

Los desafíos artísticos ante la crisis de la escena teatral porteña en tiempos de pandemia

Alicia Aisemberg | Universidad de Buenos Aires | aisemberg@hotmail.com

Lía Noguera | Universidad de Buenos Aires | lianoguera@yahoo.com.ar

“Sin teatro no se puede vivir”

Antón Chéjov, *La gaviota*

El 20 de marzo de 2020 la Argentina comenzó a experimentar un proceso inaudito en la historia del siglo XXI: una cuarentena obligatoria ocasionada por una pandemia generada por el COVID-19. De ese tiempo a esta parte, todo lo conocido, las prácticas cotidianas, los espacios, los recorridos, los cuerpos, las relaciones, los encuentros, entre muchos otros aspectos, se modificaron sin saber aún si aquello que conocíamos como realidad algún día volverá. No obstante, como materias permeables, adaptables y modificables, nuestros cuerpos se fueron perfilando hacia una “nueva normalidad” al mismo tiempo que se entrelazaban con las redes digitales, las pantallas (celulares, computadoras, televisores), las nuevas plataformas (Zoom, Teams, Meet, etc.) que se fueron creando –en muchos casos- para llegar a más personas y lugares desde el refugio de aquello único que nos podía salvar hasta la llegada de una vacuna que detenga el avance del virus: nuestros hogares. Así, devenido en nuevo lugar de rendimiento laboral, de ocio, de descanso, de protección contra un afuera amenazante que nos protege de los otros cuerpos “enemigos”, el espacio privado se resignificó al igual que las prácticas y las instituciones que nos constituyen. La educación se volvió a distancia, el teletrabajo una forma común de vida, se interrumpieron las circulaciones (fronteras adentro y fronteras afuera) y el teatro, como ceremonia de cuerpos presentes y cuyo acontecimiento vivo y convivial determina una de sus principales características,¹ quedó trunco e interrumpido. Sin embargo, una nueva forma de acercarse a esta práctica escénica comenzó a surgir haciendo uso de las dos herramientas principales que esta pandemia ponderó en todas las relaciones: la pantalla y la red. Si en un primer estadio el teatro en pandemia recurrió a su propio pasado para seguir existiendo (emisión desde sus páginas web de registros fílmicos de puestas en escenas pasadas, apertura de archivos personales de artistas con videos caseros, grabaciones de entrevistas, entre otros, materiales que se volvieron un festín para los investigadores, pero un tedio para el público); en un segundo estadio, se reconfiguró y se relacionó con el presente extraordinario que se estaba viviendo.

De esta manera, con un claro objetivo de supervivencia (y por qué no, de trascendencia), en esa segunda fase aparecieron diversas propuestas teatrales que recurrieron a la tecnología para llegar en tiempo

¹ Véase Dubatti (2010: 53-81).

presente a sus espectadores: *Amor en cuarentena*, de Santiago Loza y dirección de Guillermo Cacacce que a partir del uso del *Whatsapp* comunicaba a actores y actrices con sus espectadores (ahora devenidos en oyentes) para contar durante 15 días la historia de un amor; *Relato situado. Memoria del aislamiento* de la Compañía Funciones Patrióticas empleó una plataforma virtual para presentar acciones de tres minutos en video acerca de la vida en aislamiento –trabajando diversos cruces disciplinares–; *Monólogos de la peste* fue un ciclo que presentó diez micromonólogos que retrataron la experiencia de confinamiento y se estrenaron de forma gratuita vía streaming;² *Cinezoom*, presentada en el marco del FIBA,³ cuyo objetivo fue rescatar y homenajear al cine clásico argentino mediante la intervención y exploración de los recursos actorales a partir de la representación de algunas de sus escenas más emblemáticas; *Sex virtual-una experiencia privada* de José María Muscari en la cual “comprando tu entrada general tenés acceso a 24 horas de estímulos virtuales vía Telegram, Instagram, YouTube, Twitter y otras plataformas privadas”. Esto, sólo por mencionar algunas de las muchas propuestas que presentaron en el teatro alternativo y comercial porteño.

Desde el circuito oficial, la reconstrucción del teatro también se hizo presente. El teatro Nacional Cervantes postuló un concurso de obras breves (algo fundamental en estos tiempos pandémicos y virtuales) cuyos ganadores obtuvieron la posibilidad de representar sus obras junto a directores y directoras teatrales en el escenario de sus salas. Estas puestas fueron filmadas con varias cámaras, emulando el estilo cinematográfico, y luego fueron reproducidas en la plataforma YouTube desde la página oficial de esta institución. Por su parte, el Complejo Teatral de Buenos Aires, lanzó un ciclo denominado Modos Híbridos cuyo objetivo fue la creación de 18 producciones artísticas (10 obras de teatro, cuatro shows musicales, una obra de títeres, tres producciones de ballet contemporáneo). El concepto fue mantener la programación que ya se había planificado previo a la pandemia, pero adaptar su formato a la virtualidad y generar obras grabadas de 20 a 30 minutos en las cuales se evocaba, de alguna manera, aquello que se iba a realizar en el escenario de los teatros que comprenden al Complejo. En relación con la programación teatral, se generaron 9 obras y la hibridación se hizo presente mediante la conjunción de realizadores teatrales y cinematográficos para llevar adelante las diversas propuestas escénicas-audiovisuales.

Cabe señalar que una consecuencia del periodo de confinamiento y cierre de salas, que afectó al campo artístico durante la pandemia, fue que en el ámbito escénico se tuvo que explorar una nueva teatralidad inmaterial, de la cual sólo pervivían ciertos imaginarios y procedimientos anteriores. De esta manera, las prácticas intermediales se constituyeron como la única posibilidad de existencia para la realización escénica. Así, la pandemia impuso una nueva etapa en las experiencias intermediales, en la cual se intensificaron las interacciones entre el teatro y los medios, invirtiendo su dirección, puesto que a partir de ese momento se debió investigar la inscripción de la teatralidad en el medio audiovisual y en los nuevos medios, en lugar de establecer un punto de partida en el medio teatral para situar los

² El Centro Cultural Caras y Caretas fue el organizador del concurso que se anunció en los meses iniciales de la cuarentena, proponiendo la escritura de textos breves que se adaptaran a los medios vinculados con la virtualidad. Los diez monólogos fueron seleccionados, entre dos mil quinientos, bajo la coordinación dramática de Mauricio Kartun.

³ Festival Internacional de Buenos Aires de Teatro que se realizó entre febrero y marzo de 2021. “Una edición muy especial de este festival que, de un modo único, se presenta en pantallas, teatros, calles y parques, mostrando la enorme creatividad con la que los artistas han respondido en un contexto diferente y particular.” https://www.buenosaires.gov.ar/sites/gcaba/files/catalogo_fiba_2021_v26.pdf

entrecruzamientos. Sin embargo, el trabajo de desplazamiento de las fronteras mediáticas convencionales ubicando las obras en una zona entre-los-medios,⁴ no era una experiencia tan diferente de la que se había practicado anteriormente. El teatro en pandemia pudo nutrirse de las exploraciones intermedias desarrolladas desde los inicios del nuevo milenio por Rafael Spregelburd, Federico León, Lola Arias, Matías Feldman, Mariano Pensotti y Romina Paula, entre otros directores y directoras, que habían redefinido las prácticas representacionales de la teatralidad introduciendo otros modos de construcción y de percepción conformados por un entretejido de materialidades, procedimientos e imaginarios mediales. Dentro de esas indagaciones, las relaciones entre la teatralidad y el cine –así como los vínculos con el medio audiovisual en general- fueron ocupando una zona cada vez más preponderante de la producción de los directores y directoras antes mencionados, configurando formas liminales en las fronteras entre ambas manifestaciones artísticas, en las que también se entrecruzan otras disciplinas -performance, intervenciones urbanas, instalaciones artísticas, narrativas biográficas y formas provenientes de los nuevos medios de comunicación-. La perspectiva intermedial puso el acento en investigar nuevas relaciones, ensamblajes, polaridades e intercambios entre distintas materialidades, desestabilizando la tradición representacional de cada disciplina y las fronteras mediales establecidas. Las obras se ubicaron en una zona entre-los-medios y buscaron atender a los problemas artísticos contemporáneos: reflexionaron sobre el problema de la representación y los cambios en la percepción a partir del desarrollo de los nuevos medios; se preguntaron de qué modo interactúa la ficción y la realidad; pensaron cómo se articula lo íntimo y lo colectivo; apuntaron a la cuestión del cuerpo y su representación con el objeto de entender las relaciones de dominación social y de género; y exploraron nuevas formas de reconstrucción, producción y transmisión de la memoria.

En ese marco nos interesa situar la propuesta del ciclo Modos Híbridos, que recuperó y puso en valor las experiencias previas al apuntar a una zona de indeterminación entre la teatralidad y el medio audiovisual, proponiendo alterar las fronteras y los medios convencionalmente percibidos, mediante una serie de proyectos que convocaron a teatristas y cineastas. Tal es el caso de *Reconstrucción (El amo del mundo)* (2020), escrita y dirigida por Francisco Lumerman, que contó con la asesoría audiovisual de Benjamín Naishtat y *Muy Bodas de Sangre, un biodrama trágico* (2020), escrita por Vivi Tellas y Alejandro Quesada, dirigida audiovisualmente por Agustina Comedi y escénicamente por Tellas.⁵ Tomando el título de la obra de Lumerman, teniendo presente la noción de reconstrucción que venimos analizando en relación con la vida en general y el teatro en particular a raíz del COVID-19 y escribiendo estas reflexiones en un tercer estadio del teatro en pandemia en el cual conviven las producciones virtuales y las presenciales en los espacios teatrales (estas de forma más incipiente), creemos que este concepto se vuelve capital en las obras. Si en el caso del biodrama de Tellas-Quesada-Comedi la reconstrucción se postula como fundamento inevitable para entender el pasado y presente amoroso individual, produciendo así, un señalamiento necesario al lugar de los afectos en la contemporaneidad pandémica; en la obra de Lumerman-Naishtat la reconstrucción se vuelve principio constructivo para pensar el teatro y pensarse en el teatro en un momento en el cual la imposibilidad de los cuerpos en presencia es el sello característico.

⁴ Véase Rajewsky (2010: 51-68).

⁵ Disponibles en: <https://complejoteatral.gob.ar/modos-hibridos>

› La herencia de sangre

Volviendo sobre sus propios pasos en un género que tiene su firma, Vivi Tellas acude al biodrama para entrelazar el lenguaje teatral, el cine documental, la danza, el canto y crea junto a Agustina Comedi una obra intermedial que sustenta su razón de ser en una reflexión y búsqueda del Yo. Mediante una propuesta serial que se articula en tres partes, presenciamos el relato biográfico de actores y actrices argentinas sobre las experiencias trágicas amorosas de sus familiares (y de cómo estas se inscribieron en sus pasados y/o presentes afectivos) y la representación del texto lorquiano *Bodas de sangre*. Si, por un lado, la tragedia del dramaturgo español funciona como enlace motivacional de las historias trágicas -sobre todo femeninas- de los familiares del elenco, a partir de los temas que atraviesan la obra *Bodas de sangre*: el amor, el engaño, la muerte, el abandono, etc.; por otro lado, la apelación al cine -a través de la incorporación de recursos del documental contemporáneo- opera como estrategia visual, auditiva y discursiva para la generación de un encuentro íntimo, personal y singular entre artistas y público. En este sentido, Tellas y Comedi proponen un diálogo rico y fructífero entre el biodrama escénico y el cine documental incorporando algunos recursos de la modalidad reflexiva.⁶ Esta modalidad se centra en plantear cuestiones de la representación y en volver conscientes las convenciones. Muestra la imagen como construcción y no como una porción de realidad, tal como lo propone esta obra: imágenes que muestran cámaras, proponiendo una forma de autorreflexión, el uso de la imagen en blanco y negro que evidencia así su condición de constructo, entre otros. No obstante, en los 18 relatos de los actores y actrices que condensan las tres partes del biodrama, la huella escénica (a fin de evitar la retirada del teatro) se hace presente a partir de su propia materialidad: el espacio escénico en el cual transcurren la mayoría de los relatos biográficos. En este sentido, y tal como lo postula Bazin⁷ el cine no debería pretender hacernos olvidar o disimular las convenciones teatrales sino subrayarlas, de este modo, mediante los recursos de la cámara el aporte específico del cine sería generar un aumento de la teatralidad. Además, el espacio escénico, devenido ahora objeto de recuerdo de una espacialidad que la pandemia también nos privó, se exhibe en su despojo y en su artificio (solo una puerta, unas sillas, una mesa, una jarra con agua, un vaso) para mezclarse con los objetos personales que los y las artistas llevan a la filmación para contar su pasado. Fotos, cartas, una cartuchera, un sweater, vestidos, un diario íntimo, postales, un ramo de novia y un velo, entre otros, muestran su presencia y junto a los relatos trágicos amorosos se constituyen en un “museo de la ausencia” de los familiares que no están y de un teatro que pelea por su supervivencia. En relación con los objetos en el teatro objetual documental (y en el cual este biodrama abreva) Shaday Larios (2016: 3) afirma que: “Todo objeto cotidiano posee una historia detrás, y tiene la oportunidad de ser un archivo, una dramaturgia en potencia, contiene una geografía recorrida, una historia de producción que ha pasado por muchas manos, es síntesis de una metamorfosis material, y es portador de un campo evocativo, simbólico, que puede trascender por muchas generaciones o no; (...)”

Por último, recuperando el universo de García Lorca no solo desde lo textual sino también mediante la danza flamenca y el canto, este nuevo biodrama propone, en primer lugar, intensificar la estrategia intermedial en su apuesta sobre el “entre” del teatro y el cine; en segundo lugar, problematizar sobre

⁶ Véase Nichols (1997: 65-113).

⁷ Véase Bazin (1990: 151-202).

la actuación frente a cámara (mostrando las huellas sonoras de la propia directora teatral, jugando muchas veces con la incomodidad de los y las artistas en los primeros y medios planos); en tercer lugar, postular una reflexión sobre los afectos en tiempos en los cuales la pantalla se constituyó en la única forma de relación con los otros. Allí, rescatando ese lugar de intimidad de los sujetos que narran sus historias y tendiendo una mano (y un llanto) con los espectadores en sus propias casas, *Muy bodas...* relee la herencia de la sangre familiar y también teatral: aquella que corría por los cuerpos vivos en una experiencia compartida y en presencia en el teatro.

› La interrupción del teatro y del mundo

Reconstrucción (El amo del mundo) busca plasmar el modo en que la pandemia produjo un corte abrupto en el mundo conocido: la metamorfosis de los cuerpos perdiendo la forma humana, las nuevas reglas sociales y protocolos laborales que limitaron la escena teatral. La pandemia marcó nuevos límites para la práctica artística y puso en cuestión la posibilidad del teatro. Teniendo en cuenta ese contexto impensado, la obra pretende reflexionar sobre una época de incertidumbre que interrumpió y amenazó la vida del arte escénico. Con esa intención se vale de un conjunto de estrategias autorreflexivas e intermediales, apelando a una operación metaficcional y entrecruzando procedimientos del cine documental con elementos de teatralidad. El recurso metarreflexivo instala tres niveles de representación: el presente de la vida en pandemia que afecta tanto al grupo artístico dirigido por Lumerman como a los trabajadores del teatro oficial; el ensayo ficcional por parte de un director, actores, actrices y técnicos que buscan reconstruir *El amo del mundo* (1927) de Alfonsina Storni, y, por último, una serie de fragmentos escenificados de esa ficción según los códigos de la teatralidad pero en el marco de una sala de presencia fantasmal, sin público. El mecanismo pirandelliano del teatro en el teatro, en el que se suceden las discusiones artísticas de la compañía y las dificultades para llevar adelante la representación, apunta a exponer la crisis del teatro en tiempos de pandemia y la imposibilidad de su subsistencia tal como se presentaba en el pasado.

Las primeras escenas imprimen un registro documental en las imágenes, recorriendo el hall, los camarines y los pasillos del Teatro San Martín. De ese modo, a partir de la práctica representacional del cine, se produce una expansión de lo que entendemos por teatro, permitiendo incorporar espacios que se encuentran más allá del escenario. A su vez, mostrar esos espacios aumenta la teatralidad porque subraya la presencia de ese ámbito y coloca al proyecto entre ambos medios artísticos. Las imágenes presentan el ingreso y la desinfección de las actrices, los actores y el director, documentando los meses de fines del año 2020 y su impacto en el ámbito teatral; luego, los primeros planos exponen las mutaciones de las identidades, la nueva piel que cubre los rostros con pantallas transparentes y mascarillas, mientras una integrante del teatro oficial lee el protocolo que dicta las normas de distanciamiento de los cuerpos. El estilo documental cinematográfico reaparece en distintos puntos de la obra aportando un registro de la época, insertando diversos testimonios del grupo artístico que dan cuenta de sus experiencias de confinamiento y de sus proyectos anteriores correspondientes a un tiempo que ha quedado detenido y momentáneamente inerte.

A partir del uso del recurso metaficcional del teatro en el teatro, desarrollado en los niveles de representación del ensayo y escenificación de la obra de Storni, se logran inscribir las formas e instrumentos de

la teatralidad mediante una intermedialidad como combinación de ambos medios.⁸ Así, las prácticas representacionales escénicas y audiovisuales se intrican en una zona fronteriza proponiendo una coexistencia, hasta alcanzar un punto de tensión cuando en el transcurso del ensayo los elementos tecnológicos atentan contra la teatralidad de las escenas. Un dron irrumpe filmando en el escenario, convirtiéndose en un artefacto misterioso y amenazante, así como, anteriormente, la escena había sido invadida por un video emitido desde el dispositivo de un teléfono móvil. De esta manera, *Reconstrucción...* parodia y problematiza las interacciones con el audiovisual y los nuevos medios, contraponiéndolos a la presencia, al aura y la unicidad de la teatralidad, cuestionando también la posibilidad de instaurar lo teatral en pandemia –en un escenario intangible y a la vez asediado por cámaras y por el virus-. Una vez más se repite el fracaso de la representación de *El amo del mundo*, acerca del cual hace referencia la obra de Lumerman al apuntar que la pieza teatral de Storni, en 1927, había sido rechazada por su tesis feminista y su representación sólo había perdurado tres noches. El teatro aparece como un arte asociado al instante que se resiste a ser registrado, un acontecimiento que haciendo uso de su carácter vivo y performático encuentra su potencia y asume el riesgo de enfrentarse a su época. Finalmente, las imágenes captadas con el dron muestran una calle Corrientes irreal, presentando la cuestión del desafío artístico y vital frente al problema de la reconstrucción del teatro y del presente. La calle de los teatros es también una imagen del teatro en tiempos del virus: vacía, ausente, casi sin vida.

En síntesis, si el teatro era capaz de contener la materialidad de todos los medios, y por esa cualidad podía ser considerado un hipermedio,⁹ desde marzo de 2020 tuvo que transformar sus posibilidades y prácticas artísticas para manifestarse en los nuevos dispositivos y formas mediáticas. Esta nueva experiencia no es mejor ni peor que la antes conocida en el campo de las artes escénicas. Eso sí, determina nuevas formas de indagación tanto para los artistas como para el público. La presencia del teatro durante los meses de confinamiento y cierre de salas, aunque sólo perviviera mediante algunas huellas, pudo aportar su mirada, su identidad y memoria corpórea. Además, un sentimiento de comunidad diferente circuló a través de los nuevos medios, obligando así, a alojar sus ceremonias en un mundo sin rituales que, según sostiene Byung-Chul Han,¹⁰ solo ofrecía una comunicación despojada de comunidad.

Finalmente, es posible trazar algunas correspondencias con otras prácticas artísticas estudiadas en esta sección. El cine también se encontró ante la necesidad de elaborar estrategias de representación distintivas que permitieron plasmar la experiencia. En este aspecto, según señala Ana Laura Lusnich, los cortometrajes de *Bitácoras* se caracterizaron por una serie de elementos: el uso de dispositivos caseiros, una depuración de recursos y, en ciertos casos, un modo no convencional de encuadrar los cuerpos, constituyendo así poéticas propias de la pandemia. A su vez, los desafíos de la danza fueron comparables con aquellos que tuvo que afrontar el teatro ante el inédito contexto surgido en 2020, tal como sostiene María Martha Gigena: cobraron centralidad y urgencia las preguntas que ya existían acerca del cuerpo y la presencia, proponiendo reconfiguraciones y experimentaciones que posibilitaran la percepción de la energía de los cuerpos. Por su parte, y en relación con lo sucedido en las artes musicales y visuales, las reflexiones propuestas por Graciela Schuster y Marcelo Delgado nos permiten conocer cómo se

⁸ Véase Rajewsky (2010: 51-68).

⁹ Véase Kattembelt (2008: 19-29).

¹⁰ Véase Han (2021).

configuró la percepción y existencia del trabajo artístico en pandemia a partir de relatos en primera persona que, en sintonía con las obras aquí analizadas (pero desde una perspectiva ensayística y no ficcional) muestran el lado íntimo de cómo un tiempo inaudito se inscribe en el cuerpo y las tareas de los artistas y docentes. De este modo, y tal como se han señalado o sugerido en este debate, entendemos que las prácticas y las enseñanzas artísticas en tiempo de pandemia no son lo mismo, no son iguales, pero ante la adversidad y la imposibilidad de lo desconocido se hizo lo que se pudo, con aquello que se tuvo; generando pequeños estudios de grabación en los escritorios de nuestras casas (Delgado) o hablando, debatiendo, pensando más sobre las artes visuales que dibujándolas o creándolas (Schuster). Y como dice Marcelo Delgado al final de su escrito: “seguramente unas cuantas de ellas (las prácticas) quedarán incorporadas al panorama del quehacer cotidiano, otras volverán a las guaridas restringidas a los conjurados en ellas, y el resto será basura sin reciclaje.” Ya veremos cómo nos va...

› Bibliografía

- › Bazin, A. (1990). Teatro y cine. *¿Qué es el cine?* (pp. 151-202). Ediciones Rialp.
- › Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro: Fundamentos y corolarios. *Gestos. Teoría y práctica del Teatro Hispánico*, 50, pp. 53-81.
- › Han, B. (2021). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Herder.
- › Kattenbelt, Chiel (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships, en Freda Chapple (editora), *Culture, Language and representation. Intermediality. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I/ Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*. Volumen 6, Mayo, pp. 19-29.
- › Larios, S. (2016). Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena. *Simposi Dramatúrgies de l'objecte* (pp. 1-8). 3 i 4 novembre 2016 a Sala d'Actes de l'Instiut del Teatre de Barcelona.
- › Nichols B. (1997). Modalidades documentales de representación. *La representación de la realidad* (pp. 65-113). Paidós.
- › Rajewsky, I. O. (2010). Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. En L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51-68). Palgrave Macmillan.