

Las artes escénicas ante el desafío de la pandemia: del teatro virtual al teatro tecnológico

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo / Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas – daniberlante@hotmail.com

Área/Eje: Artes Liminales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: artes escénicas- pandemia- teatro virtual-teatro tecnológico*

› **Resumen**

El impacto de la pandemia del Covid 19 afectó al teatro de manera sustancial. El cierre de las salas y el impedimento de la presencialidad desencadenaron estrategias de supervivencia para las artes escénicas que se sustentaron a través de la tecnología de maneras diferentes y con lógicas antagónicas. Si una vertiente intentó emular la configuración de la escena presencial como alternativa y/o remediación a través del registro filmado, la otra puso en tensión al propio lenguaje digital invistiéndolo de función poética. El trabajo se propone ahondar en estas variaciones que denominaremos teatro virtual y teatro tecnológico respectivamente.

› **Reacciones del teatro en el circuito de Buenos Aires**

Con la distancia histórica que es posible mantener a dos años de declarada, creemos que la irrupción de la pandemia del Covid-19 deberá ser recordada por artistas e investigadores como un punto de inflexión para pensar la constitución y continuidad de las artes en general y del teatro en particular.

Si la vida se vio puesta en juego, el teatro -en tanto práctica del orden del bios- fue blanco necesario de la amenaza que la propagación del virus desencadenó.

Desde los abordajes tradicionales, las condiciones imprescindibles para la sustentación del teatro han sido la simultaneidad de producción y recepción y, sobre todo, la comparecencia física real de actores y espectadores (De Marinis, 1982). Por esta razón, la imposibilidad de su ejecución como arte convivial (Dubatti, 2021), aquel donde las relaciones interpersonales tienen lugar “en reunión territorial, en el espacio físico y en presencia física, en proximidad, a escala humana” (p. 315), dio lugar a la proliferación

de fenómenos escénicos sustitutivos y complementarios que pudieron llevarse a cabo a través de la tecnología.

Rápidamente, como un acto reflejo tendiente a paliar la ausencia de teatro por el cierre de las salas, irrumpieron las proyecciones de teatro filmado, obras ya estrenadas que habían sido concebidas para la escena pero que ante el vacío provocado por la pandemia se propusieron como una remediación o un modo de restitución del ausente. Numerosos creadores y salas teatrales subieron sus producciones grabadas a la web desde diferentes plataformas. La operatoria se extendió por el circuito oficial, el comercial y el independiente. Todos ellos se dispusieron a ofrecer funciones en línea de aquello que había sido materialidad escénica hasta antes de marzo de 2020.

Una segunda modalidad que asumió el teatro filmado fue el que se grabó exclusivamente para su transmisión posterior vía Internet. A diferencia del primer caso en el que las filmaciones funcionaron como registro y archivo de puestas en escena sustanciadas previamente ante público, ahora se era consciente de estar montando obras para ser registradas y proyectadas en línea exclusivamente. El concurso Nuestro Teatro lanzado por el Teatro Nacional Cervantes seleccionó obras cortas de autores nacionales no estrenadas, cuyas puestas en escena fueron registradas en soporte audiovisual y subidas al canal de YouTube del teatro. El Complejo Teatral de Buenos Aires, presentó Modos Híbridos, un ciclo de propuestas audiovisuales de teatro, danza, y música realizado con las producciones que habían sido programadas para la temporada 2020. Gracias a la mediación tecnológica encontraron un estatuto anfíbio que les auguró un tipo de existencia ajustado a lo que consideramos como un gesto de remediación.

Las dos operatorias precedentes, a saber, la del teatro filmado como registro de un espectáculo presencial para su archivo y la del teatro filmado exclusivamente para su proyección a través de plataformas digitales siguieron un patrón de existencia común que tuvo por base y eje a la escena. Lo que la proyección daba a ver a través de la pantalla respondía a una lógica que era del orden de lo escénico. En la escena se encontraba su matriz.

El recurso tecnológico funcionó en estos dos casos como un medio –no ya como un fin en sí mismo- para remediar el mal de la ausencia del teatro e intermediar entre el espectáculo y el público ubicado frente a su pantalla. Imposible sostener que se trataba de teatro, si nos atenemos a su definición tradicional, la que exige para su sustanciación la comparecencia física real de emisor y receptor y la simultaneidad de producción y recepción. Lo que sí es constatable por medio de la reproductibilidad técnica es la proyección de lo que fue teatro. Es posible verificar en ese gesto el ademán de traer a la presencia al gran ausente, la voluntad de que permanezca vigente, la necesidad de consolación ante la falta.

Un tercer modo de aproximación a la experiencia teatral y a su ceremonia fue ofrecido por los creadores que transmitieron en directo sus espectáculos en vivo, vía *streaming*. Imposibilitados de presentarse en un

espacio de comunión con los espectadores por las restricciones conocidas, apostaron a compartir, si ya no el lugar, una porción de tiempo común.

Muerde de Francisco Lumerman que se transmitió desde un pasillo del domicilio de su único actor en Perú simultáneamente para la Argentina, o las estrategias de la compañía *Living Teatro* cuyos intérpretes hicieron funciones desde sus propias casas en horarios predeterminados son algunas de las muestras que dan cuenta de esta voluntad de restitución de la experiencia propia del teatro. La simultaneidad entre producción y recepción, el compartir una porción de tiempo común asegurado por la transmisión en directo de las obras daban cuenta de la aspiración al retorno de lo convivial, al tiempo que inscribían a esta modalidad dentro de lo que denominaremos teatro virtual de acuerdo con la concepción de Pierre Lévy (1999) para quien la virtualización somete el relato clásico a una prueba: la de la unidad de tiempo sin unidad de lugar.

Este fenómeno puede ocurrir gracias a las interacciones en tiempo real a través de redes electrónicas, a las retransmisiones en directo o a los sistemas de telepresencia, porque la sincronización es aquello que reemplaza a la unidad de lugar. Para Lévy, la virtualización no es una desrealización sino una mutación de identidad, “un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado: en lugar de definirse principalmente por su actualidad (una «solución»), la entidad encuentra así su consistencia esencial en un campo problemático” (1999: 12)

Como sostiene la investigadora Claudia Kozak (2012), nos encontramos inmersos en una cultura electrónica cuya organización en torno de las pantallas genera nuevas formas de cognición. Con la pandemia los modos de producción, consumo y distribución de arte en general y de teatro en particular se han visto sustancialmente modificados.

Si, de acuerdo con Lévy, la virtualización es una lucha de los individuos contra la fragilidad y el dolor, si para contrarrestar esa amenaza buscamos denodadamente seguridad y control, si “perseguiamos lo virtual porque nos conduce hacia regiones ontológicas que los peligros ordinarios ya no permiten alcanzar” (1999: 62) se explica que ante el peligro de su extinción, buena parte del teatro en pandemia haya cedido y concedido su naturaleza presencial a la paradoja de un estatuto virtual.

Retomando la caracterización del teatro transmitido en directo vía *streaming* concluimos que al no haber ya un espacio que reuniera, la temporalidad sincrónica se volvió la coordenada relacional que podía actualizar un aspecto del hecho teatral. Al tratarse, además, de obras en vivo que no estaban previamente grabadas se vinculaban necesariamente con la condición efímera del teatro presencial. En buena parte de los casos, la sincronidad de la transmisión en directo concluía con un encuentro entre intérpretes y público a través de sistemas de reuniones virtuales como Zoom, otra estrategia de aproximación a lo que había sido el teatro hasta la irrupción de la pandemia.

› **Del teatro virtual**

De los tres casos planteados hasta aquí se desprende que, ya como fenómeno grabado y proyectado, ya como actuado y transmitido en tiempo real, se procuró generar los mecanismos que permitieran identificar lo que pudo haber sido del orden de una puesta en escena. En los tres casos, los dispositivos electrónicos se plantearon como alternativas al soporte escénico, y en ese sentido, se perfilaron como subsidiarios. Es por ello que sosteníamos que fueron un medio, una alternativa para paliar la ausencia

Lo problemático reside en que la voluntad de reproducción de la escena en un soporte virtual no puede adquirir un estatuto autónomo ni concretarse como realización efectiva dado que la teatralidad no se recupera en la identificación o el reconocimiento de lo que pudo haber sido teatro presencial. Entendemos que la voluntad o el deseo de restitución del modo escénico a través de un soporte virtual resulta inadecuado: deja entrever una aproximación nostálgica, y resistente al cambio –que a esta altura se revela insoslayable- al tiempo que se muestra improcedente si se sigue el desarrollo de determinadas conceptualizaciones como la de Anahí Ré (2019) para quien: “es el lenguaje digital, en toda su especificidad y complejidad, el susceptible de función poética” (p. 68).

Desde esta perspectiva, la función poética no se encontraría transponiendo lo que fue de orden escénico al lenguaje digital. De lo que se trata es de generar teatralidad desde la especificidad del nuevo soporte.

En los casos presentados, los dispositivos electrónicos se plantearon generalmente como una alternativa al modo escénico. La recurrencia al lenguaje digital se reveló básicamente instrumental y no fue problematizado o puesto en tensión. Las muestras que expusimos necesitaron del medio digital para poder sustanciarse, pero no hicieron con éste una poética. Según Ré (2019) son poéticas digitales:

todas esas convenciones, pactos de lectura o “reglas” de producción que se ponen en juego en la creación de obras en el medio digital, ya sea que se inscriban en la tradición de la literatura, en la de las artes visuales, la de la música o las artes escénicas- poco aporta en esta instancia el sostenimiento de las fronteras disciplinares (p. 69).

› **Hacia un teatro tecnológico**

Una poética tecnológica o tecnopoética, según lo referido por Kozak (2012) es una práctica artística que asume de manera explícita el entorno tecnológico. Es mucho menos el arte que se hace cargo de las tecnologías de su época que la práctica artística que experimenta, cuestiona y problematiza el fenómeno técnico y tecnológico.

En líneas generales, los ejemplos que hemos expuesto no se inscriben dentro de esa clase de creaciones, dado que las producciones reprodujeron por medio de un soporte tecnológico la lógica escénica del teatro presencial.

Alentamos a que el discurso crítico, habida cuenta de los efectos dejados por la pandemia, se oriente a visibilizar aquellas realizaciones que den cuenta de una experimentación con el entorno tecnológico

Si estamos ubicados en una transición que ha afectado la ontología del hecho teatral no parece procedente volver a la carga con la pregunta remanida acerca de la condición teatral del teatro virtual. En cualquier caso, ya hemos ofrecido nuestra respuesta. Así como desestimamos en tanto objeto de estudio el empleo de las nuevas tecnologías en el teatro presencial cuando su uso era exclusivamente instrumental, de la misma manera abordaremos las obras en el medio digital.

Antes que ponderar la productividad del uso instrumental de la tecnología en estas realizaciones, nos proponemos identificar las problemáticas, tensiones y modos de producción que intervienen en su sustanciación para lograr determinar qué posibilidades tiene el teatro de constituir un nuevo género al volverse tecnológico.

Desde este abordaje, el teatro tecnológico no se define por la proyección directa de lo idéntico, ni reproduce en un formato alternativo lo que supo ser lógica del escenario. Por lo pronto, esto supondría desventajas ostensibles al revelarse como emulación de segundo orden de una presencia que no está. A la luz de los efectos dejados por la pandemia, sería esperable poder apuntar hacia realizaciones que den cuenta de una experimentación con el lenguaje digital teniendo en cuenta su centralidad indiscutible.

Como señala Claudia Kozak (2012):

Arte y tecnología siempre comparten mundo, puesto que ambos pueden entenderse como regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación; pero no todas las zonas del arte ponen de relieve esa confluencia. Tecno poéticas, arte tecnológico, poéticas tecnológicas son algunos de los nombres para las zonas del arte que si lo hacen (p. 8).

Denominaremos teatro tecnológico para desinscribirlo del virtual a aquel en el que el propio medio digital es proveedor de función poética y es sede de experimentación con miras a configurar un nuevo género que se piensa con coordenadas propias.

› **Con este cuerpo en este mundo**

A modo de ejemplo comentaremos la performance virtual *Con este cuerpo en este mundo* de la compañía Cuerpoequipaje con dramaturgia y dirección de Tatiana Sandoval. La obra se construyó a partir de un intercambio interdisciplinario entre artistas de teatro, danza, música, diseño de vestuario y multimedia, residentes en Argentina, Brasil, Chile, México, Perú, Uruguay, República Dominicana, Italia, País Vasco, Francia y China. Los encuentros para la creación e investigación se sustanciaron mediante plataformas sincrónicas donde los artistas se reunieron e interactuaron a través de videoconferencias. Se realizaron funciones on line del espectáculo que incluyeron conversatorios con el equipo artístico.

La performance parece responder a uno de los móviles explicitado durante su desarrollo: "Buscamos coordenadas para habitar nuevos escenarios posibles".

"El cuerpo es un mapa que guarda secretos y memorias antiguas" es una de las réplicas que resuena como un mantra en las diferentes lenguas que convergen en la performance y revela el principio de cartografía íntima que funciona como brújula de orientación en la búsqueda de esos nuevos escenarios, imprescindibles a la luz de los efectos dejados por la pandemia.

El espectáculo constituye una indagación sobre el cuerpo que –paradójicamente– se realiza desde un soporte virtual. Las múltiples ventanas de la pantalla dan a ver pies, manos, bocas, labios, dientes, axilas, pechos, pezones, ombligos que hacen rizoma con los objetos e instrumentos desplegados a modo de apéndices o extensiones. En tanto espectadores asistimos a los procesos de construcción de memoria de los cuerpos proyectados. Las imágenes se suceden sin solución de continuidad, atendiendo tal vez a esa sentencia de Franco "Bifo" Berardi quien declaró que "La historia ha sido reemplazada por el infinito flujo recombinatorio de imágenes fragmentarias" (2014:13). No parece haber un horizonte donde detener la mirada de modo que el ojo no puede detenerse en un solo punto fijo de la pantalla. Esto caracteriza, según Hito Steyerl, a los nuevos modos que asume la percepción en la contemporaneidad, condición que hace de esta obra una realización decididamente contemporánea.

"¿A dónde ocurre lo real ahora? ¿Qué representación es posible en este momento?" son otras de las indagaciones que se enuncian durante la performance. La nube, la convicción de estar situados en ella, es la respuesta tecnofílica que ofrece *Con este cuerpo en este mundo* a la incertidumbre sobre el futuro de las realizaciones escénicas.

Bibliografía

- Berardi, F. (2014) "Introducción". En Steyerl, H. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra.
- De Marinis, Marco. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani.
- Dubatti, J (2021). Artes conviviales, artes tecnovivales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía) *Avances*, 30, pp.313-333.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances> (Consulta: 19-02-2022).
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Buenos Aires, Paidós.
- Ré, A. (2019). Dossier. Poéticas digitales latinoamericanas. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), pp 66-70.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872019000200066&lng=en&tlng=es (Consulta: 25-02-2022).
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra.

Material audiovisual

- Compañía cuerpoequipaje (2021). *Con este cuerpo en este mundo*
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tAwPyr566jg>