

El consumo de teatro por internet mediante plataformas virtuales en el campo teatral argentino contemporáneo

MORELLI, Luciana / FFyL-UBA – lu_morelli@hotmail.com

Eje: Cine y Teatro

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Teatro contemporáneo - Consumo on demand - Teatro digital.

Presentación

En este trabajo nos proponemos contextualizar el surgimiento del consumo *on demand* para poder generar un pensamiento crítico que plantee nuevas herramientas y conceptos que puedan dar cuenta de este nuevo fenómeno en cuanto al teatro porteño y la plataforma de teatro digital Teatrix.¹ Sostendremos que si bien los contenidos que ofrece Teatrix no son considerados como teatro, dicha plataforma puede ser utilizada como un archivo audiovisual pago que permite acceder a registros de obras de la ciudad de Buenos Aires no siempre analizadas por la crítica especializada, y a testimonios de sus realizadores que serán de utilidad para los historiadores e historiadoras del teatro y para que aquellas personas que se encuentran lejos del circuito o en cualquier otra parte del mundo puedan disponer del material tanto para fines académicos, didácticos u ociosos, siempre y cuando se tengan en cuenta los modos y fines para los cuales estos registros fueron producidos, y que su consumo no reemplaza de ninguna manera la experiencia teatral. Se tomarán en cuenta a Cuadra y Benjamin para contextualizar el consumo *on demand*, Dubattipara pensar el teatro en internet como una forma de *tecnovivio*, y el concepto de *egocasting* de Rosen, para pensar la relación entre los contenidos de la plataforma Teatrix y sus consumidores/as. Con respecto a la cuestión historiográfica y el problema del registro de la representación teatral, se hará referencia a De Marinis y Roca.

¹ Si bien es de nuestro conocimiento que actualmente además de Teatrix, la Argentina cuenta con otra plataforma llamada Teatra, se analiza la primera a modo de estudio de caso.

Introducción

En la actualidad consumir música, cine y contenidos audiovisuales desde la computadora u otros dispositivos móviles por internet, sin restricción y a un bajo costo, lo que se conoce como sistema *on demand* (“donde quieras y cuando quieras”), se ha vuelto una experiencia cotidiana llegando incluso a captar al teatro, el único arte que hasta el momento no había podido ser reducido a un consumo digital masivo. Recientemente se han lanzado al mercado plataformas de teatro digital en distintos países como Brasil (*Cennarium*), Inglaterra (*Digital Theatre*) y España (*Palco Digital*). En Argentina existen dos: *Teatrix* y *Teatra*, pero sólo la primera tuvo mayor visibilidad debido a su propuesta de impronta comercial. Con el propósito de “democratizar la experiencia teatral para que todos puedan acceder a las mejores obras teatrales de la cartelera porteña a un costo muy bajo y en las mejores ubicaciones”, según Mirta Romay, creadora de *Teatrix*, además se busca favorecer a que el suscriptor pueda desarrollar una mirada teatral. Estudiar las implicancias y efectos del surgimiento de las plataformas de teatro digital, y de *Teatrix* en el caso de Buenos Aires, es de gran relevancia para que el campo teatral se pueda proyectar en el nuevo contexto de la cultura digital y cibernética, ya que debido a su reciente aparición sólo contamos con material periodístico cuyo propósito hasta el momento estuvo más cercano a la promoción del producto que a la reflexión sobre el mismo. ¿Qué implica para el campo teatral argentino la aparición y la posible popularización de *Teatrix*? ¿Este nuevo medio de consumo de teatro representa una competencia para las salas? ¿Cómo desarrollar una mirada teatral que resulta estar mediada por una mirada cinematográfica? ¿Podría ser una herramienta de difusión y acceso al teatro para aquellas personas que se encuentran lejos de la oferta teatral porteña? ¿Sirve como un archivo para el investigador futuro? ¿Qué aportes puede hacer al registro historiográfico del teatro de Buenos Aires?

El consumo on demand en la época de la hiperreproductibilidad digital

Walter Benjamin sostuvo que en grandes espacios históricos de tiempo se modifica, junto con las actividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial. Los llamados *modos de significación* dan cuenta de la experiencia sensorial de una sociedad en la cual la tecnología y la industria son las mediadoras, transformando las condiciones de posibilidad de la memoria y archivo y comprenden, desde la modernidad, que la reproductibilidad de la obra de arte implica la destrucción de su aura, ya que en la reproducción se desvinculan las coordenadas espacio-temporales en las que fue producida, y su función pasa del ritual a la política haciendo que crezca su valor exhibitivo

mientras decrece su valor cultural. Si, como sostiene el autor, “al multiplicar las reproducciones, la técnica reemplaza el lugar de la existencia irrepetible por la repetición masiva. Y actualiza el objeto reproducido al permitirle a su reproducción salir al encuentro de cada destinatario en su respectiva situación” (Benjamin 2011, p.12), creemos que el consumo *on demand* puede pensarse mediante dicha descripción.

Así como Benjamin problematizó la relación entre las nuevas tecnologías de su época y la reproducción de la obra de arte durante la modernidad incipiente, Cuadra sostiene que los *modos de significación* que rigen nuestra sociedad contemporánea están definidos por la *virtualización* como principio generador de realidad, lo que implica que las personas pueden hasta reaccionar a sus estímulos con mayor intensidad que frente a la realidad de la experiencia inmediata. El actual desarrollo tecnocientífico, materializado en la convergencia de redes informáticas, telecomunicaciones y lenguajes audiovisuales, ha hecho posible un nuevo nivel de reproductibilidad tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo al que el autor denomina *hiperreproductibilidad* que a su vez permitió la expansión de una hiperindustria cultural y red de flujos planetarios por las cuales circula toda producción simbólica, que construye el imaginario de la sociedad global contemporánea. Cuadra concluye que en una cultura hipermoderna, acelerada en flujos, la condición misma de la obra de arte radica en su hiperreproducción. Se hace una realidad de flujos y deviene objeto único y al mismo tiempo hiper masivo; sólo existe en cuanto es susceptible de su hiperreproductibilidad digital. En este contexto, internet parece romper con las barreras de lenguaje, las barreras geográficas y económicas y nos lleva a buscar la masividad en todas las expresiones artísticas en detrimento de su calidad.²

El teatro en Internet

Para poder ser un producto de consumo masivo disponible en la red, el hecho teatral tuvo que ser previamente traducido a un contenido audiovisual. El uso de planos cinematográficos como el primer plano, el plano americano e incluso algunos “planos imposibles” desde el punto de vista de un espectador teatral, como el uso del emplazamiento cenital o planos desde el interior de algunos objetos escenográficos (como un *locker* en el caso de *El principio de Arquímedes*) o el agregado de inserciones que suplantán a los “apagones” así como el agregado de créditos, hacen que la obra teatral sea consumida de la misma manera que una película.³

²Por ejemplo, una persona prefiere descargar la discografía entera de su banda favorita en Mp3, un formato en el que esa música no ha sido grabada originalmente, lo que implica una pérdida de calidad, en vez de comprar el disco original que sin dudas contará con un sonido más pleno.

³En este mismo sentido funcionan el *teaser* y el *tráiler*, avances del contenido que el suscriptor puede acceder cuando entra al menú, estrategias propias de la industria cinematográfica que vienen siendo utilizadas hace un

Cornago sostiene que el cuerpo del actor es el eje central desde el que la escena se acerca a otros medios, especialmente los audiovisuales, ya que la presencia del actor es la diferencia que hace que el teatro siga siendo teatro. En este sentido, la imagen cinematográfica, a la que le agregamos las imágenes digitales en alta definición, aparecen como “perfectas” por lo tanto menos teatrales. En la cultura de las imágenes el espectador se siente desligado de su yo moral ante una imagen siempre acabada y perfecta que representa el fin de compartir un tiempo real con el espectador.

Si el cuerpo es casi un medio de resistencia del teatro, que trabaja sobre la percepción del espectador con el fin de deslinearlo, podemos pensar que esta “función” del teatro se vería por lo menos adormecida si es capturado por la cámara, o por varias cámaras. Y si, como Feral, tomamos la mirada del espectador como fundante de la alteridad que hace posible la aparición de un espacio otro portador de teatralidad, ¿la experiencia que puede tener un suscriptor de Teatrix es teatral si su mirada está previamente mediada por la mirada de la cámara? Finalmente ¿lo que ofrece la plataforma es teatro? ¿Es posible el teatro sin convivio? Creemos necesario volver a estas categorías al menos para considerarlas insuficientes para dar cuenta de los cambios que estamos transitando en nuestros modos de significación y nuestra relación con el arte.

Dubatti propone pensar en el concepto de *tecnovivio* como opuesto al de *convivio*, propio del teatro. “Llamamos *convivio* teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (...) sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (2014, p.124). Su opuesto es el *tecnovivio* definido como “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Ibidem 2014, p.125), que puede ser *interactivo*, en el que hay una conexión entre una o más personas o *monoactivo*, en el que hay una relación entre una persona con una máquina o dispositivo. Creemos que *convivio* y *tecnovivio* se basan en dos paradigmas de relaciones humanas totalmente distintos dificultan la competencia entre uno y otro. El teatro resiste las mediaciones tecnológicas, más allá de que puedan ser utilizadas como elementos en su puesta en escena o como recursos desde su dramaturgia, a través del *convivio* como característica principal. En tanto acontecimiento viviente, el teatro no puede ser capturado en formatos digitales; lo que podemos encontrar en Internet es información sobre el acontecimiento pero no el acontecimiento en sí a su vez mediado por la imposición de un recorte empresarial y su marca, el funcionamiento del mercado, relaciones de consumo y pago de suscripciones, dependencia del suministro del servicio y su correcto funcionamiento.

A raíz del análisis de la organización y de los contenidos que ofrece la plataforma de consumo de teatro *on demand* Teatrix, se puede observar que todas las obras que se ofrecen en *streaming* estuvieron en cartel recientemente, muchas de ellas continúan y todas pertenecen al circuito comercial

tiempo como herramientas de difusión de las obras teatrales existiendo incluso concursos de *tráilers* de teatro como el que ofrece Alternativa Teatral.

teatral de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires⁴. Así, la oferta de la plataforma ha pasado por una selección previa a la de la audiencia, privilegiando unos contenidos por sobre otros que son, casualmente, las obras más “taquilleras” y que presentan, en gran parte de los casos, una mayor importancia en la historia que se cuenta o la comicidad del texto, que en los procedimientos dramáticos.

El lema de los servicios *on demand*, “donde quieras y cuando quieras”, se funda en el confort que genera el ofrecer un servicio a la medida de cada uno/a, lo que Rosen llama *egocasting*. Este concepto podría definirse, etimológicamente, como la representación de un ego individual o de la personalidad a través de una red, y la autora lo define como la búsqueda personalizada y completamente estrecha del gusto personal. Los contenidos en Internet funcionan como una especie de selección darwiniana⁵, volviéndose más confortables cada vez, adaptándose a las conveniencias de cada consumidor/a.⁶ Pero es de destacar que, a la vez que hay una oferta de un servicio personalizado, hay una homogenización de las experiencias: “Al darnos la ilusión de tener el control perfecto, estas tecnologías nos exponen a ser incapaces de llegar a ser sorprendidos”.⁷ Por lo tanto, las plataformas que ofrecen un servicio por *streaming* no aportan a cultivar el gusto, sino que son la repetición adormecida del fetiche. A diferencia del arte que nos anima a trascender nuestra propia experiencia, el fetiche nos hace volver obsesivamente a la zona de confort de lo conocido en un momento estancado del desarrollo.

La preocupación que se desprende del análisis del consumo de arte por internet, se refleja en esta pregunta: La proliferación del consumo de contenidos *on demand*, ¿hará que el horizonte de expectativas del público se haga cada vez más estrecho?

El teatro en internet como archivo histórico audiovisual

Roca sostiene que la historia video oral además de ofrecer la posibilidad de regresar a los informantes los propios recuerdos de manera más amena que la escrita, también permite cruzar los

⁴Con excepción de algunas obras del *off* que, o bien llegaron luego al circuito comercial, como es el caso de *La omisión de la familia Coleman*, o permanecieron en salas periféricas, pero con gran recepción del público y la crítica, como *Othelo* de Chame Buendía

⁵Por ejemplo, las series que no tienen suficientes reproducciones son canceladas de inmediato sin importar si hay una clausura dramática o no. Al mismo tiempo que los medios incitan a la audiencia a ser cada vez más crítica votando si un artista es lo suficientemente talentoso para seguir o no en una competencia, no exigen de ella tener una gran conciencia crítica ni una atención focalizada, transformando al público en un examinador adormecido.

⁶Se configura un perfil de cada usuario/a a partir de las búsquedas previas y datos que ellos/as proporcionan a la red mediante relleno de formularios o comentarios acerca de si tal contenido ha sido de su agrado o no. Incluso, la red puede ofrecer el porcentaje exacto de coincidencia del contenido en relación con esos datos proporcionados.

⁷“By giving us the illusion of perfect control, these technologies risk making us incapable of ever being surprised”, la traducción es mía de Christine Rosen. “The Age of Egocasting”. *The New Atlantis*, 7. (Otoño 2004/Invierno 2005).

umbrales del ámbito académico permitiendo el acceso de segmentos más amplios de población al material. En general, las plataformas de contenidos digitales sostienen que ofrecen un servicio de acceso democrático, basado a su vez en la falsa creencia en la democracia de Internet como si siempre hubiera estado ahí y todos y todas pudieran acceder a él. Si bien hay cada vez mayor conectividad, al menos en las ciudades, no toda la población tiene acceso ilimitado al servicio o sabe aprovechar del todo la información que ofrece. En primer lugar, para acceder a los contenidos de Teatrix, además de tener internet, es necesario tener una conexión de muy alta velocidad para que al reproducir la obra no se detenga a cada momento para recibir los datos o se vea afectada la sincronización entre el audio y la imagen, ya que no todas las conexiones toleran la reproducción en la más alta calidad en la que están filmadas las obras. Por otro lado, no olvidemos que aunque su costo sea menor al de las entradas (¿debería compararse?), la monetización del contenido indica que hay un fin económico por sobre el de crear una memoria teatral de acceso democrático.

Por último, Roca advierte que es fundamental el trabajo interdisciplinario entre investigador, historiador, y profesional de la comunicación y medios audiovisuales. El historiador o la historiadora pueden conocer el método para entrevistar y ofrecer la hipótesis desde la cual se va a recortar el objeto de estudio, pero será el profesional audiovisual quien sabe cómo abordar ese recorte desde lo formal aprovechando las posibilidades expresivas de la imagen y el sonido al máximo.

Por su parte, De Marinis, sostiene que la filmación audiovisual tiene que ser considerada como un documento más, una de las huellas del teatro. Sólo un análisis integral y comparativo de todos los elementos y testimonios puede dar una imagen científicamente utilizable que deriva en dos posibles lecturas. Por un lado, el análisis crítico/interpretativo en el que el film busca una lectura que ilumine las valencias expresivas estéticas y semánticas del espectáculo. Por otro lado, el análisis científico del lenguaje teatral, que implica la catalogación y el análisis de los códigos de la representación. Independientemente de la perspectiva en la que el investigador se posicione, De Marinis destaca la importancia de que el estrato de la escritura audiovisual sea confesado y explícito, y que no intente ocultarse, por eso las propias producciones de los directores o las compañías son para el autor los mejores y más eficaces documentos.

Teniendo en cuenta estas perspectivas, creemos que los contenidos de Teatrix no son una fuente científica ya que no responden a un trabajo de investigación previo a su registro ni a una voluntad posterior de divulgación⁸. Pero siempre y cuando se consideren los aspectos arriba mencionados, la información que provee podría ser de utilidad para quienes busquen información sobre obras de la cartelera porteña contemporánea.

⁸ Recordamos que su catálogo responde a una perspectiva de mercado. Una obra de teatro posdramático, del *off* o de teatro ciego, por ejemplo, sería imposible de transponer al lenguaje audiovisual, además de no ser rentable.

Conclusión

Si bien las nuevas plataformas de teatro digital pueden ser de gran utilidad para acceder a un registro audiovisual en alta calidad de algunas de las obras de la cartelera porteña o del extranjero que de otra manera serían difíciles de conocer, ya sea por un factor territorial o porque ya no se encuentran en cartel, no puede suplantar de ninguna manera la experiencia teatral cuya característica principal es la de ser un acontecimiento. En todo caso, el espectador de Teatrix, término que en este caso debería ser suplantado por el de “suscriptor”, accede a teatro filmado y no a un hecho teatral. Al anular la posibilidad del convivio entre los productores de la *poiesis* y los espectadores, el teatro en Internet se podría pensar como un tipo de *tecnovivio*. En cuanto a su valor como archivo histórico, los investigadores y las investigadoras deben tener en cuenta que los registros fueron pensados con fines comerciales si desean hacer uso del material.

Bibliografía

Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de Plata.

Cáceres, Y. (2015). Teatrix, nuevo servicio para ver teatro desde su hogar. *Nuevo Herald*. Recuperado de <http://www.elnuevoherald.com/noticias/tecnologia/article16749551.html>.

Cornago Bernal, O. (2015). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. (177), 595-610. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/5972005>.

_____ (2005). Interludio. El espacio como escenario de resistencias: la escritura poética y el teatro posdramático. En: *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid, España: Iberoamericana.

Cuadra, A. (2007). La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital. Disponible en <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=227>.

Dubatti, J. (2000). *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

_____ (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Féral, J. (2004). La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. En *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

González, A. A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa*, (17), 29-56. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn4m1>.

Marín, R. (2015). Teatrix, para ver teatro en la red. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1767616-teatrix-para-ver-teatro-en-la-red>.

Marinis, Marco de. (1996). A través del espejo: el teatro y lo cotidiano. En: *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

_____ (1997). Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

_____ (2004). Contra la distancia: hacia nuevos paradigmas para la experiencia teatral. En: *En Busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

_____ (2008). El gusto del público: la magia digital. *Signa*, (17) 57-84. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gusto-del-pblico-la-magia-digital-0/>.

Pérez Bowie, J.A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor, Ciencia Pensamiento y Cultura*, (117), 573-594. Recuperado de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/596>.

Romera Castillo, J. (2013). *Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*. España: Verbum.

Roca, M.L. (1994). Historia videoral. Potencialidades en tela de juicio. En: Garay, G. de (coord.). *La historia con micrófono*. México: Instituto Mora.

Sen, C. (2008). The Age of Egocasting. *The New Atlantis*, (7), 51-72. Recuperado de <http://www.thenewatlantis.com/publications/the-age-of-egocasting>.