

La escena expandida en tiempos de confinamiento: incertidumbre y resistencias del teatro surfeando en las olas del zoom



André Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil
andre.carreira@udesc.br

Recepción: 10/02/2022. Aceptación: 30/03/2022

Confinamiento en tiempos de la escena expandida: incertidumbre y resistencias del teatro surfeando en las olas del zoom

Este texto se presentó en la apertura del Congreso de GETEA con el objetivo de provocar una reflexión que nos movilizara justamente en un momento de crisis. Mi propósito fue pensar cómo comprender la imposibilidad de separar completamente el Teatro —que algunos llaman de co-presencial—, de aquello que se realiza por medios virtuales, a partir del contexto de la pandemia de Covid-19. Levanto aquí cuestiones que tienen como principal foco hacer pensar sobre las categorías de análisis que estamos utilizando, algunas veces sin la profundidad que corresponde, si pretendemos sostener discursos de investigación que retroalimenten las prácticas de creación.

PALABRAS CLAVES: CRISIS, TEATRO, VIRTUALIDAD, PANDEMIA COVID-19.

Confinement in times of the expanded scene: uncertainty and theatre resistance, surfing in the zoom waves

This text was presented at the opening of GETEA Congress with the aim of opening a reflective space in times of crisis. My purpose was to think about the impossibility of completely separating the Theatre —which some call co-presential—, from what is done in virtual spaces, in the context of the Covid-19 pandemic. I focus on thinking about the categories of analysis that we are using, sometimes without the corresponding depth, if we intend to sustain research discourses that feed back into creative practices.

KEYWORDS: CRISIS, THEATER, VIRTUALITY, COVID-19 PANDEMIC.

Este texto se presentó en la apertura del Congreso de GETEA con el objetivo de provocar una reflexión que nos movilizara justamente en un momento de crisis. Mi propósito fue pensar cómo comprender la imposibilidad de separar completamente

el teatro —que algunos llaman de co-presencial—, de aquello que se realiza por medios virtuales, a partir del contexto de la pandemia de Covid-19. Discuto aquí cuestiones que tienen como principal foco hacer pensar sobre las categorías de análisis que estamos utilizando, algunas veces sin la profundidad que corresponde, si pretendemos sostener discursos de investigación que retroalimenten las prácticas de creación. En este material no trato de identificar teatralistas específicos y sus prácticas de teatro virtual, porque el objetivo fundamental es plantear cuestiones relacionadas a cómo mirar esta enorme variedad de modos creativos que cuyos componentes están mediados por la tecnología en el contexto de la pandemia.

Contexto teatral pandémico

La pandemia, con su complejidad social, política y sanitaria, nos ha empujado hacia dentro de nuestras casas y llevó el teatro y la danza hacia dentro de las computadoras y celulares; así, ha impulsado todo un conjunto de prácticas creadoras que se aproximaron radicalmente a los instrumentos tecnológicos.

No hay nada nuevo en el hecho de que el teatro experimente con las tecnologías. Sin embargo, la dimensión y lo sorprendente de la pandemia ha producido un cambio extraordinario en el mundo de las artes escénicas, pues ha estimulado no solamente que una gran cantidad de producciones relacionadas con el teatro circulara por la internet, sino que ha generado una profusión de artículos y libros que buscan reflexionar sobre este fenómeno que parece transformar nuestro arte. Obviamente, hay en este proceso tanto desasosiego como esperanza, tanto miedo como euforia, todo impregnado de una urgencia que marcó este período, al tiempo que hubo movimientos innovadores en el campo de la producción y de la investigación. Considero a la incertidumbre como la característica más importante de la crisis que aún estamos atravesando.

Todo esfuerzo por reflexionar sobre lo producido desde los confinamientos sirve para ampliar nuestra mirada acerca de algo que fue, sobre todo, inesperado. La abrumadora cantidad de producciones demanda un abordaje investigativo que contribuya con el trabajo de los y las artistas que han tratado de generar modos de creación con las limitaciones y potencialidades de los medios virtuales. Nunca el teatro sufrió un proceso tan radical a nivel del lenguaje en un espacio de tiempo tan reducido, aunque no esté claro todavía que tipo de impacto tendrá esto a largo plazo.

Después de dos años del teatro en el Zoom, en el YouTube, y de invenciones de diferentes modalidades escénicas transitando por las redes virtuales, aparecieron muchos textos en los cuales podemos encontrar una gran diversidad de puntos de vista sobre lo que estuvo ocurriendo en este periodo.

Quizás debido al impacto de los confinamientos y a la confusión que la pandemia generó, hemos producido, como era de esperarse, más materiales relacionados con esta coyuntura, que intentos de reflexionar mirando las perspectivas que se abren a partir de este momento, y cómo estas experiencias complejizan el futuro del teatro.

El contexto de las artes escénicas al cual se refiere este texto, se caracterizó por una combinación de confusión, insistencia y deslumbramiento. Confusión porque la incertidumbre que nos fue impuesta, no solo por la presencia de la enfermedad y de las muertes, sino también por la manifestación de un obscurantismo cuyas dimensiones e impactos, no podían ser imaginados, amplificaron las repercusiones sanitarias y políticas inevitables de una epidemia en escala global. Insistencia, porque los y las artistas de la escena no aceptaron la inactividad como norma. No aceptaron el inevitable aislamiento como resultado final, y consecuentemente se pusieron a inventar

rápidamente formas de mantener los espacios de creación y de intercambio de experiencias. Esa insistencia permitió que siguiéramos generando modos de trabajar con las artes de la escena y estimuló invenciones que crearon tensiones dentro de las fronteras de nuestro arte. Deslumbramiento, porque el surgimiento y expansión de nuevos instrumentos tecnológicos fueron erigidos como promesas seductoras de un presente/futuro de los lenguajes. El Zoom, el Meets, entre otras plataformas, parecieron ampliar las posibilidades de acceso a una mayor audiencia y eso impulsó discursos que interpretaron estos canales como piezas claves en la discusión de la propia noción de teatro.

Acercamientos a los teatros en Internet

Debemos buscar que nuestras reflexiones sobre la escena y los tiempos de la pandemia no se resuman al análisis de los elementos coyunturales. Es importante pensar en la crisis considerándola como potencia para discutir nuestras prácticas. Así podremos expandir nuestra comprensión de los lenguajes de la escena y tratar de descubrir no la novedad, sino más bien, ver este tiempo y su complejidad con la inconformidad que nos permita ir más allá del propio tiempo, ir más allá de la coyuntura que nos ahoga.

Entre las y los artistas la necesidad de producir y el deseo de resistir de todas formas al cierre de las salas, se combinó con un elemento, inesperado, en muchos casos. Al disponer de los trabajos en internet, surgió algo bastante seductor relacionado con la rápida ampliación del público. Muchos colectivos teatrales experimentaron por primera vez el hecho de presentar sus trabajos para un público diverso y numéricamente más expresivo que sus audiencias tradicionales.

En el medio académico y de la crítica, en el momento de la pandemia, se manifestó la necesidad de comprender los procesos del teatro sin escenarios, el teatro mediado por la tecnología, cuando eso ya no estaba reservado apenas a la experimentación de lenguaje, sino que constituyó una alternativa de producción ampliada. Sin embargo, la complejidad de la coyuntura dejó al descubierto la dificultad de pensar en la crisis, y también la dificultad de abordarla sin superar algunos de los referentes anteriormente establecidos.

Este es el caso de la noción de la unidad del espacio físico y la idea de convivio como elemento definidor del teatro. La reiteración de forma simple de la tensión entre las prácticas teatrales y las prácticas virtuales no contribuye para la comprensión de cómo funcionan las contradicciones que marcan la situación que se abrió con los cierres de los espacios teatrales.

La Folha de São Paulo, diario paulistano de gran circulación en Brasil, publicó en mayo de 2021 una nota titulada “La ilusión de que el teatro virtual es un nuevo arte se agotó en la pandemia”. Esta nota que pretendió explicar completamente un fenómeno antes de que concluyera su ciclo, apunta a un sentimiento que debe ser considerado cuando tratamos de pensar sobre el fenómeno del teatro que se ofrece en internet: la sensación de que se está produciendo algo nuevo.

¿Cuál sería el elemento “nuevo” al que estamos asistiendo? El uso de formas virtuales no surgió en los últimos dos o tres años, el teatro ya dialogaba con instrumentos de internet desde que la red mundial de computadoras fue puesta a disposición de las personas comunes.¹

1. Yo mismo en 2016 dirigí un espectáculo (Odiseo.com) que era presentado de forma simultánea en diferentes países utilizando la plataforma Skype. Para este proyecto el autor chileno Marco Antonio

La red Observatorio del Teatro por su parte, difundió una visión optimista al decir que “la onda del teatro online quizás ayude a poner la cultura de las artes escénicas y del escenario en otro nivel, no sólo de democratización de acceso, sino también de estudio e importancia”.² Pero como dijo la actriz Debora Falabella, parece clave “intentar entender hasta dónde va el interés del público por estos nuevos formatos” (APUD BECHARA, 2021: 7).

Los números de *likes* o de personas conectadas que contabilizan las plataformas no son suficientes para construir un mapa completo de cómo sucede la circulación de material, si los comparamos con nuestra experiencia en las salas teatrales. Tenemos que aprender cómo dialogar con este nuevo ambiente de trabajo. Quizás esa sea una tarea más simple para aquellas personas que ya frecuentaban diariamente las redes; hasta se puede pensar que aquí funciona una bisagra generacional y para muchas personas el tránsito no implica una crisis más profunda. Seguramente, sólo será posible llegar a alguna conclusión con algo de distancia temporal de este aquí y ahora que estamos viviendo.³

Aun estamos en la crisis y eso nos demanda elaborar, crear y responder a las múltiples cuestiones sin el tiempo de establecer una pausa para la reflexión. De todos modos, parece fundamental preguntar, en un momento en el cual sentimos que estamos en la curva final de la pandemia y muchas actividades presenciales se empiezan a retomar, ¿hasta qué punto este evento planetario produjo sobre las artes de la escena un impacto transformador?

Creación y mediación tecnológica

Justamente cuando nos vimos obligadas/os a utilizar internet como canal para nuestras producciones, diferentes voces se pronunciaron diciendo que nada de eso era teatro. Naturalmente, el principal argumento era que el teatro es aquello que se hace en un espacio en el cual están simultáneamente artistas y público. La diferenciación con el cine y la televisión volvieron a estar en las discusiones como ejemplos, aunque está claro que internet y otros medios de la actualidad suponen interfaces sincrónicas.

Como apuntó Pierre Levy a mediados de los años 90, no podemos separar el significado y la configuración técnica de los proyectos sociales que conforman los contextos de tales configuraciones. Debemos observar que el desarrollo de la técnica, que deviene de disputas que se dan entre diversas fuerzas sociales y culturales, implica en el establecimiento de nuevos campos para la cultura:

Nuevas maneras de pensar y de convivir están siendo elaboradas en el mundo de las telecomunicaciones y de la informática. Las relaciones entre los hombres, el trabajo, la propia inteligencia dependen, en verdad, de la metamorfosis incesante de dispositivos informacionales de todos los tipos. (...) Emerge, en este final del siglo XX, un conocimiento por simulación que los epistemólogos aun no inventaron. (1993: 2)

de La Parra escribió un texto original. El elenco estaba conformado por Amalia Kassay (Chile), Juan Lepore (Argentina) y Milena Moraes (Brasil).

2. <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/onda-de-pecas-online-ajuda-a-redimensionar-importancia-do-teatro-filmado>

3. En el momento en que escribo este texto, meses después del congreso, los países parecen marchar hacia el fin de las políticas sanitarias restrictivas, pese al apareamiento de las variantes que producen un significativo aumento de las infecciones e internaciones.

La comprensión de Levy sobre la técnica implica que:

No existe ninguna distinción real y bien definida entre el hombre y la técnica, ni entre la vida y la ciencia, o entre el símbolo y la operación eficaz o la poiesis y los argumentos. Es siempre posible introducir distinciones para fines de análisis, pero no se debe tomar los conceptos como regiones del ser radicalmente separadas. (1993:7)

Así, pienso que debemos mirar las experiencias de este momento con una preocupación menos clasificatoria, para producir un acercamiento que comprenda la complejidad que el fenómeno escénico adquiere en los tiempos de las plataformas digitales.

Si antes podríamos dividir el campo de la escena de manera simple y directa entre el arte del espacio escénico (teatro) y el arte de las pantallas (cine y televisión), ahora tenemos una multiplicidad de medios que dificulta una separación simple. Por otro lado, las formas de acceso para el consumo y los modos de producción de contenidos se multiplicaron transformando de manera radical nuestra comprensión de lo que es una escena en una pantalla como la de los celulares y la de las computadoras.

Por eso, para poder reflexionar sobre los procesos y experiencias de esta crisis, no podemos considerar únicamente si el cuerpo de los actores/actrices y de los espectadores/as están en el mismo espacio. Aunque esto siga siendo importante para pensar el teatro como práctica, el centro parece ser la reflexión sobre cómo la contemporaneidad parece dispuesta a conceptualizar el teatro, y cómo los acontecimientos de los últimos años están expandiendo (o no) las fronteras de nuestro arte.

No debemos excluir de nuestra mirada el hecho de que cada vez son más las personas que comprenden los espacios virtuales como lugares habitados. Insistir en una separación fundamental e irreparable, entre aquello que ocurre en el mismo espacio, y lo que ocurre en lo virtual, es no percibir cómo la vida ha mezclado las formas de hacer arte que conforman nuestro tiempo. Levy había observado que:

No hay identidad estable en la informática porque las computadoras, lejos de ser ejemplares materiales de una inmutable idea platónica, son redes de interfaces abiertas a nuevas conexiones, imprevisibles, que pueden transformar radicalmente su significado y uso (1993: 102)

En verdad, estos lugares se funden y se combinan de múltiples formas. Aunque nos interese particularmente la esfera del espacio físico compartido —como es mi caso como artista—, no podemos dejar de comprender cómo los otros modos de operar en la realidad —que ya están en el cotidiano— también dialogan con nuestra noción de teatro cambiándola y multiplicando sus aplicaciones.⁴

4. Se ha difundido mucho entre los estudios teatrales la dicotomía presentada por Jorge Dubatti que parte del principio de que: "Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo".

Pensar en crisis

Nos guste o no ¿podemos desconocer que miles y miles de personas construyen diariamente procedimientos de convivencia por medio de las plataformas virtuales? ¿Debe el teatro situarse de forma radical fuera de esta esfera?

La pandemia mostró, sin lugar a dudas, que las personas del teatro fabricaron de modo urgente otras miradas sobre su propio arte disputando espacios sociales con las herramientas disponibles. ¿Después de eso podemos simplemente volver hacia atrás sin contemplar las múltiples variables que se mezclaron con el universo del teatro? ¿Podemos comprender lo que está ocurriendo reafirmando ideas de territorialidades completamente establecidas?

No creo que exista tal retorno. Tanto las personas dedicadas a la investigación, como las y los artistas, estaremos convocadas a profundizar nuestras miradas sobre este contexto para pensar modos de seguir inventado lo teatral.

En el campo de las artes escénicas ya hemos asistido a la diferenciación entre la performance y el teatro, y cómo se trata de establecer una línea divisoria claramente demarcada entre estos campos artísticos. Si no fuera absolutamente en vano tal esfuerzo, eso solo sería un desvío para las investigaciones, pero es mucho más, es un eco de una actitud conservadora que se replica insistentemente entre las y los investigadores del teatro. Es una resistencia a lo híbrido, que finalmente caracteriza todos los procesos en los que tomamos parte en nuestras vidas creativas.

No podemos pensar la crisis —estando en crisis— apenas a partir de premisas centradas en las delimitaciones de territorios ya conocidos. Considerando que las/los artistas crean sin estar obsesionadas por de categorías y conceptos, encuentro mucho más estimulante que desde la investigación corramos el riesgo de caminar en un terreno movedizo. Y eso es lo que está ocurriendo en el presente. Asumiendo una actitud de investigación abierta a comprender tales fenómenos, podremos colaborar reflexionando sobre los procesos impulsados por aquellas personas que supieron “hacer teatro” cuando no había salas, ni taquilla en la calle, ni un público sentado en el mismo ámbito que los elencos. Empecemos por comprender que un elemento absolutamente importante en todo este proceso fue el desplazamiento de funciones a que fueron sometidas las personas que supieron asumir tanto los roles de actores y actrices como de cámaras y de directoras de sí mismas.

Producir en aislamiento implicó un rápido aprendizaje de los medios virtuales —no fueron pocas las personas que abrieron por primera vez un programa o aplicación de edición de video—, al mismo tiempo fuimos obligados/as a conocer el funcionamiento de los procesos de transmisión en *streaming*. Ya el solo hecho de que el uso de este término técnico se hizo común, muestra cómo nuestro ambiente creativo se transformó.

Por otro lado, está la combinación de las restricciones de los confinamientos y *lockdowns* con la disponibilidad tecnológica amplia y estable de plataformas de teleconferencias. No es difícil recordar que hasta la eclosión de la covid 19 los instrumentos de conferencias web se usaban mayoritariamente en ambientes laborales corporativos o académicos. En el curso de unas pocas semanas en el año 2020, familias enteras celebraban cumpleaños, grupos de amigas compartían sesiones de baile por Jitsi y las parejas en la distancia tomaban un vino por Zoom. Actualmente, estas formas de comunicación se expandieron y se naturalizaron, como pasó en otro momento, con el horno microondas, el dvd o las cámaras de fotos digitales. Está claro que esta expansión se relaciona con el hecho de que plataformas como Facebook, Instagram y YouTube abrieron la

posibilidad de las transmisiones en vivo. Y si faltara algún ingrediente como levadura para este proceso, debemos agregar la actividad de toda una generación que dialoga de modo muy ágil con una multiplicidad de aplicaciones e instrumentos de comunicación, habituándose así a la idea de “producir contenidos” cotidianamente.

Considerando todo esto, pienso que es necesario comprender que hay algo nuevo en el teatro, por lo menos en el teatro que está vivo. Y eso no está relacionado con un supuesto “tecnovivio”, que sea efectivamente distinto del convivio, pues no existe una separación concreta para una gran cantidad de artistas del teatro, entre habitar los circuitos de la tecnología virtual y seguir viviendo concretamente como seres instalados en el cotidiano. Debemos considerar que eso se articula con una cultura en la cual la producción de videos ya se hizo cotidiana y extendida.

Pero, ¿cómo diferenciar las iniciativas de resistencia, y el aliento que eso nos trajo cuando la situación parecía condenarnos a la parálisis total de los procesos de creación y presentación, de la certeza de que un nuevo tiempo se abrió a partir de las transmisiones en *streaming*?

El teatro hecho en aislamiento físico fue muy masivo desde el punto de vista de la producción y tuvo una amplia difusión, pero no puede ser considerado una verdadera novedad. Como afirma Steve Dixon “el teatro siempre utilizó las tecnologías más avanzadas de su época para destacar lo ‘espectacular’ de las producciones” (2007, p. 39). El teatro como arte vivo siempre está utilizando lo que la tecnología le puede ofrecer, y nunca tuvo más restricciones que las de carácter económico para eso. Así el teatro dialoga con las posibilidades de la escena mediada por la internet, porque en su naturaleza está dialogar e incorporar todo lo que está disponible para explorar las dimensiones expresivas de los lenguajes.

Como estamos en un tiempo de innovación y transformación acelerada de los medios y de las formas de comunicación, nada más previsible que el teatro experimente con una virtualidad que está cada vez más instalada en nuestras formas de vida. La ocupación de los espacios virtuales puede ser comprendida como estrategia de supervivencia y resistencia, pero también debe ser considerada como un movimiento que tensiona las fronteras de nuestros lenguajes artísticos deformándolos.

Por lo dicho, oponer las prácticas que mantienen la experiencia social en el espacio compartido contra aquellas que definen como social lo virtual, reducen las potencias de las formas que el teatro puede alcanzar como práctica artística viva. El hecho de reivindicar un habla específica del teatro como resistencia a los procesos de homogeneización propia de la globalización que implique cerrar los ojos a un mundo de procesos de creación e interrelaciones que conforman nuestro mundo, no creo que sea un lugar desde donde pensarnos.

¿Surgió una nueva presencia?

A pesar de la intensidad y de la diversidad de la producción del período, no hay dudas de que es absolutamente precipitado afirmar que lo virtual es el “nuevo teatro”. La tentación de, rápidamente, situar las prácticas escénicas en un “multiverso”, como si el teatro pudiera ser apenas un nuevo NFT,⁵ es desconocer la complejidad de las prácticas y vínculos que organizan miles y miles de personas que reconocen

5. “Non-fungible token”, o “token no fungible”, esto es, una secuencia única que no puede ser alterada usada para dar autenticidad a objetos físicos o digitales. Este aplicativo utiliza la misma tecnología que permitió el surgimiento de las criptomonedas como el bitcoin.

este arte como su espacio de pertenencia. Al mismo tiempo, es no poner atención a la complejidad de un fenómeno que se aproxima mucho al hábito de “producción de contenidos” que caracteriza el frenesí de las redes sociales y en el caso de los y las hacedoras del teatro, puede suponer una intensificación de la precarización del trabajo de creación. En este caso, es interesante observar el punto de vista del director Rolf Abderhalden Cortes cuando dice:

Es cierto que el arte no puede exigir condiciones ideales para llevarse a cabo y que es su deber dialogar con su tiempo, incluso en las peores condiciones, anticipándose al tiempo por venir con nuevos modos de hacer. Pero esto que se nos pide hoy día, de manera generalizada, nada tiene que ver con una reflexión sobre las condiciones actuales de vida y de trabajo, ni con una actualización de los modos de producción del artista: se trata de un dictamen, de una consigna que impone, no la pandemia misma, como pretenden hacernos creer, sino el régimen del capital financiero global, para ser más “creativos”, es decir, más productivos. (2020: 7)

La mirada ácida de Abderhalden sobre nuestro rol dentro del complejo mecanismo de los productos creativos nos hace recordar que los medios como Youtube y Facebook son la nata del gran negocio del siglo. Por eso, tal perspectiva debe estar presente en toda esa reflexión, porque es evidente que esta masiva producción de teatro virtual pasó a incorporarse, como nunca antes había sucedido, a mecanismos propios de la industria del entretenimiento. Este fenómeno ocurre como consecuencia de una situación donde no han existido otras opciones y los medios estaban ahí, disponibles y al alcance, seduciéndonos también por su potencial para ampliar audiencias.

Existe un gran riesgo en que el centro de nuestra atención sea catalizado por la voluptuosidad del descubrimiento de las novedades formales. Descubrir formas de estar en la crisis es un procedimiento mucho más favorable al diálogo con las condiciones que estamos atravesando y, a lo que parece, estará presente en nuestras vidas, aunque de forma intermitente, por varios años. El elemento más positivo de este fenómeno es percibir la vida como crisis, lo que nos puede liberar de la placidez de los tiempos “entre” crisis (como si eso fuera posible dentro del sistema en el que vivimos).

Las experiencias desarrolladas en este período nos propusieron repensar el teatro y de una forma radical nos conectaron con el universo audiovisual. Hubo una aproximación extrema no con el cine, sino con prácticas bastante diseminadas en el cotidiano de las llamadas redes sociales. Las personas acostumbradas a producir contenidos para Facebook, Instagram, YouTube o Tik-Tok, no fueron sorprendidas con este contexto, sin embargo, para muchas otras personas, el actuar, grabar y editar abrió un territorio tan prometedor como desafiante.

La pandemia mostró la fragilidad de las estructuras productivas de las artes escénicas y las distancias entre los modelos de país y de cultura que nos separan de los gestores del estado. Los teatros que no se identifican con la industria cultural sufrieron una experiencia que hizo más aguda su marginalidad, y eso puso de manifiesto una vez más, el carácter resistente de estas comunidades creadoras. En el caso brasileño la coyuntura de la actual administración nacional con su perfil neofascista intensificó la situación. Esto se debió a la combinación de las políticas de negación de la enfermedad y de la ciencia que hicieron ampliar los efectos de la pandemia con más de seiscientos mil muertes, con una política agresiva contra todos los sectores de la cultura y del arte, con la destrucción de medios de producción y con acciones de censura.

Un elemento que está presente en parte de los debates sobre estas cuestiones gira alrededor de la reivindicación del concepto de presencia. El libro de Gumbrecht ha

servido como instrumento para reivindicar la especificidad de la experiencia teatral, para la singularización de este arte como algo que se construye a partir de la presencia.

Eso reviste importancia a la hora de dialogar con la producción de nuevas categorías que se presentan con el afán de ayudar a la investigación. Por eso, me parece oportuno citar al filósofo Charles Feitosa quien, reflexionando sobre la noción de presencia en las artes escénicas nos propone pensar “¿cómo travesar el binomio presencia x ausencia? (2017: 108). Su perspectiva valora la idea de “acontecimiento” para evitar dualismos que simplifican la discusión, y pone en duda que realmente se pueda alcanzar la condición de presencia pura dado que:

Los objetos y los animales (de manera general) a nuestro alrededor están presentes, es decir, disponibles, fuera del flujo del tiempo, en un aquí y ahora eternos, pero nosotros mismos no. Nuestra condición existencial nos impide, por más que queramos, estar presentes, por eso es tan difícil concentrarse en una conferencia o en una clase. Y cuanto más luchamos para estar plenamente presentes, más nos distanciamos de la inmediatez de una situación (FEITOSA, 2017: 109)

La confusión que opera en nuestras salas de ensayo y clases habla sobre aquello que caracteriza la forma en que nos situamos los seres humanos. Somos seres en el mundo y nos relacionamos con otras personas y con la realidad, con los espacios que habitamos a través del lenguaje. Nuestras relaciones son mediadas por el lenguaje. Como afirma Feitosa: “el ser humano tampoco vive en el ahora, sino en la historia. Historia es la relación mediatizada por el lenguaje con el tiempo”. (2017: 109) Como apunta Feitosa más adelante en su texto:

Ya existen diversos trabajos provenientes de las propias artes escénicas que procuran problematizar esa ontología de la presencia pura con el advenimiento de las nuevas tecnologías de documentación por imagen. Especialmente se debe mencionar el trabajo de Philip Auslander, en su libro “Liveness” de 1999, que insiste en el carácter estructuralmente mediático de toda producción artística, sea registrada o no, proponiendo entonces un concepto más expandido y complejo de lo que sería una experiencia “en vivo”.

Para Philip Auslander la idea de una performance “en vivo” solamente puede existir porque fueron creadas técnicas de reproducción, y lo considerado “en vivo” sería “un efecto de la mediatización, y no lo contrario” (1999: 51). De esta forma Auslander reafirma la condición mediatizada de todo uso del lenguaje, y no diferencia las cualidades asociadas a la performance “en vivo” de las performances tecnológicamente mediadas. Así el autor no identifica características inherentes u ontológicas de la performance, puesto que éstas son definidas históricamente (2008: 108).

Reitero la idea de que la expansión de los lenguajes sigue manteniendo vínculos con las formas del teatro cuya especificidad, como propuso Eugenio Barba, “consistiría en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador; mediante el cual estos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis y derrisión con relación al texto” (2006: 18/19). Eso no excluye formas que incorporan la idea de “contacto vivo e inmediato” tecnológicamente mediado.⁶

6. Para Dubatti “La cultura de positivización del tecnovivio genera en algunos espectadores la ilusión de que cuanto más despliegue tecnológico contiene, el teatro es mejor. Leen el teatro no por lo que es o lo constituye en su singularidad, sino por lo que debería ser o lo que le falta respecto del teatro comercial, el cine, la televisión o los recitales” luego el crítico argentino afirma que esto es “lo que se pone en juego la necesidad de una política de valoración del convivio a través del teatro y de otras prácticas culturales y sociales. El punto de partida, creemos, debe ser la confrontación, la puesta en evidencia de las diferencias entre uno y otro paradigma, en cuanto a las experiencias y a la constela-

Una conclusión en crisis

Las formas virtuales por más que hagan uso de modos y procedimientos que provienen de otros campos artísticos, siguen ancladas con el campo del teatro cuando reivindican este lenguaje como espacio simbólico. El hecho de que durante el período más agudo de la pandemia, los y las creadoras empezaron subiendo a las plataformas o “presentando” en eventos virtuales, materiales provenientes de archivos refuerza esta percepción.

Este reciclaje de productos se hizo anunciando claramente que se trataba de “teatro en vídeo”; luego las plataformas empezaron a ser usadas para experiencias en vivo. No tardaron en aparecer proyectos de eventos específicos y hasta temporadas. Las escuelas y las universidades también se vieron obligadas a ofrecer cursos en modo remoto y con sus actividades de enseñanza también contribuyeron a esa producción virtual. En este punto, empezaron a surgir miradas que fueron percibiendo las vías electrónicas como espacio de creación de algo nuevo.

El teatro es un arte vivo, y su condición de arte menor y resistente, explica este comportamiento que trata de aprovechar cualquier oportunidad. El gesto que reivindicó la supervivencia fue un verdadero grito de “existimos, estamos aquí a pesar de todo” y la contundencia de este gesto superó a la de investigaciones más relacionadas con la exploración de lenguajes y procedimientos.

¿Creamos algo nuevo o nos perdemos en los laberintos del Tik-Tok? Tratar de reflexionar a partir de esa cuestión tiene como principal objetivo no quedar prisioneros/as de referencias cristalizadas. Para estar a la altura de los procesos de creación es necesario no ver una oposición simple y directa entre el teatro como algo anclado en la ancestralidad, y los medios virtuales apenas como instrumentos de la industria. Es necesario mirar todo eso como un movimiento de crisis en el cual nos incluimos para pensar por dentro de los procesos, aceptando lo provisional del propio teatro como arte.

ción de categorías que cada una de ellas exige para ser comprendida y analizada. Tomar conciencia de que entre convivio y tecnovivio no hay sustitución superadora, sino alteridad, tensión y cruce. Y es importante hacer entender, a través de esta política, que ir perdiendo la cultura del convivio es perder uno de los tesoros más incalculables de la humanidad. Igualmente, creemos que en la sociedad tecnovivial se construye un equilibrio de resistencia en lo convivial. Así como se afirma que “a mayor globalización, mayor localización”, de la misma manera podemos establecer que “a mayor extensión de la experiencia tecnovivial, mayor necesidad de experiencia convivial”. El teatro atiende centralmente esta última necesidad. De allí su vigencia. (2015:50)

Bibliografía

- » Abderhalden Cortés, Rolf. “Volar como colibrí mientras arde la selva”. *Revista de Artes Escénicas y Performatividad*. Vol. 11, Núm. 18, octubre 2020-marzo 2021.
- » Arpes, Marcela. “El teatro pandémico en el extremo austral de la Argentina”. *CeLeHis: Boletín del Centro de Letras Hispanoamericana*, Mar del Plata, año 7, n. 20, 2020. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/4667/4791>
- » Auslander, Philip. *Live and mediatized performance*. Oxford: The Cambridge Companion to Performance Studies, 2008.
- » Barba, Eugenio. *Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- » Bechara, Márcia. “Teatro brasileiro se reinventa em formato híbrido e virtual durante a pandemia”. *Rendez-Vous Cultural*, de 02/04/2021. <https://www.rfi.fr/br/podcasts/cultura/20210402-teatro-brasileiro-se-reinventa-em-formato-h%C3%ADbrido-e-virtual-durante-a-pandemia>
- » Bennaton, Pedro. “O teatro como respirador social: reflexões sobre arte presencial na pandemia”. *Revista Gulliver*, 2020. <https://revistagulliver.com.br/teatro/o-teatro-como-respirador-social/>
- » Cuissi, Angelo. (org.) *A Arte da Solidão: artistas-pesquisadores refletem sobre a pandemia*. São Paulo: Yanubιά Edições, 2021. E-PUB.
- » Dixon, Steve. *A history of new media in theater, dance, performance art and installation*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- » Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 9 enero-diciembre de 2015. pp. 44-54.
- » Garín Martínez, Inma. “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos”. *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre*, [en línea], 2018, Núm. 43, <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/354454> [Consulta: 31-03-2022].
- » Feitosa, Charles e Ferracini, Renato. “A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas”. *Ouvirouver, Uberlândia* v. 13 n.1 p.106-118 jan.| jun. 2017.
- » Levy, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- » Martinelli, Antonio. *Teatrologia da Peste: [+dois tempos, uma cidade]* São Paulo: N-1. 2020.
- » Romano, Olívia Camboim & Brazil, Marcelo Alves. “Amantes em confinamento: a videochamadacomodispositivocênico”. *Urdimento–Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.