

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico

Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.

- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Estrategias para imaginar escenarios

Tatiana Sandoval Gutiérrez*

Introducción al contexto

Al día de la escritura de este artículo han transcurrido más de siete meses de teatros con puertas cerradas al público. Este punto de fractura se configura como un presente distópico provocado por la pandemia del COVID 19. La situación es similar en diferentes lugares del planeta. Desde este escrito nos proponemos analizar cómo este fenómeno de características inéditas (que conllevó en la Argentina, a meses de medidas sanitarias de aislamiento y distanciamiento obligatorio) afectó de modo transversal a la actividad de las artes escénicas.

En el marco de esta coyuntura, el universo de las artes vivas se fractura al perder por meses la posibilidad de su convivio fundacional entre artistas y espectadores. Los teatros oficiales, comerciales e independientes así como los artistas independientes formulan estrategias para sostener la vitalidad del sector bajo nuevos conceptos programación: emisión online de obras ya realizadas, producciones artísticas adaptadas o elaboradas para la virtualidad, intentando así mantener los lazos laborales, relacionales y afectivos entre hacedores, así como el vínculo con el público (teniendo en muchos casos que traducirlo a audiencia).

Esta lectura de la situación en dos escalas, de una dimensión macro-institucional a una dimensión micro-grupal de artistas independientes, responde a la voluntad de dejar una crónica que documente, aunque sea parcialmente, el comportamiento del sector desde diferentes perspectivas para aportar material de análisis a futuras investigaciones, ya que es probable que las huellas y el impacto de esta crisis en las artes escénicas modifique tanto a sus modos de producción (dinámicas curatoriales, de programación, modos de consumo, comportamientos del público) como a sus procedimientos estéticos y artísticos de creación.

Inicialmente y en particular pensaremos a partir de la ciudad de Buenos Aires (territorio de producción en el que quien escribe, inscribe su actividad artística y de investigación) para, poco a poco, alternar, incluir y

* UNA, UNSAM, Compañía cuerpoequipaje.
tatianasandoval.ba@gmail.com

reflexionar acerca de producciones bajo otras localizaciones territoriales o geo-localizaciones mixtas, ya que el trabajo remoto y la desterritorialización (fenómenos extendidos transversalmente para el sostenimiento de la actividad del sector cultural y educativo) han marcado puntos de inflexión característicos de estos tiempos y son puntos interesantes para el análisis.

Problemáticas estructurales, alianzas estratégicas y contiendas estéticas

En la Argentina, y en particular en la ciudad de Buenos Aires, las artes escénicas configuran parte sustancial de la identidad nacional y cultural del territorio, reconocido en el mundo por la abundancia, calidad y diversidad estética de sus producciones. Sin embargo, ni los medios de comunicación, ni los presupuestos públicos hacen eco de este fenómeno. Paradójicamente este sector tiene poco espacio en los grandes medios para su prensa especializada, y la gestión de públicos es un área con poco desarrollo aún en sus espacios oficiales. Con suerte, algunas de estas producciones (espectáculos y sus hacedores) son reconocidos, y poco se habla de la compleja trama de informalidad que atraviesan sus trabajadores en todos los sistemas y circuitos de producción. En este contexto, el complejo entramado de actores sociales se organiza en asociaciones, colectivos y gremios (preexistentes y nuevos) para visibilizar la crisis y/o sostener en medidas solidarias a un sector que queda siempre a la saga de las prioridades.

Esta contextualización introductoria nos parece necesaria para comprender la dimensión del fenómeno, ya que es en este terreno hostil en el que el sector independiente ha desarrollado numerosas y diferentes estrategias de supervivencia, así como poéticas de creación e investigación.

Teatros oficiales, comerciales e independientes: los primeros meses.

Desde hace algunos años plataformas comerciales de la Argentina como TEATRIX, ofrecen obras teatrales en formato virtual, con registros audiovisuales de alta calidad y diseñados para ese formato, como un modo de ampliar el rango de explotación comercial de los espectáculos, así como de alcanzar nuevos públicos.

A partir del inicio de la cuarentena y el ASPyO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) los teatros oficiales, comienzan a reproducir

online los registros de sus espectáculos. A diferencia de las plataformas anteriores, este gesto se realiza no responde a fines de explotación sino que tiene por objeto, sostener la estructura de sentido de un teatro público, buscando promover la reconexión con el público y brindar trabajo al sector (ya que se trata de funciones con cánones de pago a los analizar ya que en las carteleras online de los meses subsiguientes (hablamos del teatro Nacional Cervantes, y del Teatro Municipal General San Martín) comienzan a reunirse obras que nunca hubieran convivido en una misma temporada. Este fenómeno, nos hace pensar en una primera alteración del concepto de programación teatral que no se afincaría ya en el fenómeno de la actividad teatral del presente, sino que inauguraría un nuevo paradigma en el que pueden convivir en la cartelera de una temporada, trabajos realizados en diferentes años, bajo paradigmas estéticos y condiciones materiales de producción diversas. La propuesta llega incluso a combinar la reproducción de piezas de archivo, y de alguna manera se inicia aquí un nuevo fenómeno curatorial en el que el eje de la sincronía de contemporáneos se altera e invita a pensar nuevos vínculos entre las producciones realizadas en diferentes gestiones y curadurías de un mismo espacio y por qué no combinar territorios de realización en un futuro.

Por otra parte, los teatros comerciales e independientes de la ciudad inician un derrotero similar pero signado por la urgencia económica. Como un modo de mantener, al menos, algún ingreso, buscan aliarse con plataformas de divulgación de contenidos o venta de entradas pre-existentes, como Alternativa Escena, y en pocas semanas reformulan las dinámicas de monetización a formatos virtuales, llegando, en el caso de los teatros independientes a tornar sumamente flexibles las dinámicas de aportes por la visualización de las obras de archivo incluyendo rangos de precios muy amplios, muchas veces virando al fenómeno de gorra virtual.

Estas estrategias, tanto del sector privado como del sector público se sostienen durante los primeros meses (marzo a junio 2020), acompañadas de conversatorios, entrevistas y vivos por las redes sociales (FB IG y YOUTUBE) y/o en plataformas sincrónicas (como Meet, JITSY o ZOOM) que poco a poco se convierten en parte del cotidiano punto de encuentro de público y hacedores Tornando el convivio en tecnovivio y alternando la singularidad del sector.

Desde el Teatro Nacional Cervantes se lanza una convocatoria de obras breves “Nuestro teatro”, para seleccionar una veintena de obras para ser realizadas y filmadas.

Meses subsiguientes: crisis y diversificación en el sector público y privado.

Avanzados los meses este mismo fenómeno se complejiza. Al aprobarse primero el protocolo de actividad por del “streaming en vivo para el sector de la música”, en algunos sectores privados se inician las producciones musicales y en este hiato comienzan a producirse formatos mixtos de teatro musical, o la participación de actrices y actores que preparan formatos de lecturas y canciones, para ingresar en el canon de lo permitido. Finalmente se autoriza el trabajo bajo un protocolo de sanitización, que permiten la realización de obras de teatro sin la presencia del público, con posibilidad de ser filmadas y/o luego transmitidas o reproducidas por streaming de modo sincrónico o disociado .

De esta manera, mientras algunos pocos teatros del sector privado indagan en estas opciones (ya que el equipamiento de los lugares no responde a las necesidades técnicas para la realización de estas transmisiones) y en el sector público se inician otras experiencias. Tomaremos por caso las producciones del sector oficial en el TNC (Teatro Nacional Cervantes), pues ha sido una apuesta sistemática a un regreso paulatino y progresivo de la actividad. Recapitulando, el concurso de dramaturgia de obras breves se realiza con el objetivo de seleccionar un conjunto de obras para producirlas y filmarlas bajo protocolo a medida que los mismos se aprueban y se establecen las reglamentaciones de trabajo, normas de permisos para el sector, etc. No sin tensiones, propias del sector, ya que es puesta en cuestión la conformación un jurado que, aunque idóneo, tiene una pertenencia a CABA, así como la planificación de las filmaciones y por lo tanto de los trabajadores implicadxs, por lo que la disputa se salda con la ampliación de un jurado que incorpora a representantes provinciales y con un nuevo diseño de producción en el que algunas producciones serán realizadas y filmadas en CABA y otras en las provincias. También se extiende el número de obras seleccionadas.

Actualmente, de obras ganadoras se ha llevado adelante la filmación de tres producciones en el TNC de CABA, brindando trabajo y reactivando

vando el sector bajo un fenómeno nunca antes realizado: se ensaya y se trabaja en un teatro bajo las mismas lógicas estéticas, pero sin público, y con el objetivo de registrar para la cámara el trabajo que luego será divulgado por streaming. Algunas preguntas que surgen de la observación este fenómeno ¿Cuáles son los desafíos de esta dinámica bajo una lógica de producción escénica que realiza una obra concebida para escenario y para el público, pero ahora sin su presencia? ¿Existe espacio dentro de las propias producciones para una reflexión acerca de este hiato en el lenguaje escénico? ¿Se ve la función de la cámara como elemento narrador y punto de vista de estas producciones? ¿Cómo abordan los directores escénicos este desafío? ¿Se reconfiguran los textos y/o como se configuran las propuestas escénicas al saber que van a ser producidas bajo estas lógicas de producción? ¿Qué aspectos del fenómeno artístico se ven impactados y cómo? ¿Qué aspectos del trabajo de la puesta en escena y de la dirección actuaral se ven modificados? ¿Cómo vinculan esta experiencia de dirección con otras producciones artísticas realizadas en este contexto?

Aunque no todas puedan responderse pues los productos nos han circulado en su totalidad, es interesante dejarlas planteadas. El presente trabajo deja abiertas estas preguntas y algunas de ellas son generosamente respondidas por la directora Cecilia Meijide¹, otras, serán respondidas en el futuro, a partir de la realización de las obras y su divulgación pública.

El último ensayo

Cecilia Meijide, relata el trabajo profesional de dirección escénica, realizado en un tiempo récord bajo estas condiciones inéditas. Como es costumbre en las producciones oficiales se convoca a la dirección para un texto seleccionado y con una propuesta de elenco realizada por la producción del teatro. El equipo artístico es una propuesta que conforma la directora. Así se lleva adelante el proceso de realización del espectáculo *"Asteroide, fin de un mundo imposible"* de la autora María Zubiri. En el relato de esta joven directora, el desafío más fuerte es trabajar bajo estos códigos por primera vez. Así la dinámica profesional conlleva la construcción de un diseño y plan de trabajo, en el que la impronta singular del trabajo, las marcas de

¹ La actriz y directora Cecilia Meijide ha participado como actriz de la obra *Panóptico 2.0*, dentro del Ciclo Conexión Inestable, organizado por Centro Cultural Paco Urondo y dirigió "Asteroide, fin de un mundo imposible" en el TNC, texto de María Zubiri.

la dirección para la belleza de la teatralidad, se elaboran primero con el equipo creativo (con el que la directora ya se conocía previamente), junto al equipo de producción y técnico del teatro, para luego iniciar un trabajo con la autora y el elenco en un tiempo de trabajo estipulado con dos semanas desde la convocatoria y diez días para los ensayos y la filmación presenciales. Así, este montaje artístico se describe como un engranaje profesional en el que los diseños del espacio, vestuario luz y sonido llegan antes que los ensayos presenciales. Y cuando estos llegan, se describe un trabajo amoroso de observación del trabajo actoral y de una adaptación a la distancia de los cuerpos como el desafío más singular. El proceso de ensayos y filmación es descripto con precisión como un trabajo en el que se combinaron momentos de elección entre lo necesario para la cámara (como la grabación con una banda sonora más baja, solo como referencia) y lo necesario para el desarrollo de una puesta escénica. “A dificultades técnicas, resoluciones poéticas” compartió Meijide parafraseando al maestro Kartún en una conversación amena en la que confesó que la falta de la presencia del público en la sala María Guerrero le hizo vivir el día de la filmación del trabajo como un último ensayo y no como una función. También apareció la emoción del elenco al reencontrarse o al irse del espacio teatral. El trabajo de dirección escénica incluyó el diálogo fluido con un director de cámara, con el que se acordó el trabajo de filmación fuese un registro escénico de calidad y no un montaje para la cámara. En este sentido, la sensación de que la experiencia de estos trabajos, se completará cuando efectivamente los mismos encuentren con la mirada del público, es uno de los aspectos novedosos del desarrollo de estas propuestas del teatro oficial: producir teatro para editarlo, posproducirlo y estrenarlo de modo virtual es una experiencia propia de la industria audiovisual y no de la metite teatral.

Es interesante en este sentido recapitular cuáles fueron los aspectos específicos del trabajo: equipo profesional con roles específicos, tiempo de trabajo muy acotado, primeras reuniones con el equipo y elenco a través de plataformas sincrónicas, el diseño de un proyecto realizado en escenario para la lógica de un montaje teatral con sutiles adaptaciones para su registro audiovisual, la ausencia de público al momento de la filmación y el objetivo de generar un producto teatral para ser estrenado en pantalla.

Teatrosyartistasindependientes:imaginarescenarioshipermediales.

Mientras tanto, el sector de los artistas independientes, sin los permisos, ni la infraestructura, ni los recursos para estas producciones streaming que requieren la logística de un equipo profesional, indaga en los caminos de la experimentación enmarcado en un territorio de frontera, sin un espacio físico o arquitectónico del teatro que lo contenga y tomando por asalto el terreno hogareño para convertirlo en un espacio de ficción.

Casi desde una trinchera el sector independiente inventa modos de sostenerse en actividad, experimentando nuevas formas de contacto con el público, así como también nuevas formas de creación con recursos mínimos pero fundacionales: conexión wifi a internet y la voluntad de conexión, tanto de los artistas para la creación como de los espectadores. La razón de estas experiencias es tan disímil como inabarcables y las mismas fueron en aumento a lo largo de los meses, por lo que nombraremos que inicialmente los grupos abrieron archivos para compartirlos para dejar recabar dinero, a la gorra virtual, o hasta gratuitamente como un modo de no dejar de existir en el universo de las redes sociales, para poco a poco iniciar experiencias cada vez más complejas en las que las plataformas de redes o socialización fueron indagadas como posibles plataformas escénicas. Se realizaron experiencias de un suave carácter relacional y duracional en las que el espectador/usuario recibía mensajes a través de redes sociales como si fuera el personaje de una obra a lo largo de una semana, hasta experiencias performáticas en redes, o grabadas y reproducidas.

A pesar de las carencias de infraestructura, las estrategias elaboradas por el sector de artistas independientes abundan en recursos artísticos que establecen lazos de articulación entre condiciones de producción, dramaturgias performáticas e hipermediales, así como en direcciones y puestas en escena específicas para la pantalla. ¿Cómo se nombran estas nuevas producciones? Como la vitalidad ha generado una producción prolífica, variada e incansable durante estos meses, y el abanico incluye diversidad de estrategias, en particular pondremos en foco y analizaremos aquellas experiencias que se han creado en vivo y a través de las plataformas sincrónicas como jitsi zoom o youtube como soporte de divulgación y convivencia entre artistas y público. Los nombres varían: teatro en vivo por streaming, performance, actividades performáticas en entornos virtuales, teatro virtual, cine en vivo.

De las experiencias analizadas elegimos aquellas que se realizan en tiempo real. ¿Cómo se vincula la dramaturgia escénica con el cuerpo, la cámara, los objetos, lxs artistas multimediales? Las piezas elegidas nos resultaron de interés por su carácter experimental. Se trata de trabajos cuyas dramaturgias o composiciones coreográficas, así como la dinámica de producción y dirección tienen una fuerte marca hipermedial. Se define hipermedia como una construcción que combina texto e hipermedia. Pavis (2016) refiere que:

La hipermedia nace de la fusión entre hipertexto y multimedia, de modo que remite a un documento digital cuyos “textos” se encuentran codificados en distintos medios (texto, sonido, imagen, programa) y puede leerse (escucharse, verse) siguiendo diferentes recorridos de lectura. Al igual que en el hipertexto, no existe en el hipermedia una lectura única y preestablecida sino un conjunto de posibles recorridos sobre los cuales el/la usuario construye el propio. De alguna manera, acotado por las reglas de juego de quien concibió el circuito hipermedia. El hipermedia, por lo tanto, se desenvuelve siempre en forma interactiva porque es el público quien escoge el orden y puede modificar el contenido de la narrativa durante la navegación.

En este caso entendemos o nombramos la concepción de dramaturgias o puestas en escena hipermediales no solo a aquellas producciones en las que el usuario en este caso público/usuario tiene posibilidades de interacción frente a las obras, sino pensando a los creadores como usuarios/artistas dentro de las plataformas, explorando los recursos de los diseños de las mismas de modo alterado, para un determinado uso artístico-narrativo o tecnopoético en el que desplegar o crear un material específico. Y por otra parte, en algunos casos, como diseñadores de instrucciones para el recorrido de su público. Para indagar en las propuestas dividimos en cuatro nomenclaturas que entendemos podrían variar en un futuro en tanto se profundice en la investigación sobre los procesos de dirección. Primero indagamos en *Cuerpos en estado de performance* con dos trabajos que responden a una impronta de riesgo físico frente al espectador, luego dos propuestas de *Dúos en distancia, para pantalla*.

Cuerpos en estado de performance.

En estos trabajos la relación cuerpo entre el cuerpo de los intérpretes y el espacio tienen una fuerte impronta performativa, ligada al vértigo escénico, y al tiempo de vínculo que establecen con el espectador-vouyer de una acción escénica que implica el riesgo y un gesto de desafío de los límites del cuerpo del performer en vivo. En los dos trabajos realizados bajo la plataforma ZOOM el espectador tenía que ver en formato vista del hablante. En *Encuadres*², además en una guía inicial se indicaba que el proyecto tiene tres partes y que se podía cómo navegar de modo personal a partir del tramo dos habilitando la posibilidad de seguir a una intérprete, o a otra, o ver en modo mosaico. *Ensayo en mí*³ nace cerca del día del cumpleaños del performer y es un ritual que juega con comerse la tela proyección pantalla para ingresar en un espacio entre el blanco y el negro en el que el performer ensaya una muerte vital a través de una acción sobre su cuerpo en la que el color y la pintura ingresan chorreantes a plasmar sensación y sentido: “Pongo mi cuerpo abierto a transitar y revivirlas luminosas pesadillas, el vergonzoso ego, la fiesta del aburrimiento. Dejo una nueva marca en mí mismo”.

Ambas propuestas, logran con su fuerza e impronta interpretativa capturar la atención de un espectador que sabe que ese evento de riesgo ocurre allí para ser visto y que a la delicada línea que conecta el trabajo entre artistas y espectadores a través de una conexión remota, se suma el gesto performático de los cuerpos que ofrecen en el ritual de la función un mensaje acerca de la fragilidad humana.

Dúos en distancia, para pantalla

Los dos trabajos que siguen, indagan en el límite del contacto, desde una perspectiva dulce, de intento. La pantalla funciona en el primer caso, *Bloom*⁴ de Babuin y Peña, como testigo de juegos de perspectivas de alejamiento y acercamiento: entre el sonido y el movimiento, entre el cuerpo

² Acrobacia aérea y danza. Creadores: Ivan Ripari, Camila Clemente, Naiara Dimitroff, Morena Bispo y Eluney Perez Johansson. CABA, Tigre, Argentina, agosto 2020. Plataforma zoom-

³ Idea e interpretación: Lucas Coria. CABA, Octubre 2020. Plataforma zoom.

⁴ Intérprete en danza: Angela Babuin. Intérprete en Cello: Claudio Peña. Octubre 2020. Plataforma zoom.

y la pantalla, entre lo orgánico y lo inorgánico. Entre la tensión de la distancia justa entre dos performers en un espacio bajo el protocolo, en un espacio real. El segundo trabajo, *Nosotros*⁵, de la Compañía Materia Prima, parte del bolero homónimo, interpretado por el Trío Los Panchos y Eydie Gormé para inspirarse en los vínculos heteronormativos y el amor romántico como modelo, para ponerlos bajo la lupa. Lo interesante de la propuesta es que “toma la distancia real de los cuerpos y el marco que la aplicación propone para trabajar sobre la sensación de distancia y encierro dentro de la pareja” y en este sentido indaga en un campo de acción semántico que cruza en su concepción varios planos: el de la dramaturgia coreográfica, el plano de la realidad de producción de los intérpretes condicionados por su herramienta-condiciones de producción, y finalmente el texto de la canción con su resolución escénica, de un modo sincrónico entre el tiempo sonoro y el universo de la acción. En la que ambos cuerpos al ir al encuentro del otro desaparecen. También es destacable de esta creación, que la elección es mostrar el trabajo “a distancia” es decir, se ve una grabación de zoom, realizada en el grupo creativo, pero lo vemos grabado.

Cuerpos y Tecnología: Investigación, encuentros e intercambios internacionales.

Tomando como punto de inflexión la pieza *Nosotros*, elegimos trabajos que firman la dirección en tanto rol creativo y organizador de equipos de trabajo en formatos de experiencias cada vez más complejas, no solo desde la amplitud de los equipos de trabajo, sino en los procedimientos de la dirección, que ponen en juego el nivel del discurso de la acción en polisemia con otros aspectos de la escena virtual. Algunos aspectos para reflexionar son binomios en relación: cuerpo y pantalla; texto e imagen; plataforma virtual y espacio escénico, el discurso de la dirección - a través del trabajo interdisciplinario.

¿Cuál es el territorio específico de la dirección escénica en estos proyectos? ¿Cómo se vincula con las otras disciplinas? Intentaremos indagar acerca de diferentes estrategias de dirección para la conducción de proyec-

⁵ Pieza de teatro físico ensayada y grabada en Plataforma ZOOM. Intérpretes creadores: Josefina Bauni y Sebastián Allena. Dirección: Belara Michán. Compañía Materia Prima.

tos inter y transdisciplinarios en este nuevo paisaje donde las plataformas digitales entran en diálogo con el concepto de escenario.

En los puntos 3 y 4 elegimos proyectos de mayor envergadura que implican equipos de trabajo artístico (independientemente del formato de producción o del nombre que adquiriera la tarea colectiva). La dimensión de los profesionales inter-conectados al trabajo escénico virtual me parece un elemento que da cuenta de la dimensión del sector escénico en el campo cultural y (aunque el tema sería para otro artículo o mesa) esta dimensión contrasta con la baja presencia de espacios de visibilización de la actividad así como de políticas públicas que valoricen la máquina productiva, ni la experticia del rol de la dirección escénica como un potencial para el desarrollo junto a equipos de trabajo artístico profesional e internacional.

En este apartado tomamos a dos grupos que compartieron escenario en el marco de *Resquicio Festival Internacional de Teatro Virtual*, (Puerto Rico, Argentina y Perú), se trata de dos proyectos integrados por artistas investigadores con una fuerte inclinación por el uso innovador de los recursos tecnológicos dentro de la escena, así como del vínculo entre los cuerpos tecnológicos (cámaras, dispositivos móviles, pantallas, plataformas, y proyecciones) y los cuerpos reales de los performers. Por otro lado ambos grupos concibieron sus proyectos como dramaturgias hipermediales y bajo la impronta de una dirección bajo reglas tecnopoéticas en las que el material de creación está en diálogo con lo múltiple y lo fragmentado del discurso contemporáneo e hipermedia, a su vez inscripto en el territorio del espacio cotidiano que torna en formato escénico. Por otra parte, nos encontramos en ambos proyectos obras que dialogan y tematizan su contexto y a su vez entran en diálogo o citan elementos de la teoría crítica contemporánea, así como de las vanguardias artísticas.

En el primer caso tomamos las producciones: *Manifiesto el Teatro ha muerto* y la obra *Etude #1* del equipo puertorriqueño perteneciente a la revista Falso Mutis. Ambos proyectos tienen una relación intrínseca. En primer lugar el manifiesto surge como un grito de existencia y de toma de posición frente a un status quo del teatro de Puerto Rico que en el contexto pandémico y con las salas cerradas, sale a decir que las experiencias virtuales no son teatro. En este sentido, bajo una impronta política clara, provocativa y contestataria, le contrapone a este sector conservador (que pudo escucharse en muchos países de latinoamérica y europa en los pri-

meros meses), una respuesta plagada de una vitalidad sin dudas híbrida, que por supuesto no responde al canon de lo que aún se llama lo teatral. Es decir. Este manifiesto es una acción artística que inicia en zoom y envuelve al espectador a través del vértigo de las declaraciones propias de este formato discursivo utilizado por las vanguardias del siglo pasado, para declarar que si ese cuerpo que habla no es teatro pues entonces el teatro ha muerto y ha nacido otra cosa. El trabajo realizado en vivo y con recursos crudos en los que la performer navega en vivo buscando respuestas en google, se expone y se multiplica para en un punto de inflexión tornar la bisagra y dejar una puerta abierta al espectador. Al invitarlo a través del chat a navegar a youtube y en esa deriva abandonarlo a su suerte de usuario.

Es decir el pasaje es doble. El discurso mata el teatro y en el mismo gesto declaratorio da nacimiento a una nueva concepción artística. Hace carne su propio nacimiento. Y en este mismo gesto, la acción bisagra genera un pasaje del espectador al usuario. Del zoom a youtube, del control del espacio privado a la navegación abierta de la red.

Sin dudas, este gesto radical de la artista Janilka Romero⁶ fue no solo de arrojo y provocación sino también un cuerpo motor, ya que dentro de su entorno y en una gestión titánica de dos meses el grupo Falso Mutis organizó de modo autogestivo un Festival de Teatro Virtual que elaboró una programación selecta y exigente de producciones latinoamericanas de vanguardia en el formato virtual. Este festival estableció valiosos intercambios y lazos entre artistas, impensados bajo otro contexto. La mirada curatorial de Romero selección.

Para acompañar este apartado de Cuerpo y Tecnologías, Investigación e intercambios internacional elegimos trabajar con la obra *El murmullo de las casas*⁷ creación de la Compañía cuerpoequipaje, del cual soy directora artística.⁸ La obra, es concebida a partir de un plan de investigación de va-

⁶ Que por otra parte no repitió la función sino que lo presentó para luego dejarlo como testimonio.

⁷ El proyecto integró la lista de proyectos ganadores del Concurso de Actividades Perfor-máticas del INT.

⁸ En ella además me desempeño en otros roles, como autora y coreógrafa, y el equipo está conformado por la diseñadora de arte y vestuario Pheonía Veloz, la compositora musical Cecilia Candia, las performers investigadoras Bárbara García Di Yorio, Rocío Celeste Fernández, Romina Laino, Josefina Sabaté, Angela Babuin y Jennifer Toledo, la artista multimedial Gabriela Baldoni, la asistente de dirección y productora ejecutiva Micaela Irina Zaninovich y un *staff* de trabajo técnico, de producción y gestión (cuerpoequipaje.com).

rios niveles, por un lado el trabajo de dirección coreográfica de modo remoto a seis intérpretes creadoras que trabajaron en sus hogares, bajo una impronta de relación con el espacio de la casa concebido como partener. En este sentido la elección del recorte de la locación: sus ángulos, arquitecturas, profundidades, formas y coloraturas fueron las que establecieron la modalidad de composición del cuerpo en escala y en relación a ese espacio. Y en términos de composición de movimiento el proceso de trabajo coreográfico fue de indagación del entorno, en la concepción poética de la casa como un espacio en el que podemos perdernos, así como en la pantalla podemos navegar perdidos sin noción del tiempo. De alguna manera esa cartografía propia de la pantalla como escenario organizó un primer material de collage de imágenes que poco a poco encontró relaciones de equivalencia poética dentro de la pantalla como escenario: solos, dúos, escenas grupales, entradas y salidas. Relaciones de color y movimiento. El trabajo inicia con una proyección que refleja otras casas. Y una mujer que puede relacionarse con la proyección de otra, pero no tocarla. Los textos insertan fragmentos reales y elementos de ficción. La textualidad es un collage sonoro y la estructura dramática una combinatoria imposible y posible a la vez. Son casas vecinas dos ventanas juntas, aunque se encuentren en diferentes países. La multiplicidad poética se produce por la navegación fluida de quienes están juntas en la nube. En términos de puesta en escena el trabajo indaga en la navegación como formato escénico con puertas de doble entrada, cintas de moebius y una composición de edición de cámara en vivo. El formato es una combinatoria de zoom en tanto escenario y de youtube en tanto platea. El universo sonoro de las casas es un murmullo que deja testimonio del circuito existencial de sus habitantes que se preguntan si es posible tocarse a la distancia como si lo que viéramos (aunque sabemos que es en vivo) no fueran cuerpos sino solo un reflejo en la pantalla de otro tiempo, el pasado de un futuro distópico, quizás.

Dramaturgias en pantalla. Producciones binacionales. Teatro Virtual.

En tercer lugar elegimos dos piezas de carácter binacional Argentina-Perú, ambas caracterizadas por un sistema elaborado *ad hoc*. Es decir una estructura de producción concebida por artistas-productores independientes de Perú, que bajo el nombre de TEVI apostaron a convocar a dra-

maturgxs latinoamericanos dispuestos a adaptar textos previos o proponer dramaturgias inéditas especialmente concebidas para ser presentadas en formato de Teatro Virtual. Aquí algunas observaciones. En primer lugar el proyecto propone al espectador de una función en vivo, en la que se lo recibe en una antesala virtual, y luego de la función se los invita a un espacio de conversación distendida y abierta entre artistas y espectadores. Por otra parte, recupera en su nombre la palabra “Teatro” (y entendemos que aunque esto no es explícito en sus *statment* de presentación de proyecto, esto responde a la concepción de proyectos que nacen de textos dramáticos concebidos para la representación), y la hibridación que completa la sigla del proyecto “Virtual”, responde al formato en el que se produce esta ceremonia de espectáculo.

Ambas obras tienen en sus elementos características propias de la representación teatral: texto, actuación, vestuario, maquillaje, iluminación, y arte. En ambos casos vemos equipos creativos donde tanto el rol de la dramaturgia como el de la dirección son asumidas por la misma persona, pero donde la actuación está marcada no solo por la imposibilidad del ASPyO que rige por medidas sanitarias en Argentina, sino por una cuestión fundamental y fundante, se trata de un lazo que se concebía estrecho, cercano, íntimo entre dirección y elenco, que ahora tiene la distancia no solo de una pantalla, sino también la distancia entre países (Perú y Argentina). Es decir, se trata de proyectos sólo realizables de esta manera. Ambas obras tienen una manufactura profesional en todos sus aspectos y elecciones estéticas singulares. Pero vemos aquí una estructura de producción sistemática y profesional en términos de producción artística que elabora el desarrollo de la producción sino también el de la operación técnica, ya que en ambos casos existe un operador técnico que transmite en OBS mediando y regulando la programación del trabajo en vivo para dar inicio y salida de sala, placas, etc. y según el caso preparar la puesta de luces y la operación de videos.

Las obras: *El amor viaja lento* de Del Olmo y *Muerde*, de Francisco Lurmerman son los trabajos pertenecientes a este cuarto escalón de análisis. En primer lugar y como observación para desarrollar vemos aquí una experiencia de teatro virtual que tiene una ficha técnica en la que podemos observar diversos roles profesionales. Y en las imágenes del trabajo podemos valorar que aunque se trata de un monólogo, se pueden ver los otros trabajos implicados además del texto y la emprendimiento ofrece otros

trabajos ubica al espectador bajo una oferta importante de programación virtual.

Muerde, es la primer obra que inaugura este monólogo con dramaturgia y dirección de Francisco Lumerman.

*El amor viaja lento*⁹ de María Paula del Olmo, es un drama romántico realizado con recursos que cruzan cine y teatro hacen de la pieza, no solo una historia de amor a la distancia muy bien actuada y realizada, sino que la obra establece relaciones contemporáneas de juego entre las delicadas citas a Penélope y Ulises personajes del mito, dentro del texto, con el uso en el marco de la puesta en escena de los recursos propios de la distancia real y de la plataforma de comunicación para generar a través del texto escrito, la música y el video, juegos elípticos que reactualizan el vínculo del texto con el tema de la distancia y el tiempo, dentro de la propia puesta en escena para este formato virtual. Encontramos también una ficha extendida y en la que se ven implicadxs numerosos profesionales del área artística, técnica, de producción, comunicación y gestión.

Conclusiones

Elegimos cerrar este primer avance del artículo *Estrategias para imaginar escenarios* valorando el recorrido inmenso de artistas en red que están en movimiento actualmente en este lugar al que llamamos nube. El trabajo es tan diverso como prolífico y la calidad de las búsquedas estéticas tan variadas, como los públicos potenciales de los trabajos. Los casos elegidos se desarrollaron entre julio y agosto del 2020. A la fecha de cierre de este trabajo (octubre 2020) la oferta del circuito independiente ha proliferado exponencialmente (a pesar de que las condiciones materiales para la producción no se han modificado).

Aunque este trabajo tiene una impronta descriptiva esperamos que este primer registro aliente a escritos futuros que profundicen en el análisis estético y procedimental de los mismos, ya que

⁹ Actúan: Ananda Li Bredice, Gabriel González, Mayella Lloclla, Ezequiel Tronconi. Post producción audiovisual: Pancho Tuesta. Equipo técnico: Diego Bedoya, Julio Garcés Fotografía: María Paula del Olmo, Eduardo Irujo. Comunicación: Trampa Para Ardillas Diseño gráfico: Alejandro Villegas. Asistencia de Producción: Belén Sanguesa, Grecia Torres. Prensa: Carolina Alfonso, Pilar Ramos. Community Manager: Lucho Mora. Producción: Enid Campos, Lucía Caravedo, Alfonso Dibos. Jefe De Sala: Carla Valdivia. Dramaturgia y dirección: María Paula del Olmo.

La continuidad del escrito buscará profundizar en los aspectos estéticos específicos de la dirección escénica trabajando con sus creadores en la indagación de su tratamiento acerca de los ejes y conceptos ordenados en las dualidades de su relación en este contexto: cuerpo/pantalla, texto/imagen, ventana/s/espacio/s, dirección/equipo artístico.

Referencias bibliográficas

- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Serie Teoría y Técnica. Paso de Gato. México.
- Kozak, C. Editora. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Argentina. Caja negra editora.
- Dana, J. (2016) *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Argentina, Artes del sur.