



OPERACIONES DEL AUDIOVISUAL EN EL TEATRO. ESTUDIO DE EXPERIENCIAS CONVIVAL, TECNOVIVAL Y LIMINAL EN UN CORPUS DE PRODUCCIONES DEL GRUPO GALPÓN MOMO TEATRO DE LA PLATA (2018-2021).

Pablo Ceccarelli

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

El presente trabajo desarrolla los principales lineamientos del proyecto de tesis doctoral perteneciente a la Beca UNLP 2022. Este se propone investigar sobre la intervención del dispositivo audiovisual en un corpus de producciones de Galpón Momo Teatro, grupo de investigación y producción en artes escénicas de La Plata, abarcando tanto la etapa pre-pandémica entre 2018-2019 como la pandémica entre 2020-2021. Para esto, se partirá de los estudios provenientes de la filosofía del teatro desarrollados principalmente por Jorge Dubatti, tomando particularmente los conceptos de convivio, tecnovivio y liminalidad. Por otra parte, se retomarán y actualizarán algunos de los desarrollos en torno al dispositivo, especialmente los vinculados a los medios de captura y reproducción de imagen, como también estudios alrededor del concepto de *experiencia* en arte. De esta forma, la investigación tendrá como objetivo problematizar sobre las tensiones producidas en la zona de experiencia del acto teatral a partir de dicha intervención.

Palabras clave: Teatro; Audiovisual; Experiencia; Dispositivo; Tecnología

El presente trabajo desarrolla los principales lineamientos del proyecto de tesis doctoral perteneciente a la Beca UNLP 2022. Este se dedica a indagar sobre la intervención del dispositivo audiovisual en un conjunto de producciones teatrales realizadas entre 2018 y 2021 por Galpón Momo Teatro, grupo independiente de investigación y producción en artes escénicas de La Plata fundado en 2013 por Julian Poncetta y Rocío Passarelli. El periodo elegido para el estudio coincide con mi participación, desde la disciplina audiovisual, en el registro, asistencia de producción, difusión y/o exhibición de estas producciones tanto en el contexto pre-pandémico de 2018-2019 como el pandémico de 2020-2021, funcionando como una etapa inicial dentro de una *investigación-acción-participativa* (Ynoub, 2015). Para esto, el proyecto parte de los enfoques provenientes de la filosofía del teatro, desarrollados principalmente por Jorge Dubatti, que propone tres tipos de categorías experienciales, culturales y/o artísticas: *convivio*, *tecnovivio* y *liminalidad* (2021).

La primera de estas se define como la «reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana» (2020, p. 14), mientras que la segunda sería «la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica» (2015, p. 46). Esta categoría puede subdividirse a la vez en un tecnovivio interactivo, en el cual se produce el vínculo o conexión entre dos o más personas a distancia (como en el caso de las conversaciones por teléfono, chat o videollamada), y uno monoactivo, donde no se establece diálogo de ida y vuelta sino la relación con una máquina o con el objeto producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado (como el libro, el cine, la televisión o la radio)



(2015). Finalmente, la experiencia liminal es aquella donde se registran «cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio [...]» (2021, p. 316), que se expresa, por ejemplo, en la presencia cotidiana de los aparatos tecnológicos digitales en las reuniones con otras personas, los viajes retratados en redes sociales o los eventos multimediales en vivo.

Según Dubatti, la base ontológica del teatro está determinada por la existencia de convivialidad. De allí que:

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede y, en tanto cultura viviente, no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros filmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. (2015, p. 45)

Esta afirmación es de suma relevancia ya que, en primer lugar, nos permite despegarnos de ciertas nociones manifestadas por estudios canónicos sobre historia del cine y el audiovisual, como la del *teatro filmado*. En *La mirada opulenta* (Gubern, 1987), por tomar un caso, se vincula esta modalidad con el uso de la cámara fija, el encuadre general y la equivalencia del plano a la escena en el cine de ficción narrativo silente de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, ejemplificado en la obra de George Méliès. Esta caracterización de lo teatral en el cine y el audiovisual construye un punto de vista fijo del espectador desde la posición frontal del teatro a la italiana, dejando de lado otras disposiciones del público con respecto al espacio escenográfico. El término, además, retorna con la caracterización de algunas de las primeras películas sonoras con uso excesivo del diálogo en sincronía con la imagen. Por contraste, podemos hallar el caso de las vanguardias soviéticas, cuyas teorías sobre el cine y el montaje fueron influenciadas en parte por sus experiencias en el teatro (Sánchez Biosca, 1996).

Y por otra parte, la cita da cuenta de una de las principales problemáticas en este estudio: las tensiones producidas en el acto de captura y reproducción del acontecimiento teatral. Por esto mismo, se pondrá el foco en el análisis del dispositivo audiovisual. Es aquí donde nos serviremos de los aportes recientes de Mariano Zelcer en su trabajo *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos* (2021). Este estudio retoma varios desarrollos de autores como Charles S. Peirce, Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Oscar Traversa, Oscar Steimberg, Mario Carlón y Lev Manovich (que también serán tomados para esta investigación) para recorrer las mutaciones de los medios y la imagen fotográfica hasta su presencia de manera digital en redes sociales. Por un lado, nos detendremos en las reflexiones acerca de la pantalla, el vivo y el tiempo real proveniente de la transmisión televisiva y su mutación hacia el streaming en redes sociales y/o plataformas como Youtube, Facebook o Instagram. Y por otro lado, partiremos del estudio del estatuto inicial de la fotografía y el registro audiovisual como “certificado de presencia” (Barthes, 1989, p. 27) dentro de la captura del referente. Ya que en los registros del corpus que analizaremos, y en consonancia con lo que expresa Dubois, «ya no resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible» (1990, p. 11)).

Además, se profundizará y ampliará las reflexiones en torno al concepto de *experiencia*, partiendo inicialmente de algunos autores como John Dewey, Walter Benjamin y Giorgio Agamben, referenciados dentro de los postulados de la filosofía del teatro. En el primer caso, la noción de *arte como experiencia* (Dewey, [1934] 2018) será tomada para analizar el proceso de elaboración del corpus como *laboratorio* de producción e



investigación que construye conocimiento a partir de la praxis artística. Por otra parte, del pensamiento de Benjamin se toma usualmente el concepto de *aura* para caracterizar al teatro, bajo su condición efímera, como *arte aurático* (Dubatti, 2007). Sin embargo, para nuestro enfoque nos interesa retomar los conceptos de *recepción táctil* y *recepción óptica* (Benjamin, 1989), un prototipo de recepción ligada a la arquitectura y las ciudades en donde la interacción con la materialidad «se define de una doble manera: “por el uso y por la percepción”; es decir, por los cuerpos que se mueven a través del espacio y al mismo tiempo lo atraviesan por su sentido de la visión (y también, podríamos agregar, de la audición)» (Bratu Hansen, 2019, p. 176). Finalmente, se indagará en los desarrollos de Agamben alrededor del concepto de *in-fancia* (2007), cómo es su lugar dentro de la experiencia artística y su relación con el lenguaje.

Es así como, apoyado bajo la noción de *conceptos viajeros* (Bal, 2006), se abordarán los conceptos trabajados desde la óptica de diversas disciplinas del arte, la comunicación y las humanidades con el fin de elaborar un marco teórico apropiado para el estudio. De manera similar, para indagar en el corpus en el que interviene el dispositivo audiovisual, será necesario profundizar en las particularidades de cada disciplina (teatral y audiovisual), de cada paradigma (convivial, tecnovivial y liminal), cada contexto (año, espacio, marco institucional, presencialidad/virtualidad) y de cada etapa de proceso (planificación, ensayos, producción, registro, exhibición) para luego establecer sus cruces, sus contrastes y, en consecuencia, sus tensiones. Sumado a esto, al estudiar la captura de un acontecimiento que desde su concepción tiene una condición efímera, se desplegará un conjunto de estrategias para la reconstrucción del *hecho escénico originario* (Radice, 2021) que incluirá el relevamiento de documentos escritos, referencias visuales y bibliográficas, guiones literarios, registros fotográficos y audiovisuales de ensayos y obras proveniente tanto del archivo de Galpón Momo Teatro como del propio (registros audiovisuales, apuntes y reflexiones escritas).

En consecuencia, esta investigación tendrá como objetivo indagar sobre las tensiones producidas en el acto teatral a partir de la intervención del dispositivo audiovisual en sus diversas operaciones (ya sea mediante cámara fija o en movimiento, única o múltiple, externa o dentro de la escenografía, como tiempo continuo o como fragmentos unidos en postproducción, por transmisión en vivo y/o diferido por redes sociales, etc.). A la vez, si en un primer enfoque se determina que en el teatro “el cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador participan de la misma zona de experiencia” mientras que en el cine y el audiovisual, “el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador no participan de la misma zona de experiencia” (Dubatti, 2015, p. 46), en este estudio propondremos que el dispositivo audiovisual se configura en su intervención como *interfaz*, un «espacio de acción energética, de intercambio vibracional y/o kinestésico gestual» (Aschieri, 2021, p. 6-7). Y por ende, lo que se produce es un *desdoblamiento* de la zona de experiencia del acto originario que construye nuevas instancias de expectación.

Esta perspectiva es fundamental para el estudio de estos casos en el contexto histórico elegido, que abarca una etapa pre-pandémica y otra pandémica (que se extiende, con menor envergadura, hasta la actualidad). Lo que en un primer momento es considerado un agregado para conservar, en su transposición, el acontecimiento efímero original, en el marco de aislamiento y distanciamiento social se convirtió en un elemento esencial para la existencia y continuidad de la actividad teatral. No solo la de este grupo de La Plata, sino la de varios colectivos artísticos y culturales del país.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora.



- Aschieri, P. (Agosto de 2021). *Corporalidades en estado de pantalla. ¿Experimentando como artista, reflexionando como investigadora?* [Objeto de conferencia]. Jornadas Internacionales “Cuerpo, convivio y pandemia en la cultura y las artes”. Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Bratu Hansen, M. (2019). *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. El cuenco de plata.
- Dewey, J. [1934] (2007). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54.
- Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos, *Rebento*, (12), 8-32.
- Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Paidós.
- Gubern R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gilli.
- Radice, G. (2021). Caja de herramientas: investigación en artes escénicas. *El Anzuelo* 3(3), <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/119910>
- Ynoub R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. Cengage Learning.
- Sánchez Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós.
- Zelcer M. (2021). *Devenires de lo fotográfico: imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos*. Teseo.