda, el hecho de que se trata de un teatro de muñecos, además de la gran maestría con la que están manejados y de las otras artes que forman parte del espectáculo” (1991: 22).

cotidiana, pues no sólo tienen que ver con el avance de la tecnología en sí misma, sino que, como señala Dery, los “mecanismos que imitan la vida siguen cautivando la imaginación humana. Millones de personas tienen su primer encuentro con los robots en un parque temático de Disney en el que personajes electrónicos de un realismo casi horripilante actúan en espectáculos” (1998:118). En el nuevo siglo esta relación entre los robots, la percepción humana y el proceso creativo tendrá otro capítulo en los escenarios teatrales.

El androide como actor

En 2006, el director de teatro de la compañía *Seinendan*, Oriza Hirata, se incorpora como profesor al *Center for the Study of Communication-Design* en la Universidad de Osaka, en donde Kazunari Kuroki, presidente la compañía de robots y computación *Eager*, e Hiroshi Ishiguro, una de las autoridades a nivel mundial de investigación sobre robots inteligentes, se encontraban planeando crear un teatro de robots, el *RHT (Robot-Human Theatre)*.

La llegada de Hirata significó una nueva perspectiva en dicho proyecto, y el objetivo que se tenía hasta ese momento (crear un espectáculo de alta tecnología para presentar los resultados de los avances en la creación de robots especializados y llamar así la atención del espectador) quedó atrás para dar paso a un trabajo de creación artística, a través del teatro de robots. El resultado fue el estreno, el 25 de noviembre de 2008, de la obra *Hataraku Watashi (Yo, trabajador)*, escrita por Hirata, presentada en un estudio de la Universidad de Osaka para un público especialmente invitado. En una entrevista, después del estreno, describe así la recepción de la obra:

Hirata said “In the last scene, the human actors left and only two robots remained on the stage receiving applause . . . and actually, some people in the audience had shed tears at some of those robots’ lines. At that moment,” he continued, while laughing, “I thought that at last I’d beaten Constantin Stanislavski!” (en Tanaka, 2010)

El proceso de trabajo no fue el convencional de ensayos o preparación para una puesta en escena; requirió una completa colaboración entre el creador escénico, Hirata, y el creador de los robots, Ishiguro, así como el apoyo de producción de la compañía de Kuroki. El entendimiento entre ellos para encontrar el balance creativo fue lo que hizo posible el llegar a resultados concretos. Ishiguro aceptó la dirección de Hirata ya que éste pedía

countless changes to the positioning of the two robot actors, changes to the intervals between their lines and requests for their head and arm movements — all of which had to be programmed into their computers. Once that was done, though, there was no danger that either the male robot (stage name Takeo) or his female counterpart (Momoko) would forget their lines or miss a cue (en Tanaka, 2010).

Los robots-actores por fin estaban cumpliendo algunas de las premisas solicitadas por Diderot, Kleist o Craig, siendo capaces de repetir siempre la misma actuación sin necesidad de recordatorios por parte del director; pero no sólo eso, también tenían un creador que coincidía con el artista y que entendía para qué estaba haciéndolos, qué era lo que se esperaba de ellos y cómo estaban al servicio de la lógica escénica. Ishiguro explica que al principio,

I thought theater directors would do their work using their actors’ spiritual motivation, but Hirata stated firmly: ‘Actors do not need to have a psychological

approach. If they do exactly as I direct, they can express their character's feelings.' I agreed with that. [...] People often say it seems that my robots have feelings, but of course that's just make-believe (en Tanaka, s/n, 2010).

Para esta obra aún se mantiene la forma de los robots alejada de la apariencia humana, además de que ambos robots interpretan el papel de robots por lo que se mantienen dentro de los límites de aceptación del espectador de acuerdo con lo planteado por Mori con el *uncanny valley*, pero también logran provocar la reacción emocional del público a través no sólo de la historia, que gira en torno a la pérdida de voluntad de trabajo de uno de los robots de servicio, sino de la convincente actuación de los dos robots.

Pero el *RHT* no terminó ahí, sino que tan sólo fue su primer paso. Para la obra *Sayonara*, el nombre del proyecto cambio de *Robot-Human Theatre* a *Android-Human Theatre*, en donde sí se cruzó la línea de empatía al plantear un diálogo entre una actriz y el nuevo androide desarrollado por Ishiguro: Geminoid F.

La obra de aproximadamente veinte minutos gira en torno a una androide (o ginoide) que recita poesía a una joven que está muriendo, poniendo así en perspectiva lo que se considera vida y muerte para humanos y robots. *Sayonara* se presentó originalmente en la *Conferencia Internacional de Teatro* en Osaka para después formar parte del *Ars Electronica Festival* en Linz y continuar un circuito que ha recorrido Francia, Estados Unidos y Canadá.

La utilización del Geminoid F, sin embargo, es un recurso importante para la obra misma, pero forma parte de un lenguaje escénico más complejo: Hirata desarrolla la acción dentro de un recuadro alombrado en una cámara negra, balanceando así lo concreto con lo abstracto, en extremos se encuentran los dos personajes, la humana cuenta con una cómoda silla de madera reclinable, mientras que la ginoide tiene una silla más simple, con base de metal y apariencia rígida. Sin embargo, es la primera la que se mueve y va hacia la segunda, quien mantiene su postura firme ante los cuestionamientos que se le presentan, por lo que la actuación de Geminoid F se centra en las facciones de su rostro. Esta obra no tiene como objetivo ser el marco de exhibición para el desarrollo tecnológico. Hirata afirma que

Our strategy is to critically reconsider existing theatrical theories and to reconstruct delicate and dramatic space on stage. We believe that we can create such a space by basing our theater on the Japanese language and life style, while at the same time creating a new theatrical language which is a unified form of both written and spoken language (en Seinendan).

Con respecto a la limitación del movimiento del ginoide a su rostro y manos, el problema se encuentra en los altos costos que aún representa el proveer a todo el cuerpo de los servo-motores que se requieren para activarlo, así como la energía que consumen durante la representación, pero tienen a cambio otras ventajas

la voz humana de una actriz profesional es la que declama el texto a través de este cuerpo artificial perfectamente recreado [...] a pesar de no poder levantarse y caminar, este tecnófitere reproduce casi todas las expresiones faciales del ser humano: puede inclinarse, sonreír y mover los ojos, reproduciendo el 80% de los movimientos de su modelo humana (López Pellisa, 2013b:226).

Es gracias a las características y la funcionalidad de estos actores artificiales que ya han comenzado a dar muestras de las posibilidades que abren en la reconsideración del teatro y su relación con la robótica.

Las obras que han seguido muestran que el camino apenas ha comenzado para este equipo creativo: *Las tres hermanas* de Chejov, presentada en varias ciudades europeas durante el 2013, y *La Metamorphose version Androïde* de Kafka, ésta presentada en el marco del *Autumn Festival Normandy* en Francia en 2014, además de su estreno en Japón y una gira por Europa.

En la versión de Hirata del texto kafkiano, Gregor Samsa despierta una mañana para darse cuenta de que no ha tomado la forma de un insecto, sino la de un androide y en él se encuentra atrapado. La puesta en escena se desarrolló en el *Kinosaki International Arts Center* con actores franceses seleccionados por el director japonés, entre los cuales destacaban Irene Jacob y Jerome Kircher.

Recientemente, a principios del 2015, le fueron negados los derechos de la obra *A puerta cerrada* de Sartre. Hirata defiende su teatro afirmando que los robots no reemplazaran a los humanos en el escenario, sino que, más bien, ha surgido un nuevo tipo de actor, aunque asegura que

As I made more robot-theater plays, I understand more clearly that there is no difference between robots and human beings. Why do people have no problem accepting puppet theater, such as traditional Japanese *bunraku*? My robot theater is fundamentally a cutting-edge style of *bunraku*.

Furthermore, those puppets are all the same style, but my robots progress technically day by day. So even though I don't know about the future of robot theater, I know it's exciting (en Tanaka, s/n, 2014).

Sin embargo, aún falta mucho para definir cuáles serán los alcances de esta propuesta, pues es evidente que parte del atractivo de las puestas en escena es ver el funcionamiento de los robots o androïdes, ver la tecnología por la tecnología misma, y esto se encuentra en contra de los principios teatrales de lo efímero y del cuerpo presente, por lo que se vuelve problemática su aceptación, como señala Dixon

In fields such as physical theatre and body art, where the primary aim is the enactment of "embodied" authenticity, realized through the "no smoke and mirrors" and "no-strings-attached" material tangibility of the viseral, physical body. There is therefore a tension, even conflict (Dixon, 2007: 24).

Por su parte, la visión de Ishiguro es más compleja, principalmente porque va más allá del concepto teatral, pues considera que para los japoneses es más fácil estar en contacto con los robots quizá debido a la influencia del Shintoísmo en la vida diaria del Japón, con su creencia de que todos los objetos contienen un espíritu. De hecho, en 2006, Ishiguro hizo un robot copia de sí mismo, el original Geminoid, para ver si podía transferir su propio espíritu al robot para después enfrentar el problema de que, con el tiempo, él luciría más viejo, mientras que el robot no, y en una entrevista declaraba:

I got a very serious situation. Appearance, [...] This Geminoid is much younger than me, and the question is, who has my identity? Why are you interviewing me today? Because I have this android. If I didn't have this android you wouldn't come here. That means the android has my identity. People watch this android and then they watch me. And everybody remembers the android's face, so to stay in the physical world, in the real society, I need to have a face identical to the android's (en Elsworth-Jones, 2013).

Entonces, ¿quién es el que define la identidad del personaje? ¿Cuál es el espacio escénico que enmarca los elementos para establecer las relaciones que les dan coherencia?

Según Umberto Eco “[in] the very moment the audience accepts the convention of the mise-en-scène, every element of that portion of the world that has been framed (put upon the platform) becomes significant” (1977:112). ¿Cuál es entonces la plataforma que están planteando estos androides escénicos y quién es el público que está aceptando la convención teatral?

Hirata e Ishiguro han encontrado en el escenario teatral la forma de tender un puente que cruza el *uncanny valley*, entendiéndolo, como planteaba Mori originalmente, que la convención escénica daría la posibilidad al espectador de apreciar al ser artificial en su maestría de construcción permitiendo que por parte del lenguaje teatral se llegara a la empatía. Sin embargo, también cambian las perspectivas que señalaba Kleist sobre el haber pasado el ciclo completo del conocimiento y ser la marioneta o ser dios...

Un títere puede dar la impresión de ser la encarnación de la falta de libertad. Movido ya sea por una mano oculta, ya sea por hilos que tiran de él, el títere no posee voluntad propia. Todos sus movimientos están dirigidos por la voluntad de otro: un ser humano que decide lo que hará. El títere, controlado siempre por una mente externa, no puede escoger su forma de vivir. Esta situación resultaría insostenible si no fuera porque un títere es un objeto inanimado. Para sentir la falta de libertad hay que ser consciente de uno mismo (Gray, 2015:11).

A fin de cuentas, estos robots y androides con los que trabajan Hirata e Ishiguro aún son marionetas de las cuales no vemos los hilos que las mueven, ni a los manipuladores, ya que lo hacen a través de un tiempo desplazado a través de la programación de sus acciones, gestos y parlamentos cuya efectividad depende en buena parte, aún, de la sincronía que logren con sus contrapartes humanas en escena.

Así, ahora son autómatas que siguen obedientemente instrucciones sin equivocarse, pero ¿qué sucederá cuando estos androides tengan Inteligencia Artificial? “Will actors at auditions soon be vying for their roles with robots? And are we entering an era in which robot actors will one day take the leads in ‘Romeo and Juliet?’” (Tanaka, 2010) como se pregunta el mismo Hirata.

Las posibilidades que se abren ante los avances en la robótica y la propuesta escénica de estos creadores también permiten volver la mirada atrás a lo que apeak reflexionaba sobre el futuro que plantean estos seres artificiales:

Robots are not mechanisms. They have not been made up from tin and cogwheels. They have been built up not for glory of the mechanical engineering. Having the author in his mind some admire of the human mind, it was not the admiration of technology, but that of the science. I am terrified by the responsibility for the idea that machines may replace humans in the future, and that in their cogwheels may emerge something like life, love or revolt (en Horáková y Kelemen, 2003:9)

Sin embargo, estos androides aún se encuentran dentro de los parámetros escénicos, por lo que su funcionamiento y lógica en términos de una visión creativa nos tiene que hacer volver nuestra mirada al arte y su sentido en nuestra sociedad,

¿En qué consiste el goce estético del público? ¿Podemos experimentarlo si sabemos que lo que se desarrolla delante de nuestros ojos es la realidad? Captamos emocionalmente un mundo de ficción, estéticamente válido. Vemos en las tablas una imagen de la vida, pero no la vida misma. De otra suerte, el teatro no tendría ninguna importancia estética, no sería arte (Wagner, 1997:10-11).

Así pues, Hirata e Ishiguro aún nos hacen entrar a un mundo ficcional; sus obras se desarrollan en *un futuro cercano*, al cual entramos a través de la convención teatral, pero, ¿qué pasará cuando, en algún momento, ese actor creado específicamente para la escena, que siempre dice sus líneas sin fallar, entienda y se pregunte sobre su propio ser o no ser?

Bibliografía

- » Cossío, Ó. (1991). *Alma colectiva del Bunraku*. México: UNAM.
- » Craig, E.G. (1962). *On the Art of the Theatre*. London: Mercury.
- » Dery, M. (1998). *Velocidad de escape*. Madrid: Siruela
- » Diderot, D. (2003). *Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*. Madrid: Valdemar.
- » Dixon, S. (2007). *Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge: The MIT Press.
- » Eco, U. (1977) "Semiotics of Theatrical Performance". *The Drama Review* 21 (1), 107-117.
- » Elsworth-Jones, W. (2013, 30 de septiembre). "The men who create robots in their own image", en *The Telegraph*, (en línea). Consultado febrero 04 de 2015 en <<http://www.telegraph.co.uk/technology/news/10334537/The-men-who-create-robots-in-their-own-image.html>>.
- » Gray, J. (2015). *El alma de las marionetas. Un breve estudio sobre la libertad del ser humano*. Madrid: Sexto Piso.
- » Horáková J. y Kelemen J. (2003). *Robots – Some cultural roots* (en línea). Consultado abril 19 de 2015 en < <http://uni-obuda.hu/conferences/HUCl2003/Kelemen.pdf>>
- » Kleist, H. (1974). "Sobre el teatro de marionetas", en *Revista de la Universidad de México* 6, 12-14.
- » López Pellisa, T. (2013a). "Autómatas y robots: Fantoches tecnológicos en R.U.R. de Karel apek y El señor de Pigmalión de Jacinto Grau", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 38 (3), 137-157.
- » López-Pellisa, T. (2013b): "Teatro de robots: actores mecánicos con alma de software" en Romera Castillo, J.: *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Verbum: Madrid, 219-234.
- » Malone, P.M. (2000). "Cyber-Kleist: The Virtual Actor as Uber-Marionette", en *Contemporary Drama in English. Mediated Drama Dramatized Media* 7, 57-65.
- » Meyerhold, V. (1986). *El actor sobre la escena*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- » Molina, M. (2010). "Manipuladores de autómatas", en *Revista de la Universidad de México* 73, 55-58.
- » Mori, M. (2015). "The uncanny valley", (en línea). Consultado febrero 01 de 2015 en <<http://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>>.
- » Sáiz Lorca, D. (2002). "R.U.R. de Capek: casi un siglo de robots", en *Eslavística Complutense* 2, 211-218-
- » Seinendan (S/A). *About Seinendan*, (en línea). Consultado febrero 03 de 2015 en <http://www.seinendan.org/eng/about/>
- » Tanaka, N. (2010, 15 de agosto). "Can robots be chips off the Bard's block?", en *Japan Times. General*, (en línea). Consultado febrero 03 de 2015 en <<http://www.japantimes.co.jp/life/2010/08/15/general/can-robots-be-chips-off-the>>

bards-block/#.Vghbrvmszkp>.

- » Tanaka, N. (2014, 01 de octubre). “Kafka’s worm takes a high-tech turn”, en *Japan Times*. Culture, (en línea). Consultado febrero 03 de 2015 <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/10/01/stage/kafkas-worm-takes-high-tech-turn/#.VghYgvmszkp>>.
- » Wagner, F. (1997). *Teoría y técnica teatral*. México; Editores Mexicanos Unidos.