



FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

ESPECIALIZACIÓN EN COMUNICACIÓN DIGITAL

TRABAJO INTEGRADOR FINAL: Teatro Independiente on line: de la emergencia al género. Un estudio realizado durante la pandemia en Chivilcoy.

Alumno: Lic. Marcos C. Isla Burcez.

Director: Dr. Leonardo Murolo. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.



## AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a la memoria de mi padre, que siempre me impulsaron a seguir mis proyectos;  
A mis hermanos y amigos por su permanente aliento; a mis compañeros periodistas;  
A los teatreros de Chivilcoy y del mundo entero por su pasión por el Teatro Independiente;  
A la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP y a la educación pública, por darme la oportunidad de seguir la carrera que siempre quise estudiar;

A Verónica.

Teatro on line: de la emergencia al género.

Un estudio realizado durante la pandemia en Chivilcoy

## ÍNDICE

A) INTRODUCCIÓN (ARRIBA EL TELÓN) .....	5
A.1) ROL DEL ESTADO .....	7
B) TRABAJOS ANTERIORES .....	9
C) OBJETIVOS GENERALES .....	14
D) OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	14
E) MARCO METODOLÓGICO .....	14
F) MARCO CONCEPTUAL .....	15
G) DESARROLLO. EL TEATRO EN CHIVILCOY: HISTORIA, PARTICULARIDADES Y DESEMPEÑOS DURANTE LA PANDEMIA .....	19
G.1) BREVES RESEÑAS .....	20
H) COMUNICACIÓN, CONVIVIO Y TECNOVIVIO .....	23
H.1) CONVIVIO Y TECNOVIVIO DURANTE LA PANDEMIA .....	28
I) VIEJOS Y NUEVOS MEDIOS. LA TECNOLOGÍA COMO MENSAJE EN EL TEATRO...32	
I.1) “LOS MINGA” Y UN “HASTA QUE NOS VOLVAMOS A ENCONTRAR” .....	35
J) CONVERGENCIA TEATRAL .....	40
K) APROPIACIÓN DE NUEVOS ESPACIOS .....	44

L) EL VIDEO ES EL TELÓN .....	47
M) ¿UN NUEVO GÉNERO TEATRAL? .....	50
M. 1) EL TEATRO COMO DISPOSITIVO .....	52
N) PLATAFORMAS DE TEATRO ON LINE .....	54
O) CONCLUSIONES (ABAJO EL TELÓN) .....	57
P) BIBLIOGRAFÍA .....	59

Teatro Independiente on line: de la emergencia al género.

Un estudio realizado durante la pandemia en Chivilcoy

*“Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.*

*¿Qué Dios detrás de Dios la trama*

*empieza de polvo y tiempo y sueños y agonías?”*

*(Fabiana Segovia - Bienvenidos al Tercer Mundo)*

## A) **INTRODUCCIÓN (ARRIBA EL TELÓN)**

En el presente trabajo, enmarcado en el tramo final de la Especialización en Comunicación Digital de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, analizaremos las actividades de las compañías teatrales de la ciudad de Chivilcoy y el uso que hicieron de las herramientas digitales, en el tiempo que duró el Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO) generado por la pandemia del COVID 19, que afectó al país y al mundo de múltiples maneras, hasta agosto de 2021 en que se empezaron a levantar las restricciones de circulación y encuentro de personas. En segundo lugar, observaremos si, a partir de esta realidad, se genera un nuevo género teatral, más abocado a las tecnologías digitales (TICs).

Sin lugar a dudas, la pandemia del Covid 19 ha dejado una huella imborrable en la percepción como sociedad, tanto desde los problemas que ocasionó, las pérdidas humanas y económicas, como desde el hecho de sobrellevarla, hasta que la ciencia avanzó con las vacunas, hecho acompañado de la presencia del estado nacional. Las actividades presenciales se vieron reducidas, debido a la necesidad de evitar que el virus se siga expandiendo, al mismo tiempo que se trabajaba en la implementación de las vacunas que contengan a la enfermedad a nivel global. Este contexto generó graves perjuicios a muchas actividades, entre ellas, las expresiones artísticas y escénicas.

El teatro configura una situación muy especial y hasta vive un momento crucial en su futuro. De la necesaria triada (público, escenario y actores), se ha pasado a actores y públicos en dispositivos digitales, tiempos de internet y formas de sustentarse, configurando a una nueva forma de narrativa teatral.

Son muchas las prácticas vinculadas a las nuevas tecnologías que han venido a quedarse debido a la emergencia de la pandemia, como el teletrabajo, pero, al mismo tiempo, han generado tensiones ya

que es desigual el acceso a estas tecnologías. Se habla de las formas de organización del aula en las escuelas públicas en los niveles primario y secundario, hibridación de la educación, es decir, la convivencia en el aprendizaje de la presencialidad y el uso de las TICs pero, más aún, de la generalización y permanencia en el tiempo de políticas de inclusión digital para los sectores que menos tienen. La alfabetización digital y una mayor democratización en el campo de la comunicación digital también es un tema a tener en cuenta en los próximos tiempos, ante la inexorable avanzada de la tecnología.

El presente trabajo tiene como objetivo presentar las distintas formas en que las organizaciones independientes teatrales de Chivilcoy se adaptaron a esta circunstancia, que obligó a repensar las formas de realizar sus objetivos, más vinculados a la tecnología de la imagen, a lo virtual. Se empezó a dar una disyuntiva entre continuar con las características inherentes del teatro, que es lo presencial y el contacto humano o incursionar en el mundo digital para no desaparecer y además, subsistir.

En varios casos, esta adaptación se plasmó en diversas producciones ancladas en las nuevas tecnologías, en otros casos no ocurrió lo mismo, se esperó a que pase el temporal. La buena noticia es que ninguna compañía teatral desapareció, si bien vieron resentidas sus economías tras el vendaval pandémico, ya que, de alguna manera, pudieron llegar a soluciones gracias a la acción de las áreas culturales del estado y, sobre todo, de las propias iniciativas de las personas le dan alma a las instituciones, acompañadas de la comunidad, en este caso, la de la ciudad de Chivilcoy.

Pero además de esta categorización, se evalúa la aparición de un nuevo género de teatro a partir de las nuevas condiciones de producción y circulación de obras adaptadas a herramientas digitales. La disyuntiva es si es posible que pueda existir un teatro fuera de lo que le da su razón de ser, que es el “convivio” (Dubatti, 2015), la relación entre los actores, el escenario y los espectadores o la hibridación de ambos paradigmas.

Las tecnologías actuales son hijas, nietas y bisnietas de anteriores tecnologías, el teatro nació de la fotografía de ahí su encuadre rectangular de los escenarios, al igual que el cine. El cine nació del teatro, por la presentación de una trama, con comienzo, nudo y desenlace, en una gran pantalla que remite a los escenarios de tablas ante espectadores sentados en butacas. Las plataformas virtuales de cine, nacieron del anterior cine de producción aunque ya no se presenten en una sala sino en el living de la casa, ante un sofisticado Home Theater y una lista de películas a gusto del consumidor, previo pago por suscripción. El teatro se constituye como un ecosistema de medios donde las especies evolucionan de manera dinámica.

Las expresiones culturales, que son sociales, cambian a medida que se mediatizan, de acuerdo a determinados contextos sociales, y el teatro no es una excepción si bien, en su espíritu, mantiene su esencia en el “convivio”.

A través de esta propuesta, se tratará de explicar cómo es que se dan esos cambios y las tensiones o adaptaciones que se producen, para dar vida a otras formas de hacer teatro, sin romper con las anteriores maneras, pero al mismo tiempo marcando las transformaciones que se producen y que generan otras transformaciones.

No es ninguna novedad que las tecnologías atraviesan a todas las sociedades, más aún a las actividades que comunican, como el teatro. El director escribe en un guión una visión del mundo, determinados momentos sociales, contextualizan el momento histórico de su tiempo, los actores la expresan a través de su cuerpo y de su subjetividad y el espectador la recibe también en base a su propia percepción de la realidad, crítica, la resignifica, no es ajeno a ella. No hay duda, que la presencia de la tecnología interviene de forma crucial en esta interacción comunicativa.

Se podría trazar un paralelo entre la situación de determinadas actividades artísticas, como el teatro, y la educación y cómo influyó la pandemia en este campo. En las escuelas públicas argentinas hubo una fuerte apuesta por el uso de las tecnologías para no interrumpir las clases, cuando se sabe que es necesaria la presencialidad de alumnos y educadores, una retroalimentación de la que se nutre y se llega a un buen aprendizaje.

Se diseñaron muchas estrategias para no dejar sin clases a los alumnos, en algún momento fue una situación complicada, no todas las escuelas tuvieron en algún momento los equipos capacitados necesarios, muchos docentes no estaban preparados ante la nueva realidad pero con el tiempo se fueron adaptando, organizando y, sobre todo, creando. En otros casos, debido a la dificultad en el acceso de las herramientas tecnológicas en los sectores sociales más deprimidos, muchos alumnos, lamentablemente, se quedaron sin escolaridad. Las comunidades educativas debieron extremar el trabajo y la inventiva para llevar las clases a estos sectores incluso a través de material impreso y la presencia activa de los cuerpos docentes. De todas maneras, en general, se podría decir que hubo una adaptación a estos cambios, ayudados por el natural acceso de los jóvenes y adolescentes a las tecnologías de la información en tanto “prosumidores” (Jenkins, 2016). “Prefiero la presencialidad, la interacción entre los alumnos y educadores, pero es un hecho que la tecnología vino para quedarse”, expresó una docente de una escuela secundaria de Chivilcoy en una nota periodística.

Es decir, en la educación hubo una paulatina aceptación y adaptación a estos cambios, no así en el teatro, donde las características de la actividad hicieron que el ingreso de las tecnologías como factor principal para su existencia sea más problemático, si se quiere.

## **A.1) ROL DEL ESTADO**

En este contexto, la tecnología vino a suplir, en alguna medida, los escenarios donde los teatros realizan su acción comunicativa, en un entorno de dificultades económicas debido al aislamiento social que generó la pandemia. Los estados nacional y provincial elaboraron programas de ayuda y colaboración con las entidades artísticas escénicas que, a raíz de las restricciones, no pudieron realizar las actividades con las que pueden recaudar y mantenerse institucionalmente.

Una de esas acciones fue el plan PODESTA<sup>1</sup> del Instituto Nacional del Teatro, organismo descentralizado dependiente de la Secretaría de Gestión Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, que se trazó el objetivo de asistir económicamente a aquellos sectores de las artes escénicas nacionales, “de forma inmediata” y destinado a “los teatros independientes de todo el país” donde se incluían “cambios excepcionales en los procesos de tramitación de subsidios y nuevas líneas de ayuda a partir de las necesidades específicas de cada región”.

El paquete de medidas contó, en primer lugar, con una ayuda económica al sector que se inscribe con el objetivo de fortalecer y promover la actividad teatral independiente luego de los cuatro años de abandono y deterioro que significaron las políticas durante el gobierno de Mauricio Macri, a lo que se sumaron las restricciones por la pandemia. En una segunda etapa, se previeron acciones compensatorias complementarias para otros sectores del ámbito escénico (eventos, festivales, teatro callejero, circo, teatro comunitario, entre otros).

Como contraprestación por este beneficio, los teatros tuvieron que realizar una presentación gratuita para la comunidad, ni bien lo permitieran las condiciones socio-sanitarias. En este sentido, en Chivilcoy, en mayo de 2022 se llevó a cabo la puesta en escena de “La Prudencia”, de Claudio Gotbeter, a cargo de un elenco del Teatro “El Chasqui”<sup>2</sup>, con acceso libre para el público, en la medida que lo permitiera el aforo de la sala y con el cumplimiento del distanciamiento entre butacas y desinfección.

Otras instituciones llevaron obras de teatro a establecimientos escolares, en el marco de esta contraprestación.

---

<sup>1</sup> Preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos

<sup>2</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2022/5/13/unica-funcion-gratuita-de-la-prudencia-152134.html>

## **B) TRABAJOS ANTERIORES**

El tema del presente trabajo nos lleva a evaluar y comparar con otras propuestas similares. Nos parece pertinente mencionar estudios anteriores, precisamente por el impacto que significan las nuevas tecnologías en una actividad artística como el teatro y las producciones análogas que se derivaron a partir de ahí. En este sentido, hallamos la tesis de maestría (Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata - 2019) “Escenario Digital. Una propuesta de comunicación digital para las artes escénicas”, cuya autora es Gabriela Riera, con la dirección del Dr. Martín González Frígoli. El trabajo analiza la inclusión de la tecnología digital en la producción cultural, problematizando el caso de las artes escénicas (en especial ópera y ballet). Como unidad de análisis para la reflexión se tomó el Teatro Argentino de La Plata, con el objetivo de desarrollar una propuesta de comunicación digital que incorpore las nuevas formas de diálogo e intervención sociales. El trabajo se desarrolló entre 2015 y 2018.

Es decir, hubo una preocupación por las transformaciones que la tecnología digital incorporó a actividades artísticas escénicas, aunque no específicamente el teatro..

Luego, “El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación”, es un trabajo de 2019 de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, cuya autora es Anabel Paoletta.

Explora el conocimiento sobre las experiencias de aplicación e influencia del desarrollo tecnológico en el arte, específicamente sobre el teatro e interacción tecnológica en los casos de teleperformance, un espectáculo teatral que se escenifica al menos en dos espacios de manera simultánea. Una parte del elenco está físicamente presente y la otra aparece proyectada en imagen virtual. Además, teatro inmersivo que se define como un estado de concentración por parte de los actores y espectadores que se sumergen en el mundo escénico creado en este caso con el uso de la tecnología.

Este estudio propone como objetivo caracterizar el cuerpo poético en la escena teatral con intervención tecnológica, estudiar su modo de funcionamiento y describir la técnica de actuación que se emplea en la creación de las escenas con interacción tecnológica.

Como acercamiento al tema que nos proponemos es pertinente en el sentido de la vinculación entre el arte escénico y las tecnologías digitales para desarrollar su tarea comunicativa, los cambios y nuevas formas de actuación, así como de participación del espectador. No obstante, se observa que el antecedente tiene una postura tecnofílica, analiza el mundo del teatro desde las herramientas

digitales como un campo ideal para el desarrollo y modernización de la actividad, al punto de utilizar definiciones como “tecnoescena”, “teleteatro” y denominar al actor como “cyborg”, etc.

Del mismo modo, en el desarrollo de este trabajo se hace hincapié a lo que son las técnicas de actuación en entornos digitales, diferente a la idea previa del TIF en que el objetivo es estudiar cómo los teatros locales tuvieron que adaptarse a las herramientas de la tecnología para desarrollar su actividad comunicativa y su influencia en el convivio, en un contexto particular como es el de la pandemia.

En esta línea, y acotando el tema del proyecto de TIF, existe la investigación “Teatro en streaming: ¿el teatro del futuro?” (2016 – 2017), de Sara Olivas García, de la Universidad Politécnica de Valencia (España).

Los objetivos de este trabajo son “descubrir las oportunidades que ofrece el ciberespacio para la gestión cultural, cuando se habla de promoción, difusión, consumo de las artes escénicas y creación de nuevos públicos” y “realizar un análisis exhaustivo y comparativo de las empresas, nacionales e internacionales, que llevan a cabo el teatro en streaming para expresar si es o no un proyecto viable”, según se señala en el resumen.

Si bien es cierto que este antecedente es útil a los efectos del análisis de lo que las herramientas tecnológicas ofrecen para la transformación de la actividad teatral, se vuelve al punto anterior de tener una mirada demasiado tecnofílica y la exacerbación del mundo digital para descubrir “nuevas potencialidades” para el desarrollo del teatro, algo que no está en discusión, pero parece anular las formas básicas del teatro, que es la interacción humana.

Sin duda que las compañías teatrales de Chivilcoy han debido desarrollar estas potencialidades lo que es válido y hasta deseable, buscar guiones para adaptarlos a través de programas de edición, formas teatrales desde una pantalla, métodos de ensayos, difusión por los medios de comunicación y comercialización de las funciones, pero, al estudiar el trabajo mencionado, no se pregunta si el teatro sigue con su “esencia” del convivio, o se crea un género alterno, es decir, un teatro más mediatizado desde las tecnologías digitales.

Otro aspecto de la investigación de Valencia es la pregunta del título “¿El teatro del futuro?”, lleva al enunciado “El ciberespacio y las artes escénicas”, en que se mencionan formas artísticas en que se utilizan tecnologías, así como la aparición de formas digitales de consumo: “las artes escénicas actuales no pueden convivir sin la tecnología, puesto que esta les permite crear experiencias nuevas tales como prácticas dramaturgias interactivas e interculturales que, sin la tecnología, no podrían hacerse posible”, se señala en uno de los párrafos. Aporta términos para definir las características del teatro en el ciberespacio: “hiperdrama”, “ciberdrama” y “teatro digital”.

De acuerdo a las aproximaciones que hicimos desde nuestra propuesta, no se puede estar más que de acuerdo con esta valorización de las tecnologías para mejorar las artes escénicas (y la

cotidianidad en general), pero lo que se trata de averiguar son las transformaciones que se producen, si esto significa la desaparición del teatro como se conoce con sus características formales, de qué manera va a influir en las personas y en las actividades laborales, las nuevas características e identidades sin perder la esencia del convivio o un nuevo género, un teatro digital.

En la investigación “La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciber teatro?”, publicada en la edición 11 de la revista Letral en 2013, por Teresa López Pellisa (Universidad Autónoma de Barcelona), encontramos una problematización del teatro en entornos virtuales. Se hace la pregunta si las obras teatrales, pasada por los entornos de los medios digitales, siguen siendo teatro u otro género derivado.

A través de la descripción de los espectáculos (ciber) ¿teatrales? como El mago de Oz (Second Life), Amores Prohibidos 2.0 (redes sociales) y Cigamenic (youtube), el artículo reflexiona en torno al término ciberdrama propuesto por Janet Murray, y se cuestiona la idoneidad de los diferentes términos surgidos para mencionar las relaciones entre teatro y ciberespacio.

La intervención de las nuevas tecnologías en las artes teatrales, y la utilización del ciberespacio como nuevo escenario por parte de algunas compañías teatrales, hace que nos preguntemos si ¿es teatro el ciber teatro?

A diferencia de los dos trabajos anteriores, en este artículo se hace la pregunta si las herramientas digitales, que cambian los modos de comunicar y de recibir los mensajes, operan cambios en tanto género artístico o se habla de otra realidad.

Otro aspecto importante de este artículo es que se aporta el término “género”: “El ciberdrama supone un nuevo género que reinventaría el arte narrativo utilizando la potencialidad del medio digital, y enumera una serie de características en las que intervienen elementos literarios, teatrales y narrativos, que evidentemente forman parte de muchas expresiones artísticas que no son únicamente el teatro, como la literatura o la novela, y que, no dudamos, formen parte del ciberdrama, aunque podríamos afirmar que tal y como lo plantea, el ciberdrama se aproxima más al género cinematográfico que al teatral”.

Y agrega: “Murray considera que los ordenadores nos proporcionan la posibilidad de un «nuevo escenario para el teatro participativo» en el que «los usuarios aprenden a ser actores: a representar emociones auténticas que sabemos que no son “reales”».

Es decir, considera que la tecnología ha modificado la actividad teatral para que, sin dejar de lado su esencia, configure otro género, otra manera de comunicar desde la pantalla de una computadora o desde el celular.

Otro aspecto importante de esta investigación es la definición de la autora de “cibercultura”, una realidad creada por pensadores, artistas, científicos y visionarios que le han dado a la tecnología su

lugar en la vivencia cotidiana de las sociedades, ya que han cambiado el entorno en que se vive. “Las nuevas tecnologías han propiciado la aparición del mundo digital en nuestro entorno, mediatizando nuestros modos de producción y comunicación”, se expresa para luego vincularlo al arte y más precisamente, al objeto de estudio que es el teatro.

En la continuidad del análisis de anteriores investigaciones, tenemos el artículo “Trabajo en pandemia: Teatro independiente y COVID”, publicado en la revista “Funámbulos”, de julio de 2020 y cuyo autor es Maximiliano De la Puente y que se acerca al tema del presente trabajo final.

En los objetivos, se habla de las diversas acciones que tuvieron que emprender las compañías de teatro para sobrevivir, ante las restricciones de circulación y reunión que generaron las medidas para atenuar los efectos de la pandemia.

“2020 será recordado por mucho tiempo como un año muy especial. Un año marcado por la irrupción de la pandemia, que no solo detuvo nuestras vidas, sino que también expuso claramente, aún más, la ya de por sí precaria situación de los trabajadores del arte y la cultura en nuestro país”.

“En ese panorama general, la situación que atraviesan los artistas de las artes escénicas es, en la mayoría de los casos, muy comprometida. Muchos de ellos obtienen su fuente principal de ingresos a través de la docencia en talleres o ámbitos particulares, dedicados principalmente a la actuación, la dirección y la dramaturgia. Algunas de estas actividades, que suponen en muchos casos el encuentro de los cuerpos en un espacio físico y que por ende no puede reemplazarse por la virtualidad, se vieron forzosamente suspendidas, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza de la actuación. Por lo que el impacto en las economías domésticas de subsistencia de los artistas no hizo más que resentirse. Para quienes no tienen otra fuente de ingresos, con el circuito teatral comercial e independiente totalmente paralizados y sin fecha confirmada de regreso, el escenario puede llegar a ser en ocasiones dramático”.

A diferencia de las anteriores investigaciones, en este artículo no se menciona el uso de las herramientas digitales para que las compañías de teatro efectúen su labor artística y comunicativa, a excepción de una parte en la entrevista a Karina Mauro, investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina y profesora en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes, en la que señala que muchos profesores de teatro han tenido que recurrir a la “experiencia novedosa y extraña que es la enseñanza virtual”.

La importancia de esta investigación es la necesidad que varias instituciones tuvieron de recurrir a elementos no tradicionales para lograr subsistir y dar a conocer sus producciones en un contexto como la pandemia, idéntica a la realidad que observamos en la ciudad de Chivilcoy. El texto es también útil para mostrar la realidad de un sector de trabajadores como son los actores, al igual que otros rubros en que las restricciones producidas por la pandemia, los afecta directamente.

En realidad, lo que se pone en evidencia en esta propuesta es que si bien la inactividad económica de los actores se acentuó, no fue una novedad el hecho de tener que parar, ya que, en lo que se refiere al teatro independiente, es una de las profesiones artísticas más precarizadas, las personas no reciben sueldos fijos por función.

De hecho, en nuestro tema, se verá que en todas las compañías de la ciudad de Chivilcoy, los actores no hacen un trabajo profesional artístico, sino que se dedican a otras profesiones u oficios para subsistir y toman a la actuación como una actividad alterna, continuando con la historia y tradición de las instituciones que representan.

### C) **OBJETIVOS GENERALES**

Analizar a través de un estudio y diagnóstico de casos, el uso de las tecnologías digitales de las compañías de teatro Independiente de la ciudad de Chivilcoy, en el contexto de virtualidad generado por la pandemia de COVID 19, desde marzo de 2020 y las posteriores restricciones del aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) hasta agosto de 2021, aproximadamente el mes en que empezaron las aperturas; y si este uso de las tecnologías digitales significa un nuevo género, diferente a lo que se conoce como el teatro tradicional. Con este fin, se harán estudios de la realidad de las instituciones teatrales, en que se emplearán diferentes modalidades de análisis, recolección de datos en relación a los resultados que tuvieron los teatros en cuanto al uso de las tecnologías, relevamiento de artículos periodísticos sobre las actividades que realizaron y las problemáticas que se les presentaron ante la nueva realidad y entrevistas a los referentes y actores sobre cada uno de las experiencias.

### D) **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Describir y establecer comparaciones de las experiencias durante la ASPO de las compañías teatrales de Chivilcoy que hicieron uso de las herramientas tecnológicas para sus actividades, dado que el uso de las TIF no fueron iguales en todos los casos, algunas entidades las usaron en mayor medida que otras. Esto dará cuenta de en cuánto influyen las mismas para cambiar el panorama de lo que se conoce como “teatro convivial”, si surgió una nueva forma de teatro y de qué manera se comunica. Esto dará una idea de cómo afectó a las instituciones teatrales de Chivilcoy la adaptación a estos cambios.

### E) **MARCO METODOLÓGICO**

Los objetivos de esta propuesta nos llevan a jerarquizar las opiniones de los representantes de los teatros, ya que son los principales protagonistas de las instituciones, los que tuvieron que decidir el uso de las tecnologías, cómo lo hicieron, de qué forma las utilizaron y los resultados obtenidos. La experiencia en el campo del periodismo local será muy útil para tener una panorama de cómo las instituciones de teatro independiente de Chivilcoy han sobrellevado el período de la pandemia.

Analizaremos las experiencias respecto al uso de las tecnologías de cada una de estas instituciones, por ejemplo el caso del teatro La Cueva, que casi no tuvo actividad en el período de la pandemia, lo mismo que la Agrupación Artística Chivilcoy; el teatro El Chasqui, que ofreció talleres para niños y jóvenes de manera on line con resultados diversos; el Teatro Independiente Trac una institución que, desde sus comienzos, ha tratado de innovar en la presentación de sus piezas tanto desde las tramas de los guiones como desde las formas, pero, sin embargo, interrumpió sus actividades, incluso desde la virtualidad a excepción de algunos encuentros organizativos y ensayos.

Además, opiniones como el la directora de teatro Andrea Peluso de “Los Minga” quien ha expresado su conformidad con la utilización de las herramientas digitales y valora las posibilidades que se abren a partir de ahí; la actriz Romina Legnani quien tiene una opinión contraria al teatro virtual y hace hincapié en todo momento en el convivio. Se tomará la experiencia del actor Gerardo Clavin que ha debido adaptarse a la pantalla virtual siendo uno de los protagonistas de una adaptación virtual de la obra “Doce en pugna”, realizada en simultáneo por actores de Argentina y de otros países, pero enfatiza que el teatro nunca debería cambiar su razón de ser que es la presencialidad y el vínculo con los espectadores.

Será importante el análisis de las notas periodísticas del momento en el diario La Razón, para contextualizar cómo se informó la realidad de las entidades teatrales de Chivilcoy, que sobrellevaron los meses en que vieron sus actividades interrumpidas, así como la opinión de los teatreros en relación a la nueva realidad que se plantea con el uso más intensivo de de las tecnologías.

Siguiendo en esta línea, también se utilizará el análisis de experiencias teatrales externas, para dar una idea de lo que significa la apropiación de los dispositivos digitales para lograr un teatro aproximadamente convivial. En este sentido, se mencionará la obra de teatro “Distancia”, de Matías Umpierrez, donde las actrices se desempeñan en una pantalla on line y a miles de kilómetros de distancia. Es un acercamiento a un teatro tecnovivial, pero que ha logrado el objetivo de la cercanía humana, gracias a un eficiente trabajo entre la técnica y la subjetividad teatral.

Otra herramienta utilizada es la experiencia participativa, con la asistencia a las funciones teatrales, ni bien hubo un poco de apertura, para experimentar el convivio desde el lado del espectador, la conversación con los teatreros y cómo trabajan en la preparación de las obras, los problemas que deben sortear y otras cuestiones que hacen al día a día de las instituciones. Consideramos que es un aspecto importante para determinar el desempeño general, principalmente desde la post pandemia.

## F) **MARCO CONCEPTUAL**

El teatro, como actividad artística, es comunicación. El motivo de estudio del presente trabajo tiene como finalidad analizar el desempeño de quienes realizan esta forma comunicativa a través de una puesta en escena, con la utilización de herramientas digitales en el contexto excepcional como es la pandemia que cambió todos los avatares de la vida.

Como toda representación de la sociedad, el teatro no ha estado exento de hechos que han marcado la historia de la humanidad. Raúl Serrano (2004) señala en “Nuevas Tesis sobre Stanislavski”: *“Es evidente que el teatro, en su ya larga historia ha ido adoptando diversas formas y funciones sociales. Los contextos históricos, los edificios que lo han albergado, el diverso modo en el que plano económico (quien paga y quien compra) han presionado sobre este arte y su muy variada función en la vida de la gente, al igual que las técnicas de actuación también cambiantes, hacen que sea un poco difícil pretender hallar una definición que contenga todos estos matices, una definición que apunte a la ‘invariancia’, a las esencias”* (2004, p. 46).

En este contexto, consideramos la utilidad de la tecnología para el desarrollo de la actividad teatral como “herramientas digitales”, es decir, un conjunto de plataformas y aparatos utilizados con el fin de suplir, de alguna manera, la acción en el escenario que es el “convivio” que, según define Jorge Dubatti (2015), *“es una reunión territorial de cuerpos. Sin convivio no hay teatro”* (2005, p. 45), para transformarlo en otro término del mismo autor: “Tecnovivio”. *“Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica”* (2005, p. 46). El hecho teatral se lleva a cabo, pero con la adquisición de un nuevo “habitus” (Bordieu 1980), con las tecnologías que las instituciones tienen a su disposición y que al mismo tiempo crea nuevas performatividades, nuevas experiencias para trabajar y relacionarse con el público y los consumos artísticos de la comunidad.

No podemos dejar de soslayar el término utilizado que es el de “herramienta”, en tanto instrumento o extensión de la acción humana, pero que será resignificado por las instituciones teatrales de Chivilcoy. Las tensiones en esta relación entre “convivio” y “tecnovivio”, es lo que dice Mc Luhan (1996) al expresar que “la reestructuración del trabajo humano” (la labor de los teatreros en el aislamiento) *“asumió formas impuestas por la técnica de la fragmentación, esencia de la tecnología de la máquina”* (1996, p. 30).

Siempre tenemos que aclarar que las tecnologías digitales no han sido ajenas al caso de los teatros de Chivilcoy. Estas han acompañado a lo largo de sus historias. Televisión, video, fotografía, uso de los medios de comunicación fueron en determinado momento, parte de la ecología de medios de las instituciones. Fueron utilizadas antes de la pandemia para la preparación de obras, ensayos o difusión de las funciones, pero la nueva realidad puso a los teatros ante un nuevo escenario, por ejemplo, el teatro on line, ya sea para el desarrollo de los talleres o de una puesta en escena. La necesaria utilización de las herramientas digitales, fue una “bienvenida” para los teatros, la pantalla

debió reemplazar al escenario de tabloneros, las boleterías y a los espectadores. Fue también un choque entre los medios tradicionales y los nuevos. Jenkins (2016) aporta el entrecruzamiento de los medios populares (actividad teatral) con los corporativos (plataformas) donde los nuevos espectadores interactúan de manera activa aunque impredecible.

Estos cambios debido a la utilización de las tecnologías digitales, generaron “flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas” y el “comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas” (2016, p.14), lo que le dio otro significado a la puesta en escena y nos acerca al concepto de “nuevo género” dentro del teatro.

En línea con lo señalado anteriormente, nos situamos en otra dimensión del análisis de la situación de los teatros independientes de Chivilcoy, en el contexto de la pandemia y es, precisamente, la tarea comunicativa que toda obra de teatro, en tanto arte, le caracteriza. Desde una mirada instrumentista, en el teatro se da un proceso “interactivo”, que se inicia desde un emisor (autor de la obra, el director, los actores, el escenario), a un receptor (el público espectador), al que se añade un efecto (feedback) que procede del receptor y condiciona al emisor y también a la obra. Una pieza teatral puede tener malas críticas, lo que seguramente hará que el teatro la saque de cartelera o, si los comentarios son buenos, puede agregar funciones y hasta organizar la visita del autor a las salas donde se presenta la obra y recorrer los medios de comunicación para seguir promocionándola.

Ahora bien, la realidad impuesta por la pandemia añadió nuevas especies al ya existente “ecosistema de medios” (Mc Luhan, 1996), que son las herramientas digitales y, desde ahí, pasar a convertirse en narrativas transmediáticas. De las prácticas tradicionales como el complejo trabajo de la creación del escenario, el guión escrito, la disposición de la iluminación y la adaptación de los sonidos, ahora irrumpen pantallas, plataformas, tiempo de internet que viralizan on line las puestas en escena y un público que antes ocupaba las butacas y ahora se sitúa frente a una pantalla de computadora o de un celular, en muchas ocasiones opinando en el mismo momento de observar la trama, hecho revolucionario que le da otro significado a la interacción con los actores y la obra teatral.

Un efecto de estas transformaciones en el teatro, en el marco de la virtualidad, es la aparición de un nuevo género teatral o subgénero, marcado por una nueva narrativa a raíz de la posibilidad de crear una trama on line, con otras estéticas y tomando en cuenta que el público teatrero no es el mismo (o tal vez un público adaptado), al que habitualmente asiste el día de la función, compra la entrada en la boletería y se ubica en la butaca asignada. Luego invita a algún actor, actriz o director a cenar. Ahora hay un sujeto que mira y opina sobre lo que está observando, previo pago electrónico, tal vez desde otras latitudes. ¿Se adaptan los escenarios a esta nueva realidad, se adaptan los diálogos, la interrelación de los actores y los espectadores, es el “tecnovivio” la razón de ser de un teatro multimediático y transnarrativo?

Estas diferencias se traducen en un teatro con las formas tradicionales, institucionalizadas, a un universo multimedia que varía de forma ostensible las prácticas ya conocidas, pero donde perviven los viejos y nuevos medios, característicos de esta actividad artística.

La necesidad a la que se han tenido que adaptar las instituciones teatrales ante la emergencia de la pandemia, crea la interrogante si sus prácticas para sobrevivir no empiezan a configurar un nuevo género: el teatro on line.

## G) DESARROLLO

### EL TEATRO EN CHIVILCOY: HISTORIA, PARTICULARIDADES Y DESEMPEÑOS DURANTE LA PANDEMIA

*“Germán Devida es un joven abogado, que junto con un grupo de actores y profesionales también jóvenes, se hicieron cargo de la comisión directiva de la Agrupación Artística Chivilcoy, desde enero de 2022. Destacan el ejemplo y experiencia de los anteriores integrantes de la institución, que la forjaron desde sus inicios, de las que se valdrán para el sostenimiento de la institución, en un contexto de post pandemia y de crisis económica en el país y en el mundo.*

*“Una de las primeras cosas que vamos a hacer, es colocar internet en el edificio”, señala Germán Devida, en el inicio de la conferencia de prensa, al ver a algunos medios que debían salir en vivo, a través de facebook. Se les dificultaba la conexión, por lo que debieron recurrir a medios más tradicionales como el grabador digital o el celular”. (Anécdota)*

Chivilcoy fue declarado en el año 2016 “Capital Provincial del Teatro”, luego de la aprobación por unanimidad en la Cámara de Senadores de la provincia de Buenos Aires, de un proyecto de los diputados del Frente Renovador, Javier Faroni y Fabio Britos, éste último de Chivilcoy y que también fue impulsado en la Cámara de Diputados por otro legislador de Chivilcoy, Norberto García, del Frente de Todos.

En los fundamentos, se señala que se llegó a la aprobación unánime, debido a que en esta ciudad “se dio a luz la semilla fundacional del teatro argentino, con la primera función de teatro hablado, Juan Moreira, en 1886)<sup>3</sup>.

En efecto, el sábado 10 de abril de 1886, se registraba en Chivilcoy el nacimiento del drama criollo y del Teatro Nacional, con la representación del “Juan Moreira” hablado, que llevó a cabo, la compañía circense de José Podestá y Alejandro Scotti. Dicha compañía de circo arribó con sus carromatos a principios del mes de abril y luego procedió a levantar la carpa denominada “Pabellón Argentino”, sobre un terreno baldío ubicado en la calle General Frías Nro. 36; lugar, donde

---

<sup>3</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2016/8/19/teatro-tiene-capital-provincial-donde-naci-chivilcoy-79297.html>

posteriormente, se erigió el edificio en el que funcionó la sede institucional de la Biblioteca Popular “Dr. Antonio Novaro”, entre los años 1906 y 1979<sup>4</sup>.

En la actualidad, en Chivilcoy funcionan la Agrupación Artística Chivilcoy, el Teatro “El Chasqui”, el Teatro Independiente “Trac”, el Teatro “La Cueva”, el Centro Cultural “La Ronda”, Espacio Cuerpos en Movimiento (CEM) y Los Mínga, todas representantes del teatro independiente.

Es importante destacar también la realización del importante evento anual “Chivilcoy Teatrero”, en el mes de octubre, organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Chivilcoy, donde varias instituciones comparten sus escenarios, ofreciendo obras de manera libre y gratuita. Asimismo, se invita a participar a instituciones hermanas de ciudades vecinas. Señalar estos datos es importante para dar cuenta de la trascendencia de una actividad artística como el teatro independiente en una ciudad del interior de la provincia de Buenos Aires, al igual que ocurre, seguramente, en otros distritos.

### G.1) BREVES RESEÑAS

La Agrupación Artística de Chivilcoy fue fundada el 21 de abril de 1916 como “una sociedad recreativa, que al mismo tiempo cultive el arte escénico, en especial bailes y picnics”. Los organizadores de la institución resolvieron arrendar el salón de la Sociedad Operaria Italiana, sito en la avenida Ceballos Nro. 35. El 25 de junio de 1916 se llevó a cabo la primera velada artística donde se presentaron las piezas escénicas: “Una limosna por Dios”, “Juventud” y “Entre doctores”. La sala propia de la entidad, sita en la calle General Rodríguez Nro. 30, se inauguró el 8 de julio de 1966<sup>5</sup>. Es otra de las instituciones que vieron interrumpida sus actividades a raíz del aislamiento por la pandemia. En la actualidad, la comisión directiva se propuso volver a los antiguos objetivos de la institución, la de agrupar varias expresiones artísticas, así como obras teatrales y talleres para niños, jóvenes y adultos.

El teatro “El Chasqui” fue creado el 3 de noviembre de 1959. En un primer momento se dictaron talleres de teatro en la Escuela de Educación Técnica Nro. 1 “Dr. Mariano Moreno”. El debut fue el 4 de junio de 1960 presentando en el Club Racing, la obra del dramaturgo argentino, Osvaldo Dragún, titulada: “Historia de mi esquina”. Posteriormente, adquiere el galpón de la calle General Rodríguez 70, que sería su sede definitiva. La institución independiente vivió en su historia el horror de la violencia política del país. En la noche del 17 de diciembre de 1975 se registró un atentado incendiario con artefactos explosivos, destruyendo gran parte de la sala de la calle General Rodríguez. Fue la noche en que grupos armados de la triple A secuestraron y asesinaron a los

---

<sup>4</sup> <http://www.archivoliterariochivilcoy.com/agrupacion-artistica-de-chivilcoy-1916/>

<sup>5</sup> <http://www.archivoliterariochivilcoy.com/fundacion-del-teatro-la-cueva/>

abogados Devito y Capellini, quienes aparecieron asesinados al día siguiente en una ruta camino a la ciudad de Cañuelas. El Teatro se reinauguró, el 9 de octubre de 1982. El 17 de diciembre de 2013, se inauguró la sede remodelada a la que se le impuso el nombre del ex presidente y propulsor de la entidad, Juan Carlos Cerani. Durante la pandemia, la institución interrumpió sus actividades, pero organizó algunos talleres virtuales. En la actualidad, retomaron los talleres presenciales, con obras en cartelera y proyectos para el resto del año.

El teatro “La Cueva” fue fundado el 28 de mayo de 1993 y se caracteriza por ser una de las instituciones teatrales que pasó por muchas sedes a lo largo de su historia. Galpones, espacios entregados en calidad de comodato por la Municipalidad y lugares privados alquilados fueron los lugares en que desarrollaron sus actividades. Finalmente, en el año 2010 inauguraron su sede definitiva, en la calle Rossetti Nro. 36<sup>o</sup>. A pesar que durante gran parte del tiempo de las restricciones de la pandemia no realizaron ninguna actividad on line, llevaron adelante una interesante propuesta de tecnovivio, con la adaptación de la película “12 Angry Men” (12 en pugna) que data de 1957, que reunió actores de Perú, Argentina, Colombia y Honduras. La producción fue totalmente digital y la trama adaptada al entorno multimedial, en el sentido que las reuniones del jurado se hicieron a través de la plataforma zoom.

El Grupo Teatral Independiente TRAC fue fundado en Chivilcoy el 18 de Abril de 1997. Tiene una intensa actividad en toda la zona, ya que lleva las obras que presenta a certámenes y concursos de varias ciudades de la provincia de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires y en una oportunidad a Viña del Mar, Chile. Funciona desde 2013 en su sala ubicada en Humberto Primo y Pueyrredón, aunque también pasó por otras sedes. Es importante el aporte al teatro de Chivilcoy por la novedosa forma de presentar las obras de teatro, por ejemplo, escenarios circulares o en espacios no convencionales donde la relación entre los actores y los espectadores es más cercana y participativa. En las temáticas de sus obras utilizaron elementos audiovisuales como complemento de los escenarios, por ejemplo pantallas y otros aderezos digitales. Durante la pandemia no llevaron adelante funciones teatrales.

Si hubo un conjunto que mejor se adaptó a la generalización de los dispositivos digitales producto de la pandemia, fue el Grupo de Teatro Independiente y autogestivo “Los Minga”. Formado en octubre de 2007, comenzó con una novedosa propuesta que es el “match de improvisaciones”. Consiste en una competencia, por equipos, en la que debían crear una historia en un minuto y desarrollarla en tres. La improvisación requería que el público eligiera el título y género, haciendo

---

<sup>6</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=TLAaj2WH5S0&ab\\_channel=LosMinga%21](https://www.youtube.com/watch?v=TLAaj2WH5S0&ab_channel=LosMinga%21)

cada espectáculo único e irrepetible. Es el único que desarrolló sus actividades on line con diversas propuestas durante el período de aislamiento por el Covid 19, de hecho, habilitaron un espacio en You Tube al que denominaron “Los Minga en cuarentanga”<sup>7</sup>. Además, hicieron presentaciones por Instagram e incursionaron por el sistema de “gorra virtual” como una forma de financiación.

El Centro Cultural La Ronda. Actualmente La Ronda CC<sup>8</sup> funciona en la calle Ayacucho 280. Es un espacio recuperado hace 14 años que actualmente ofrece talleres de diversas actividades artísticas y, eventualmente, presenta obras teatrales de compañías locales y de fuera de Chivilcoy. Funcionaba en la Peña El Ceibo que, tras una batalla legal, fue recuperada como centro cultural independiente y ofrecida para la realización de diversas propuestas culturales. “Recuerdo cuando vinieron los jueces y abogados a desalojarnos, pero no lo permitimos. Uno de los integrantes de la Peña El Ceibo, Domingo Graziadei, ya fallecido, quiso hacer un edificio de seis pisos. Estaba a cargo de un renombrado estudio arquitectónico en Chivilcoy y nos mostraban el proyecto. Nosotros nos instalamos acá y lo recuperamos, con el trabajo de muchos chicos. Uno nunca se llevó nada de acá, salvo las alegrías y los abrazos”, afirmó Juan Pablo Martínez (Chumpi)<sup>9</sup>. No tuvieron mucha actividad durante la pandemia.

Cuerpos en Movimiento (CEM - Espacio de arte). Esta institución nació en 2019 y funciona en la calle Frías 38. Se dedica principalmente a la realización de talleres, cursos y seminarios de todas las artes escénicas, entre las que figuran audiovisuales, teatro, clown y danzas contemporáneas, destinada principalmente para niños y adolescentes. Asimismo, música en vivo. También ha presentado obras de teatro propias, como “La Suerte de la Fea” de Mauricio Kartún que tuvo mucho éxito en el 2022 ya que estuvo en cartelera por alrededor de tres meses, y piezas teatrales de otros lugares como “Desvelada y Sóla” de Ximena Banús. Si bien no tuvo actividad durante la ASPO, a excepción de algunos talleres virtuales, en la actualidad, además del regreso a la presencialidad, utiliza mucho las redes sociales como Facebook e Instagram para la promoción de sus actividades.

---

<sup>7</sup> <http://www.elhormiguerocoop.com.ar/2019/09/la-ronda-cultural-10-anos-de-trabajo-y.html>

<sup>8</sup> <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063607238671>

<sup>9</sup> <https://vayaalteatro.com/el-teatro-como-medio-de-comunicacion-y-su-efecto-en-la-audiencia/>

## H) COMUNICACIÓN. CONVIVIO Y TECNOVIVIO

*“El teatro será colectivo o no será”*

*(Leandro Carbone, actor de Chivilcoy)*

El punto de partida del presente trabajo es el teatro en tanto actividad artística y, como tal, comunicativa. Sin lugar a dudas que la mediatización de la cultura pasa también por una actividad artística como el teatro independiente, ya en él se experimentan transformaciones y nuevas performatividades, debido al uso de los dispositivos digitales.

Giordano, Souza y Vidarte Asorey (2011) aportan que la sociedad de la información y la mediatización de la cultura *“son procesos signados por la relación tecnologías – sujetos, medios de comunicación - sujetos”* (2011, p. 20). Desde que el teatro es teatro, las tecnologías han estado presentes, ha sido un campo tan propicio para la ecología de medios como cualquier otra expresión artística, de hecho, el teatro guarda una complejidad muy interesante ya que se comunica no sólo con la palabra y la escena sino con el cuerpo. *“Los medios de comunicación son parte de la vida cotidiana, atraviesan las prácticas y las representaciones sociales. Hoy por hoy, resulta imposible pensar en nuestra sociedad sin los medios de comunicación, actores hegemónicos que ordenan el mundo con sus relatos”* (2011, p.20).

Aporta también conceptos de Barbero (2002) cuando puntualiza que *“el lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural: la que tecnología moviliza y cataliza hoy no es tanto la novedad de unos aparatos sino nuevos modos de percepción y de lenguaje, nuevas sensibilidades y escrituras.”* (2011, p. 25).

A esto nos referimos cuando marcamos las transformaciones que vive el teatro con la apropiación de las nuevas tecnologías y las transformaciones estructurales que significaron, no debe ser visto como un simple uso instrumental y descontextualizado de los usos sociales.

Las obras de teatro dan a conocer una visión del mundo, la historia se basa mucho de las piezas teatrales, pensadas y desarrolladas de acuerdo a un contexto e ideología, en muchos casos, la actividad teatral se ha desempeñado en entornos políticos adversos, precisamente por su naturaleza contestataria y reivindicativa. *“La comunicación es la capacidad para expresar ideas o pensamientos a los demás. Es anticiparse a lo que otros piensan, sienten y no han sabido o no han podido expresarse adecuadamente”* (Macedo, 2004). Es una de las tantas definiciones de la

comunicación, que nos parece muy pertinente, en el sentido que el teatro independiente ha sido siempre una actividad comunicacional contestataria en determinados momentos sociales, que trajo no pocas situaciones dramáticas y lamentables a instituciones, como lo ocurrido con el teatro “El Chasqui”, en diciembre de 1977, la noche en que la violencia política de la triple pasó por la ciudad de Chivilcoy. En una operación comando, ayudada por la liberación de las calles ante el extraño silencio de las autoridades policiales y municipales de ese entonces, colocaron una bomba incendiaria que destruyó la sala completamente. Esa misma noche secuestraron y posteriormente asesinaron a dos abogados (véase en BREVES RESEÑAS). Otras personas a las que estaban buscando lograron escapar.

Una definición más precisa del teatro y la comunicación es la del texto en línea de Karl Hoffman “El teatro como medio de comunicación y su efecto en la audiencia”, que remarca: *“Es uno de los medios de comunicación y de expresión más poderosos después de la televisión el cual ha sabido captar las realidades socio-políticas y transformarlas en comunicación inmediata para ser disfrutada por todos los espectadores, llegando inclusive a influenciar y cambiar maneras de pensar, sentir y actuar, a través del discurso emitido”*<sup>10</sup>.

Es en este uso intensivo de las tecnologías, a partir de un contexto particular como las restricciones de la pandemia, que los medios influyen de manera determinante en la vida de las instituciones teatrales, en una proporción mayor a los anteriores tiempos, sobre todo en el teatro que tiene por naturaleza sus propias formas y metodologías para desarrollar sus objetivos.

Con la pandemia ocurre la mediatización de la cultura teatral a partir de la incorporación intensiva de las TIC's y *“cómo se transforman las prácticas y las representaciones sociales”* (Giordano, Souza y Vidarte Asorey, 2011). En este sentido, tomando en cuenta las características de una actividad como el teatro, donde el tiempo, la subjetividad, las interacciones humanas y el espacio son esenciales, es importante observar cómo los medios tecnológico - digitales, concretan estas transformaciones.

Luego de desarrollar el trascendente detalle del teatro como actividad comunicativa, tomamos la investigación de Raúl Serrano (2004) quien señala que esta actividad artística se puede definir en el enunciado “método de las acciones físicas” (2004, p. 51), es decir, *“el resultado de comprometer el propio cuerpo en un intercambio real aunque los puntos de partida de esta interacción hayan sido convencionales o imaginarios”*.

---

<sup>10</sup> <https://letraslibres.com/revista/del-convivio-al-tecnovivio/>

Stanislavski fue un actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador del método interpretativo y cofundador del Teatro de Arte de Moscú. Es uno de los referentes de la pedagogía teatral, tomado por muchos directores del teatro moderno. *“El proceso al que nos referimos es el de la autoproducción de lo humano: en él el hombre se produce a sí mismo, a su conciencia, sus habilidades y hasta su propia sensibilidad ahora refinada y humanizada. Y, paralelamente toma conciencia de las capacidades adquiridas. Se trata de un modo fundamental de aprendizaje (...) No es un aprendizaje intelectual, o no tan sólo, tampoco meramente corporal, sino que incluye a mi propia identidad psico - física”*. (2004, p. 51-52).

Es necesario aclarar que en esta obra no se vislumbra siquiera al teatro y su encuadre en las nuevas tecnologías, la analiza desde su esencia y, en base a eso, los métodos y técnicas para su desarrollo. De todas maneras, es útil para desentrañar al teatro en su esencia y modos tradicionales de producción, principalmente el poner el cuerpo y la interacción de los seres humanos.

La corporalidad es la esencia del convivio y por lo tanto, del desempeño en el escenario, la interrogante es si la corporalidad se transforma cuando intervienen medios de la tecnología para ser presentados en un escenario virtual y de qué forma se producen estas transformaciones. Otra característica primordial es el rol del espectador. Este *“asiste, presencia”*. *“En el teatro, el espectador es coetáneo de lo que ocurre en la escena. Todo transcurre en presente del indicativo. La conducta -y no el lenguaje referido a ella- no conoce otro tiempo verbal”* (2004, p. 55).

Claro que también se asiste y presencia desde una pantalla de cine, televisión, la PC o un Smartphone, pero ¿su rol es el mismo? ¿No se está más cercano a la psiquis del actor y de la trama viendo la escena desde las butacas? ¿No lo hace cuando desata una carcajada o se le cae una lágrima si la escena comunicativa produce esa reacción en la subjetividad? ¿Es posible la reacción a estas gestualidades viendo una obra de teatro por streaming o en plataformas on line?

Serrano remarca el carácter convivial al analizar la obra de Stanislavski al enfatizar que *“el teatro se re-presenta, vuelve a ser presente la conducta del hombre”* y *“El modo de existencia del carácter humano se da en la acción y por ella”* (2004, p. 58).

Es la acción vista en el momento, de ahí la importancia del término *“ser presente”* en la acción del carácter humano del actor, algo que no se logra a través de una pantalla que, por más que transmitan en vivo la acción, ésta no es *“presente”* sino una imagen pasible de ser editada, mediada y reproducida. Esta idea es reforzada por otro término que señala que *“el trabajo del actor es ‘crear presente’ y este crear presente requiere una técnica”* (2004, p. 62).

Es de esta manera que se define a la obra teatral como *“única e irrepetible, por lo tanto podríamos deducir que todo intento de construcción resulta vano”* (2004, p. 73). De ahí su carácter puro, que no puede ser reproducido en su esencia por las herramientas virtuales, si bien puede servir como

una representación, quizá con fines tal vez comerciales o de difusión en masa de determinados productos comunicativos.

Otro aspecto importante en el análisis de la obra de Stanislavski es sobre el “entorno”. *“El escenario fue siempre un lugar que, al poder ser cualquier lugar, no es ninguno”* y el entorno *“no puede ser sinónimo de lugar. El entorno es el lugar real, más las condiciones dadas”* (2004, p. 221).

Esta definición del lugar y entorno nos acerca a un entorno digital para la representación de la obra teatral a través de las tecnologías, no del todo ya que se habla de “un lugar real”, pero al mismo tiempo lo vinculan con el desempeño del actor al subrayar que *“el entorno es el recipiente que contiene y limita la operatividad. Modifica el accionar del actor, pero es a la vez su resultado”* y agrega que el entorno *“es uno de los elementos que singularizan, activamente, la estructura dramática”*. Luego explica que *“este doble carácter del escenario, a la vez cuatro tablas (su realidad física) y al mismo tiempo palacio (realidad convencional), le abre al actor la posibilidad de adecuar su conducta en cualquiera de los dos sentidos: tiene que utilizar indefectiblemente las cuatro tablas, pero quizá deba caminar sobre ellas como si lo hiciera por las lucientes baldosas de un palacio (...) Su actividad específica es la que junta lo ficticio con lo real, la que utilizando lo efectivamente cierto lo convierte en lo aceptablemente teatral y creíble”*.(2004, p. 223).

En este punto, asistimos a uno de los factores más importantes del convivio teatral, que es la necesaria relación entre el actor y su entorno, así como los espectadores que también forman parte de esa triple operación de la comunicación. A lo largo de este trabajo se verá que hay obras de teatro que han usado la virtualidad como “entorno” y en algunos casos lo han adaptado como escenario, pero, ¿es lo mismo que ofrece el teatro tal como se lo conoce? Y la pregunta que ya es recurrente ¿puede crear el mismo efecto que el teatro en un escenario convencional?

Jorge Dubatti (2015) es quien empieza a complejizar el tema y analiza el teatro tradicional y el digital. Define cada uno de estos paradigmas de análisis actoral. *“... el convivio, manifestación ancestral de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión, la radio, el skype y el chateo, porque el teatro exige la presencia viva, real, de cuerpo presente, de los artistas, en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio griego”* (2015, p. 45).

Plantea la esencia misma del teatro en comparación con los medios tecnológicos existentes. A través de esta definición, esta actividad artística no cambia en el tiempo, tanto en su producción, desarrollo o difusión, es más, lo iguala a las actividades sociales de los griegos, poniendo énfasis en

el aquí y ahora. Esa es la gran diferencia con la presencia de los medios en el teatro, ya que estos actuarían como mediaciones y reproducciones y no como reemplazo del convivio.

Dubatti continúa remarcando, al referirse a la intervención de los medios en el teatro, que *“dicha información ya no es el teatro, esa zona de experiencia territorial, incapturable, imprevisible, efímera, aurática, que constituye el teatro”* (2015, p. 45). Reduce el mensaje a una mera información, pero no a lo que caracteriza a la actividad del teatro, que es el desarrollo de la trama como algo parecido a la existencia cotidiana e incluso hasta los orígenes de la humanidad. *“El convivio reenvía a una escala ancestral de la humanidad, ya que nació la primera vez que dos seres humanos se encontraron”*.

Y en tanto una pieza teatral está realizada por personas en su mayor parte, Dubatti le da valor a la experiencia que se desarrolla en cada proyecto: *“En el teatro el cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador participan de la misma zona de experiencia. Con sus risas, con su silencio o con su llanto, con sus protestas, el espectador influye en el trabajo del actor teatral, construye la poíesis (creación o producción) convivial”* (2015, p. 46). Y en este sentido, lo compara con otra actividad artística, cercana al teatro como es el cine que, por otro lado, también experimenta las transformaciones que genera la hipermediación de la comunicación: *“En el cine, el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador no participan de la misma zona de experiencia, es más, el espectador sabe que el actor no está allí y no sabe dónde está realmente, o qué puede estar haciendo en ese mismo momento”* (2015, p. 46).

Dubatti reconoce que las tecnologías cambian las formas que los seres humanos tienen de relacionarse, en muchos casos y de acuerdo al mundo de consumo e intencionalidades comerciales en que estamos inmersos. El cine desterritorializa, anula las interacciones humanas, deja de lado el momento y la contextualización y hay que cumplir con los tiempos pactados para las distintas fases del proceso de la película y que figuran en los convenios de las empresas y realizadores, con todas las presiones que eso implica.

En tanto, el teatro es una especie de “resistencia” ya que pervive en el tiempo su sentido más puro que es la interacción humana, a través del trabajo conjunto de quienes lo hacen posible. Pero lo más importante es que cada obra es única, ya que refleja el momento en que se realiza la trama y la subjetividad de los actores, las reminiscencias a vidas pasadas o a la propia infancia. De hecho, el guión está realizado en base a la subjetividad del director y el escenario es construido por parte de quien interprete esa subjetividad. A esto es lo que Dubatti denomina “convivio”.

Y las condiciones de producción y recepción son otras. Como ya dijimos, en el teatro es preponderante la subjetividad, el aquí y ahora y los espectadores también tienen un rol crucial, ya que son capaces de expresar sus emociones, que al mismo tiempo son asimiladas por quienes

desarrollan la trama en el escenario en el momento mismo. Muchas veces los espectadores son parte de la trama, como veremos más adelante.

En tanto, en el cine, el espectador puede expresar determinada emoción, pero choca con la pantalla, en una trama que ya se hizo y sólo queda la imagen, la mera comunicación repetida cuando no transformada. Si los actores expresaron su subjetividad, ésta quedó “impresa” y “editada” para ser mostrada con determinado encuadre para aumentar la expresividad y, por consiguiente, el efecto, que posteriormente será producido en serie para crear otros efectos similares en otros espectadores a nivel global. Hay muchos casos en la industria del cine en que un actor o actriz dijo más tarde: “estoy arrepentido de haber hecho esa película, me vi obligado / a, a no ser yo mismo / a, no es lo que quería expresar”. *“Si el convivio regresa a la infancia anterior a Babel, y le recuerda al actor, al técnico y al espectador que todavía es infante, el tecnovivio es el olvido de la infancia, su ocultamiento, tras la apología (de mercado) del estallido lingüístico de Babel. Ni bien ni mal: dos paradigmas existenciales diversos”* (20015, p. 47).

Los dos paradigmas están bien marcados, uno es teatro en toda su extensión y comprensión y lo otro, algo que se le asemeja, que ha nacido de él, pero no se le acerca debido a las tecnologías que lo deshumanizan y desterritorializan.

## H.1) CONVIVIO Y TECNOVIVIO DURANTE LA PANDEMIA

Como ya se ha planteado, la pandemia generó la deshumanización de las actividades artistas, laborales, educativas, para pasar a estar lo más separados posible con la mediación tecnológica, por lo que el teatro empezó a pensarse de manera diferente a lo conocido. Ni Stanislavski ni Serrano imaginaron que fuera posible lograr una especie de convivio a través de las redes digitales y que una trama teatral se desarrolle en una pantalla “en línea”.

En el texto mexicano “Del convivio al tecnovivio”<sup>11</sup>, de Verónica Bujeiro, donde se analizan conceptos de Dubatti, se plantea que la pandemia se instaló de una manera violenta en las comunidades teatrales: *“La crisis desatada por la pandemia del coronavirus y sus reglas de distanciamiento social se instalaron desde un inicio como una declaración de guerra para el arte teatral en forma de cancelaciones de obras, giras, festivales y demás eventos relacionados, sembrando un clima de incertidumbre y ansiedad concentrada en la economía y seguridad social de los artistas escénicos, quienes en México subsisten en la raya de la precariedad y el trabajo remunerado en el día a día”*.

---

<sup>11</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2022/3/26/talleres-de-iniciacion-actoral-para-adultos-en-trac-la-cueva-150858.html>

Esta situación en el rico teatro mexicano, es absolutamente comparable a la realidad nacional y a Chivilcoy, específicamente. Muchas obras debieron suspenderse cuando ya se había anunciado su estreno, como “Barranca Sánchez de Florencio Abajo”, del Teatro Independiente Trac, que recién se retomó a fines de julio de este año; los talleres de teatro que muchas instituciones empezaban a preparar en otoño de 2020 o una recreación de “El Mercader de Venecia”, que se iba a representar en el teatro “El Chasqui” y ya estaba en proceso de ensayo.

La calidad de teatro independiente de Chivilcoy, hace que dependan casi exclusivamente en las taquillas para su subsistencia, además de los fondos de las entidades nacionales y provinciales que reciben, previa aprobación de determinadas obligaciones institucionales. Si una obra es exitosa y está más de uno o dos meses en cartelera, luego del pago de los gastos de los servicios, puede haber una repartición de las ganancias entre los actores, técnicos y realizadores. El sobrellevar estas dificultades hace que el teatro independiente sea único y rico en valores y esfuerzo colectivo, más allá de lo pecuniario, que les otorga el reconocimiento de la comunidad.

Esta situación de extrañamiento ante una nueva situación, lo expresa Bujeiro apuntando que *“ante los primeros días del nuevo orden pandémico, el teatro comenzó a pensarse fuera de su ámbito natural, no sin cierto recelo y desconfianza por ser un arte que requiere del convivio ... aunque tuvo que integrarse como muchas actividades cotidianas a la dinámica de encuentro que se vale de la intermediación tecnológica, un tecnovivio, con las dificultades y retos que esto representa”*.

Así, ante la inactividad por un tiempo indeterminado, las entidades empezaron a pensar de qué manera podrían hacer teatro sin el encuentro de las personas, con la certeza que no estarían haciendo teatro en el sentido estricto de lo conocido. Muchas instituciones no lo hicieron, no lo creyeron posible y se abocaron exclusivamente al mantenimiento de las instalaciones a través de la venta de bonos contribución o alguno que otro taller virtual.

Otros experimentaron de forma dubitativa con textos adaptados a la nueva realidad o mostrando trabajos grabados con anterioridad, como para no perder la costumbre del teatro convivial.

José Van Dijck (2016), observa que los medios sociales, definidos en términos generales, *“conforman un nuevo estrato de organización de la vida cotidiana en internet”* (2016, p.11) y toma conceptos de Kaplan y Haenlein señalando que son *“un grupo de aplicaciones de internet construidas sobre los cimientos ideológicos y tecnológicos de la web 2.0 para permitir la creación e intercambio de contenido generado por los usuarios”* (2016, p. 11). Es por eso que hacemos hincapié en el hecho del cambio que significa en la vida cotidiana de las instituciones teatrales la incorporación de las herramientas informáticas, vendidas por determinadas empresas de la comunicación global.

La actriz Romina Legnani habló de su experiencia durante la pandemia: *“Fue muy difícil, trabajamos en una actividad que se basa fundamentalmente en el vínculo con el otro, en el contacto físico, en poner el cuerpo en escena... Para mi no fue lo mismo, nunca se va a acercar a lo que tiene el teatro ver al actor en ese momento, escucharlo, sentirlo. Fui espectadora de obras con ese formato y respeto mucho a los compañeros y compañeras que decidieron entrar, hay muchos que viven de esa actividad y lo entiendo. Tanto como docente, como espectadora me costó muchísimo y creo que no me pude adaptar nunca”*<sup>12</sup>.

Legnani habla de un momento de los actores, la angustia que sintieron ante la imposibilidad de desarrollar la actividad que les gusta y les da sentido, producto de las restricciones. Toma muy en cuenta los conceptos de Dubatti al definir el convivio, cuando señala “ver al actor, escucharlo, sentirlo”. Es imposible el teatro de otra manera como lo comprende la actriz, pese a que entiende que muchos de sus colegas tuvieron que hacerlo de esta manera para subsistir o para experimentar los efectos de las transformaciones que implica la sociedad de la información, las TIC’s e internet que *“atraviesan al sujeto, transformando sus modos de ser y estar en el mundo, alteran los modos en que se construyen y narran identidades”* (Giordano, Souza, Vidarte Asorey, 2011).

Bujeiro aporta en su artículos otras diferencias entre ambos paradigmas, de acuerdo a la experiencia mexicana: *“Si bien la grabación de representaciones teatrales fue una de las primeras opciones en las que se pensó ante el confinamiento, este formato ha existido siempre en una querrela constante entre los que defienden a ultranza el teatro como presencia y los que ven en el video la posibilidad de conocer obras a las que de otra forma difícilmente se podría acceder... Más allá de los purismos, es una realidad que el teatro grabado no puede de ninguna manera ser comparado con la experiencia presencial, simplemente por los límites que un espacio escénico impone al registro audiovisual”*.

Si bien hubo quienes experimentaron obras teatrales grabadas y difundidas digitalmente, evidentemente no fue lo mismo, la esencia del convivio quedó de lado para convertirse en una mera escenificación transformada por internet que ni siquiera llegó a ser cine. Salvo notables excepciones, la mayoría de quienes realizaron esta experiencia en Chivilcoy no pasaron de lo anecdótico, se lograron algunos talleres para niños, jóvenes y adultos, pero los resultados fueron muy dispares, si bien es cierto que otros grupos, como “Los Minga” realizaron producciones teatrales digitales, sobre todo a través de la plataforma You Tube y así se mantuvieron durante el período de confinamiento.

Andrea Peluso, personaje de los Viernes Minga (shows en vivo por instagram), dice *“la pandemia no te arruina, te reinventa... nos dio una gran mano a nosotros, nos permitió seguir creando, no*

---

<sup>12</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2021/1/21/2021-veni-que-le-ponemos-el-pecho-las-balas-131247.html>

*encontrarnos quietos” y agrega también la labor que llevó adelante desde la dirección de “La Balada del Álamo Carolina” pieza teatral de la ciudad de Chacabuco que también tuvo su formato de streaming, además de seminarios de improvisación. “Me reencontré con compañeras / os y generamos vínculos con gente de otros lados, algo para agradecerle al Sr. Coronavirus como dice mi hija”<sup>13</sup>.*

Se puede inferir que, de acuerdo a la experiencia de los teatros de Chivilcoy, los resultados fueron desiguales, ya que, en la generalidad, se intenta empatar el acontecimiento actoral en un medio como el de las plataformas digitales e interfaces que no le son naturales, pero en el caso de Los Minga, significó una nueva experiencia que le abrió muchas posibilidades de desarrollarse y desarrollar su idea del teatro.

---

<sup>13</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2022/8/5/la-balada-del-alamo-carolina-de-gira-por-varias-ciudades-154447.html>

## 1) VIEJOS Y NUEVOS MEDIOS. LA TECNOLOGÍA COMO MENSAJE EN EL TEATRO

*“El teatro no es diversión ni vanidad, es trabajo duro y sacrificio, es ponerse el traje usado que otro recién dejó, es trabajar a veces sí a veces no, es un trabajo de hambre”*

*(Margarita Xirgu)*

El teatro, como actividad artística y, principalmente, comunicativa, se plantea como un “ecosistema de medios” (Mc Luhan: 1996). Todo nuevo medio tiene como contenido un viejo medio, de hecho, en el teatro se pueden leer desde la intertextualidad otras formas de comunicación, como el libro, sobre todo los históricos o el género literario de la poesía que ha sido fuente para la realización de guiones teatrales. Además de muchos otros ejemplos, “La Balada del Álamo Carolina”, con la dirección de la chivilcoyana Andrea Peluso, es una obra literaria escrita por el chacabucoense Haroldo Conti y llevada al teatro<sup>14</sup>.

Antecedentes históricos documentados del teatro dan cuenta de civilizaciones y culturas anteriores, en que se representaban los grandes logros y conquistas de imperios para glorificar emperadores, por ejemplo, el teatro Kabuki en Japón. La fotografía, la podemos ver en la forma del escenario, rectangular y el uso de las perspectivas para la disposición de las escenografías.

Por supuesto que la tecnología no es completamente ajena al teatro, ya que se usaron videos para los registros de los ensayos, las redes sociales para la difusión comercial de las funciones o para los manejos internos de los elencos, dirección y equipos técnicos.

Si para Mc Luhan “*el medio es el mensaje*” (1996), la tecnología es el mensaje en determinados discursos del teatro, actividad artística jaqueada en su existencia por las restricciones que impuso la pandemia y que anulan sus posibilidades de expresarse, de comunicar desde el convivio, por lo tanto debe adaptarse a la transmedialidad para sobrevivir como institución.

La tecnología transforma al teatro, la convierte en otra cosa, el lugar donde el convivio está ausente o, en todo caso, se transforma en tecnovivio ¿o un convivio transmedia? Entonces, el “mensaje” determina al medio, la tecnología, que pasa a ser el discurso, le da otra significación al teatro.

Mc Luhan manifiesta que “*el estudio de los medios considera no solamente el «contenido», sino el medio y la matriz cultural en los que opera dicho medio*” (1996, p. 32). El teatro “de las tablas” pasa a ser un teatro mediado por las tecnologías ¿Esa cultura de lo digital resignifica al teatro tal

---

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=TLAaj2WH5S0&ab\\_channel=LosMinga%21](https://www.youtube.com/watch?v=TLAaj2WH5S0&ab_channel=LosMinga%21)

como se lo conoce? ¿En cuánto cambia? ¿Cómo opera la lógica (cultura) de quienes administran esa tecnología a nivel global en una actividad tan tradicional y esforzada como es el teatro independiente? ¿Es el convivio en el teatro lo que actualmente se conoce a determinadas actividades escénicas como “experiencias inmersivas digitales”?

En la crítica que hace Williams a Mc Luhan hacemos una interpretación de ambos paradigmas del teatro tradicional, el convivio y el tecnovivio, si bien en su trabajo emplea como objeto de análisis a la televisión, recordemos que este medio bien puede ser uno de los productos del ecosistema de medios, desde el teatro ancestral. Es importante destacar el concepto general de Williams en relación a esta crítica, en el sentido que los medios deben analizarse “*dentro de un proceso social y cultural*” (2011, p. 153). La tecnología ha cambiado la vida de las personas y en el caso de nuestro objeto de estudio, no hay duda que el teatro ha variado y, en algunos casos, hasta ha problematizado su desempeño tradicional. La incorporación de aparatos e interfaces, ha generado cambios y nuevas performatividades, si bien es discutida desde la propia esencia, como lo hemos visto en los estudios de Stanislavski y de Dubatti, en el que remarcan la necesidad de convivio y que la intervención de la tecnología genera otra cosa, no es teatro.

Si comparamos los conceptos de Williams a los de Stanislavski y Dubatti, podemos encontrar muchas coincidencias, precisamente porque complejiza la técnica enmarcando en las prácticas culturales y sociales. “*Todas las operaciones de los medios se desocializan; son sencillamente acontecimientos físicos que ocurren en un aparato sensorial abstractos y sólo son distinguibles por la proporción variable de sensaciones que brindan*” y Williams añade que “*esta definición pragmática de los medios (digitales) es “ahistórica y asocial”*” (2011, p. 163)

Entonces, el convivio es lo contrario a lo ahistórico y asocial, el convivio es encuentro, reunión, ensayos donde se destacan por igual logros y cuestiones a corregir, cada función teatral es nueva porque, si bien se sigue un guión preestablecido, la sensación en cada función es distinta, se hacen cambios sutiles si es necesario, los actores mejoran sus performances con el correr de las funciones, están más “en personaje” en cada función. Es, en suma, lo que le da distinción al teatro pero que cambia sustancialmente con la mediación de la tecnología.

Por supuesto que juega el carácter político e ideológico en la intervención de las herramientas digitales, en este caso en el teatro. Williams expresa: “*El hecho físico de la transmisión instantánea, como posibilidad técnica, se ha elevado, sin ningún análisis crítico, al nivel de hecho social, sin hacer tampoco ninguna pausa para señalar que casi toda esta transmisión está inmediatamente seleccionada y controlada por las autoridades sociales existentes*” (2011, p.163).

E indica en otra parte del texto: *“la mayor parte del desarrollo técnico está en manos de corporaciones que expresan el entramado contemporáneo de intenciones, militares, políticas y comerciales”* (2011, p.170).

Pero, ¿no sería posible que el teatro se valga de las herramientas tecnológicas y digitales para protestar ante esas “autoridades sociales existentes” y sus políticas de mercado?, ¿es posible un teatro tecnovivial de protesta, que comunique reivindicaciones sociales en sus textos y mensajes?, ¿es posible que hayan compañías teatrales que, en tanto prosumidores, sean un contradiscurso a lo hegemónico, tecnofílico y mercantilista? ¿las posturas más tradicionalistas del teatro no corren el riesgo de convertirse en una especie de tecnofobia?

Williams agrega que *“cualquier abolición de la historia, en cuanto a tiempos reales y lugares reales, es en esencia una abolición del mundo contemporáneo, en el cual, dentro de ciertos límites y bajo ciertas presiones, los hombres actúan y reaccionan, luchan y conceden, cooperan, discuten y compiten”*. (2011, p.165). Interpretamos en este texto, una coincidencia con la noción de convivio teatral, ya que es tiempo y lugar real, por encima de lo que una pantalla pretende mostrar a través de la mediación de la tecnología.

Siempre hubo una relación conflictiva entre la técnica y las actividades artísticas, sobre todo en la reproducción para hacerla masiva, en línea con la idea capitalista del mercado. Durante la pandemia, los organismos gubernamentales del área de cultura invitaron a las instituciones teatrales a enviar sus obras filmadas para ser presentadas en plataformas y de esta manera, estar activas, al menos en la reproducción de obras anteriores, convenientemente grabadas.

Van Dijck aporta que la proliferación de plataformas de las que hace uso el teatro, en algunos casos, conforma *“un ecosistema de medios conectivos, conformado por peces gordos y otros no tanto. Este paso de una comunicación en red a una socialidad moldeada por plataformas, y de una cultura participativa a una verdadera cultura de la conectividad, ocurrió en un breve lapso temporal de no más de diez años”* (2016, p.12). Pero esto no deja de crear tensiones, ya que las buenas intenciones iniciales de socialidad y libertad de hacer masiva la comunicación, impactan fuertemente con una realidad oculta. *“El nuevo estrato de plataformas aplicadas en ningún sentido es un ámbito de servicios neutrales que explotan un recurso genérico (la información); por el contrario, según la visión de Hanlein y Kaplan citada, se fundan sobre los cimientos “ideológicos y tecnológicos” de la web 2.0”* (2016, p.13).

Al igual que todas las actividades comunicativas a través de las TIC's, el teatro de Chivilcoy, de la misma manera que todos los usuarios de los medios y dispositivos digitales, se encuentra en la tensión entre las grandes empresas que comandan y dirigen la web 2.0 y sus propios intereses, el carácter independiente de sus producciones o la inseguridad que los datos personales no sean usados para fines comerciales. Van Dijck apunta que *“esta socialidad tecnológicamente codificada*

*convierte las actividades de las personas en fenómenos formales, gestionables y manipulables, lo que permite a las plataformas dirigir la socialidad de las rutinas cotidianas de los usuarios” (2016, p.18).*

Las obras teatrales salen de los escenarios para mostrarse en una pantalla. En esta línea, Diego Levis (2000 / 2001) señala que *“la imagen cumple un papel importante como medio para reproducir simbólicamente la realidad, una realidad en cuya representación siempre se han entremezclado lo real material y lo imaginario. La imagen ha servido y sirve de memoria de lo vivido, de lo soñado y de lo deseado” (2000/2001, p. 24).*

Y en referencia a la obra virtual, subraya *“crear una obra virtual interactiva, punto culminante de la pulsión occidental por recrear la realidad que nace con la perspectiva lineal en el Renacimiento, no es representar o crear un modelo visual sino diseñar la organización de un espacio con vocación tridimensional (emulación electrónica de un espacio para ser vivido) ... cuyas características y existencia estarán siempre limitadas por la capacidad de cálculo y la memoria de la computadora que lo genera y contiene... una obra digital se puede considerar en permanente construcción pues es, en potencia, ilimitadamente reproducible y modificable” (2000/2001, p. 25).*

Las obras de teatro filmadas y presentadas en plataformas ya no se rigen por las normas del convivio, sino por los componentes de una imagen digital. Ni siquiera el teatro on line, que es la representación en vivo de la trama, escaparía de esta comparación, ya que no deja de ser una imagen mediada, sujeta a determinadas normas para su acceso, que se pueden recortar, modificable a través de programas y comandos en vivo. Dubatti advierte que el teatro on line se puede llegar a asemejar al cine, pero ni siquiera así se le puede definir.

En el acápite *“Arte escénico interactivo. Simulacro y espectáculo” (2000/2001, p. 46)*, Levis puntualiza en relación al teatro: *“La concepción de una escenografía y de una dramaturgia, a la que de algún podemos calificar de para-teatral, se revela en este sentido como fundamental para el desarrollo de nuevas formas de expresión artística que saquen provecho de las técnicas de simulación digital. La cuestión es imaginar modos de participación activa de los usuarios, capaces de que estos superen definitivamente su condición de espectadores”.*

Es innegable que los roles en el teatro varían (o variarán) con la incorporación de las tecnologías, la pregunta es en qué medida estas transformaciones influirán (o influyen) en su esencia, en sus modos comunicativos, en el compromiso social de sus hacedores y representantes, si los cambios serán para bien o para mal, si no es más que otras manifestaciones de la reproducción en serie de productos de mercado en la industria cultural.

## **I.1) “LOS MINGA” Y UN “HASTA QUE NOS VOLVAMOS A ENCONTRAR”**

Hemos observado que el teatro, al mismo tiempo que es la síntesis de otras formas artísticas, por lo tanto comunicativas, es también generadora de otras modalidades como el cine o el radioteatro. En Chivilcoy, y durante la pandemia, hay dos ejemplos del teatro como generadora de contenidos audiovisuales, con el fin de mostrar sus producciones a un público imposibilitado de ir a comprar una entrada y ver la trama en las butacas.

“Los Minga”, un grupo de jóvenes provenientes de instituciones teatrales y de otras artes escénicas, fueron de los que le dieron uso a las herramientas tecnológicas en el período de restricciones, lo vieron como una oportunidad para la creación artística.

Con sus “match de improvisaciones”, el grupo de teatreros rompió, desde hacía mucho tiempo con el espacio físico y temporal de lo convencional para llevar sus obras de teatro “a la gorra” (el pedido de aporte voluntario de los espectadores al finalizar el espectáculo), a lugares impensados, como un colectivo en movimiento, una fábrica abandonada, un viejo bodegón o en una calle cortada en las noches de verano. Otra característica de su concepto teatral, es la participación activa del público, dándole un nuevo significado al “convivio”.

Durante la cuarentena habilitaron un espacio en Youtube al que denominaron “Los Minga en cuarentanga”<sup>15</sup> y presentaciones por Instagram. Para subvencionarse, incursionaron por la “gorra virtual”. Debe ser el único ejemplo de un teatro de Chivilcoy que se adaptó y adoptó la tecnología de internet para dar a conocer nuevas creaciones a las que ya venía haciendo en la época de la “normalidad”, haciendo su convivio a través de una serie de sketches de entre 4 y 5 minutos en forma de monólogos interligados en un capítulo, con una determinada temática, a veces en dos o tres capítulos, que pasaba por la vida de las personas que debieron guardarse, el aburrimiento, el hecho de tratar temas poco trascendentes por el hastío del encierro como “Obsesión por los objetos”<sup>16</sup>. Es decir, daban a conocer su visión de la realidad.

El nombre “Los Minga en cuarentanga”, remite graciosamente a las situaciones que nos tocó vivir, a la introspección en ropa de estar en casa, solos, en tanga, total a uno nadie lo ve.

Leonardo Murolo (2016), expresa que “*de manera incipiente las nuevas pantallas de Internet generan sus propios contenidos acorde a sus dinámicas de circulación y decodificación*” (2016: 2).

El presente ejemplo da pie para ratificar el concepto de medios preexistentes que le dan identidad a las producciones de “Los Minga en cuarentanga”, que se expresa a través de la creación de guiones teatrales, adaptados a las pantallas y a determinada cantidad de tiempo, que debe ser corto, ya que esa es la regla en las producciones de YouTube para ganar audiencia y consumidores.

---

<sup>15</sup> <https://b-m.facebook.com/100063652932719/videos/obsesi%C3%B3n-por-los-objetos-parte-i-los-minga-en-cuarentanga/712244462889334/>

<sup>16</sup> <https://www.facebook.com/teatrochasqui/videos/252072862531570>

Murolo parafrasea a Doueïhi (2010), al subrayar que *“la digitalización se trata de un proceso cultural e histórico”*, una definición que podría contrastar con la mirada de Williams, y aporta que *“desde allí que se propicien espacios de creatividad específicos en materia de acceso a la información, comunicación, conocimiento y entretenimiento”* (2010, p. 3).

En el caso de “Los Minga”, es importante destacar la utilización de una plataforma como Youtube, ya que da la posibilidad de hacer videos de pocos minutos y subirlos a la red, para conseguir adeptos, crear su propia comunidad, difundir, piden y toman sugerencias de la caja de comentarios para enriquecer sus repertorios, pero también para lograr lo que Van Dijck nombra como *“principio de popularidad”* (2016: 19) es el hecho que, cuanto más contactos se establezca, más valioso resultará el trabajo, *“porque más personas lo considerarán popular”*.

De Cicco (2008) pone de manifiesta el carácter “democratizador” de la utilización de esta plataforma, al señalar que *“nos brinda las herramientas necesarias para convertirnos a cada uno de nosotros en un potencial cronista y nos da la posibilidad de ser nuestros propios editores de contenidos, democratizando éstos de manera tal que llegue a millones de personas en forma simultánea y sin costo alguno”*.(2008, p. 29).

En esta línea, Giordano, Souza y Vidarte Asorey (2011) toman la definición de Tim O'Really cuando en 2004 define a la web 2.0 no como una tecnología sino como una “actitud”. *“La web 2.0 da cuenta de la producción colectiva, del colaboracionismo, la puesta en común. La posibilidad que tienen las personas, más allá de que sean expertos o no, para producir y publicar contenidos”* (2011, p. 23).

Más allá de lo discutible que es lo de “sin costo alguno” y el discurso optimista y enaltecido de la Web 2.0, no hay duda que “Los Minga” se apropiaron de Youtube para desarrollar su labor teatral, en un contexto extraño para las artes escénicas. Como “webactores” o “prosumidores” crearon contenidos, de una forma ajena a la definición de teatro tal como se le conoce y así se mantuvieron, pasó a ser un rasgo de identidad, si bien es cierto que, en la actualidad, volvieron al teatro convivial.

De Cicco añade que *“nuestra relación con la información audiovisual se modificó de modo sustancial, tanto que los dueños de los grandes medios que, en definitiva, se comportaban como los dueños de la información, funcionando en muchos casos como filtros de contenidos, pasaron a un segundo plano en virtud de las múltiples posibilidades con las que contamos los usuarios quienes tenemos la voluntad de difundirlo a nuestra voluntad”*. (2008, p. 31).

Insistimos en que se trata de una mirada muy tecnocrática de esta plataforma, ya que se sabe que en YouTube se debe cumplir con determinadas regulaciones, tener cierta cantidad de seguidores para estar lo que en el teatro se llama “en cartelera”, pero de todas maneras, es interesante observar el

uso que se le da a una tecnología, que hace cambiar determinados modos de comunicación teatral como los que emplea “Los Minga”.

Tenemos también la experiencia del Teatro “El Chasqui”, semanas previas al decreto del aislamiento social y preventivo. En pleno trabajo de lo que iba a ser uno de los trabajos más importantes del año, una versión de “El Mercader de Venecia”, con la dirección de Graciela Balletti, el elenco se vio obligado a restringir los días de ensayo de manera paulatina hasta interrumpirlos indefinidamente. Preparaban la obra para estrenarla a mitad del 2020, pero ya se empezaba a vislumbrar lo que habría de venir.

Elaboraron y publicaron un video con una duración de 4.21 minutos, en los que los actores hacen una parte del parlamento que les corresponde en la obra, a modo de despedida momentánea antes de interrumpir las actividades debido a las restricciones. En la descripción expresan: *“Y para estar un poco más cerca de Uds., de nuestros amigos, de los compañeros teatreros, del bello público que siempre nos acompaña, armamos este pequeño video a modo de adelanto de uno de nuestros próximos estrenos... seguiremos trabajando, como se pueda, hasta que nos volvamos a encontrar...”* y los hashtags: #elTeatrosiguevivo #teatrerosdepie.<sup>17</sup>

Observamos en esta acción, que el teatro se apropia de la tecnología del video para dar a conocer un mensaje para ser difundido en las redes sociales. Tenemos que insistir con un punto mencionado anteriormente, pero es importante para el desarrollo de este trabajo. Las instituciones teatrales de Chivilcoy no han sido ajenas a las tecnologías del momento, siempre se han valido de ellas en muchos sentidos, son y han sido parte del ecosistema de medios, sin embargo, con la nueva realidad de la pandemia, tuvieron que resignificar su utilización, al punto que, en muchos casos, le dan una característica de convivio, con resultados muy diversos. En esta línea, Murolo establece que *“el audiovisual se configura como un lenguaje maleable. Una vez que se aprende su sintaxis, la narración se torna un proceso de creación donde la creatividad y la imaginación ocupan lugares privilegiados”*.

En este caso, el teatro “El Chasqui” hace uso de esta tecnología para avisar a la comunidad sobre la nueva realidad que se avecina, que es la interrupción de sus actividades, justo en el momento que con mucho esfuerzo estaban trabajando una pieza teatral clásica como “El Mercader de Venecia”.

Es interesante también cómo en este breve audiovisual se hace referencia a la vuelta del encuentro en algún momento, el juntarse, si bien el video aparece con los actores grabando de forma individual. La esencia del convivio se plasma en el mensaje, como lo expresa Dubatti: *“el teatro*

---

<sup>17</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2016/11/14/hace-lorca-disco-experiencia-teatral-innovadora-grupo-trac-82369.html>

*exige la presencia viva, real, de cuerpo presente, de los artistas, en reunión con los técnicos y los espectadores...”.*

Pero no está demás reconocer las transformaciones que los entornos digitales han significado para las actividades de la sociedad, entre ellos, el teatro. De una manera u otra, las TICs transformaron las formas de trabajo y desempeño de las instituciones teatrales. Feenberg (2013) analiza en “Teoría Crítica de la Tecnología” (introducción), el fenómeno de las tecnologías y su influencia en las relaciones sociales. Evalúa dos teorías una “instrumental” en la que suscribe que las tecnologías *“son herramientas... listas para servir a los propósitos de los usuarios”*. Además que está considerada “neutral” sin un contenido valorativo propio.

Por otro lado, habla de una “teoría sustantiva”, en la que pone a las TICs como un *“nuevo sistema cultural que reestructura el mundo social entero, como un objeto de control”*. Señala en este punto que *“la instrumentalización de la sociedad es un destino del que no hay escape, más que la retirada”*.

Llevado a nuestro objeto de análisis, podría decirse que hay algunos sectores del teatro que ven las pantallas on line como algo inevitable, como que el tecnovivio se establecerá en un momento para quedarse y crear así un nuevo teatro. Quizá en el caso de “Los Minga” estos sea así o la función por plataformas de “Doce en pugna”. Feenberg evalúa que *“la tecnología no es simplemente un recurso, sino que se ha convertido en un entorno y un modo de vida, este es su impacto sustantivo”* y añade posteriormente *“el acto de elegir está fijado tecnológicamente y no puede ser entendido como un ‘uso libre’, en el sentido de la teoría instrumental”*.

Esta visión se verifica en su totalidad cuando se observa el uso de las tecnologías por parte de todas las instituciones, entre ellas, el teatro, pero de manera parcial, para actividades complementarias como las administrativas o venta de entradas, pero no para su esencia y maneras de comunicar una obra, al menos en la mayoría de los casos en la ciudad de Chivilcoy. Se remarca el convivio como factor supremo de la actividad, la interrelación entre los individuos, las subjetividades puestas en escena, la importancia del aquí y ahora sin mediaciones técnicas.

## J) CONVERGENCIA TEATRAL

*“El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma.”*

*Arthur Miller*

La utilización intensiva de las plataformas digitales en el teatro genera nuevas realidades, nuevas formas de hacer y nuevos públicos, prosumidores, que darán otros significados, tal como lo expresó de manera muy optimista Jenkins al referirse a las series web: *“Esta circulación de los contenidos mediáticos (a través de diferentes sistemas mediáticos, economías mediáticas en competencia y fronteras nacionales) depende enormemente de la participación activa de los consumidores”* (2008, p. 21).

El teatro no es ajeno a esto, en muchos casos, los espectadores participan activamente, hacen sugerencias respecto a lo que vieron, son partícipes, algo que también viene del teatro primigenio, ya que los espectadores le dan también forma al convivio, de ahí el concepto adaptado de “convergencia teatral”, el teatro como un medio de comunicación que recepciona herramientas digitales e interfaces, pero que significa una relación dialéctica entre su esencia de teatro, el convivio, y producto lanzado a las redes de manera masiva, anulando toda interacción humana.

En párrafos anteriores mencionamos la incursión del teatro como formato artístico, en los medios y plataformas, aclarando que estas experiencias no son nuevas ya que son varios los usos, por ejemplo, funciones teatrales difundidas a través de los medios de comunicación con fines publicitarios, banners animados, juegos de fotografías en secuencias temporales que remiten a la trama o tráilers segmentados al estilo de películas o series televisivas y del cine.

El Teatro Independiente Trac, incorporó diversas metodologías consideradas “revolucionarias” para lo que era el teatro de Chivilcoy al publicitar y presentar sus obras en las redes sociales, iniciativa que le trajo mucho éxito, antes de las restricciones de la pandemia, a partir de marzo de 2020, si bien se podría hablar de una coincidencia generacional con las nuevas tecnologías. La incorporación de estrategias de publicidad a través de medios digitales en las puestas en escena, no eran la constante en el teatro local, de características más bien conservadoras, más acostumbrado a la triada actores, escenario, público y la difusión por medios escritos y hablados de las puestas en escena.

La innovación de “Trac” empezó con una disposición circular del escenario, lo que remite a la imagen gran angular de las cámaras de televisión o las tomas generales en algunos productos cinematográficos o de la prensa televisiva, si bien es cierto que se resignó en capacidad de localidades en su sala. Tenemos el ejemplo de “Hace Lorca en la disco”, una obra de teatro que se estrenó en noviembre de 2016 y se desarrolla en medio de la gente que se está divirtiendo en una discoteca real, no en la sala. *“Cada espectador comparte el espacio escénico con los actores. Se mueve, baila, camina, bebe o simplemente está allí. Siendo parte. Involucrado desde el momento en que ingresa a una sala teatral que ya no es tal, es literalmente un boliche”*<sup>18</sup>, de acuerdo a lo que se señalaba en la presentación.

De todas maneras, a pesar de esta innovación, es interesante el planteamiento que hace su director, Diego Scapellino, en su crítica a la utilización de lo digital en el mundo del teatro. Para empezar, en su texto en línea “Teatro, escorzos y pandemia”<sup>19</sup> considera como “avanzada tecnócrata producto de la pandemia del covid 19”, el uso que las instituciones teatrales le han dado a las pantallas para presentar sus obras.

En el ensayo en que analiza el término “escorzo”, explicado cómo la mirada personal, desde el contexto del espectador, de una determinada “cosa” de lo que se nos presenta, pero nunca de manera completa, lo que enriquece la intención del director teatral al poner en escena su obra y considera que es fundamental para el convivio en el teatro. *“La percepción que inevitablemente se da a partir de escorzos se transforma en un elemento determinante en la construcción del sentido global del espectáculo en cuestión. Lo incompleto de toda percepción y la pluralidad de puntos de vista habilita la multiplicidad de sentidos”*.

Scarpellino utiliza este concepto en su crítica a la convergencia teatral del “teatro por streaming”, al que se volcaron muchas compañías, que es el grabar y poner en una pantalla aquello que se realizó antes de la pandemia. *“La cuestión es a su vez un fandango porque la negativa a participar de algunos suele despreciarse bajo a la acusación de ‘resistencia a los avances tecnológicos’ o como negación de las virtudes de la modernidad (que es más posmodernidad que nunca) sin tener en cuenta que el avance tecnológico que transformó al teatro en una experiencia mediada por la pantalla se llama cine y que ya tiene más de 100 años de historia, de desarrollo y de construcción de sus técnicas y modos específicos de realización; y que cuando presentamos a un público incierto la filmación de una obra (por fuerte, clara y prolija que ésta sea) no estamos haciendo más que dar por tierra con la riqueza de los modos específicos, no sólo del discurso teatral, sino también del*

---

<sup>18</sup> <https://drive.google.com/file/d/1sb3eCyYsM1NQzrZi2C8ualfE1tfJfAl/view?usp=drivesdk>

<sup>19</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2020/8/7/teatros-de-chivilcoy-en-la-obra-por-streaming-doce-en-pugna-126215.html>

*cinematográfico, que estudió y experimentó durante años la técnica del montaje, de la luz, del sonido, etc. para que a la postre se lo pretenda equiparar a una cámara fija registrando una función de teatro”.*

El director de “Hace Lorca en la disco”, hace una comparación el teatro por streaming y el cine, señalando que la convergencia digital en el teatro, no genera más que una copia de dos expresiones del arte, con sus modos específicos, totalmente distintos en su concepción, discursos y fines comunicativos, y lo que logra es anularse el uno al otro. *“El cine y el teatro tienen mucha historia como para pensar que podemos homologarlos en una pantalla, como si fueran lenguajes intercambiables sin más”.*

Un caso paradigmático del teatro on line fue la obra por streaming “Doce en pugna”, una adaptación virtual del clásico del cine mundial “Twelve angry men” (1957) escrita por Reginald Rose y protagonizada originalmente por Henry Fonda. La dirección general fue del director peruano Jhonatan Céspedes Roncalla y participaron actores de Argentina, Perú, Colombia y Honduras.

Lo interesante de esta iniciativa es la convergencia digital, ya que la trama, que consiste en la deliberación de los integrantes de un jurado sobre la suerte de un acusado de homicidio, está adaptada a Zoom, una de las plataformas de videoconferencia más generalizada durante la pandemia del coronavirus, adaptada del guión original. Fue el escenario donde se desarrolló la trama.

El actor Mario Clavin fue parte del elenco y relató a la prensa lo “bravo” que fue trabajar una obra teatral on line. Cualquier imponderable que pudiera surgir, una puerta que se abre, el gato que se sube a la mesa o un apagón también iba a ser parte de la trama. *“Hay más posibilidades de accidentes de las que encontramos cuando la obra se desarrolla ante el público en el escenario”*, detalló.

¿Genera el tecnovivio nuevos componentes de la narrativa teatral, que podrían hacer más imprevisibilidad y por consiguiente, más atrayente al guión? ¿Es un aliciente para los actores esmerarse por mejorar sus performances y destrezas en este escenario virtual? ¿Puede haber alguna improvisación por parte de un buen actor que salve un imponderable en una obra que está siendo vista on line a través de una pantalla?

Para graficar el momento que se vivió con el teatro on line y con la experiencia de “Doce en pugna”, Clavin argumenta: *“A veces no queda otra, la tecnología hoy lo permite. Soy totalmente neófito en esto, me tuve que instalar en Instagram para publicitar la obra cuando apenas sí sabía enviar un Whatsapp. Esperemos que permanezca el teatro como siempre ha sido, porque esto es totalmente distinto. Me imagino el día del estreno de ‘Doce en pugna’: antes eran los aplausos, los*

*nervios al salir a escena, ir a la cena con los compañeros luego de la función... acá voy a estar solo, en la cocina de mi casa y sin ver a nadie y después, comeré algo y me iré a dormir. Veo esta forma de hacer teatro como algo de emergencia, que seguramente va a subsistir de alguna forma, pero al teatro de carne y hueso, como lo conocemos, no lo reemplaza nada”<sup>20</sup>.*

María Luz Propato, también del teatro “La Cueva”, directora de la obra para teatro infantil que se presentó en las vacaciones de invierno “Pacto Pirata”, diferencia lo que es el teatro de convivio y el de plataformas tecnológicas: *“Habrá defensores del teatro digital, pero por algo el teatro es en vivo. Se construye con el espectador, con la sala llena o vacía de gente que es lo constituye al actor y la relación entre ambos es única. Una filmación de una obra de teatro puede ser linda, hay plataforma de teatro. Para mí es una actividad para estar, mirarlo en vivo y en directo, no me cautiva mirarlo por una pantalla y eso que soy una persona que consume series y películas. De hecho, en 2020, en los primeros días de las restricciones, continuamos con los ensayos vía zoom, pero no estábamos preparados, no sabíamos para donde ir y faltaba el cuerpo en la escena, porque no se construye un lazo”<sup>21</sup>.*

---

<sup>20</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2022/7/19/hoy-se-estrena-pacto-pirata-en-el-teatro-la-cueva-153952.html>

<sup>21</sup> <https://www.larazondechivilcoy.com.ar/locales/2019/5/9/presentan-la-obra-usted-esta-siendo-interpretado-por-luis-maria-carnicetti-111794.html>

## K) APROPIACIÓN DE NUEVOS ESPACIOS

*“El teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana”.*

*Federico García Lorca.*

Como hemos visto en capítulos anteriores, las instituciones teatrales están compuestas por personas unidas con un determinado objetivo, valores, que llena de significado sus vidas y que se perpetúa según pasan los años. Le han dedicado tiempo y, en muchos casos, sobre todo en épocas de crisis que en nuestro país no han sido pocas, recursos económicos propios para el sostenimiento de la actividad y de la tradición. Esta es la principal valoración del teatro independiente. Son instituciones con historias, buenas y malas; de éxitos y fracasos, lo que hace que las relaciones internas sean más fuertes y duraderas a lo largo de sus historias. En suma, son “familias”.

Al mismo tiempo, estas instituciones están muy ligadas a la comunidad, reciben ayuda de ella a través de la aceptación de las obras que ofrecen, los cursos de teatro para grandes y chicos y la solidaria respuesta a los pedidos de colaboración para que las actividades se sigan sosteniendo.

Es en esta situación moral de las instituciones en que los medios de la tecnología viene a insertarse en las actividades, en la vida cotidiana o como una herramienta para la comunicación teatral, pasarán a ser parte de los rasgos constitutivos de las compañías de teatro.

Como ya se ha planteado en el presente trabajo, en Chivilcoy la apropiación de las herramientas tecnológicas ha sido desigual, varias instituciones permanecieron cerradas en el tiempo de las restricciones, sólo algunas se animaron a continuar con los talleres virtuales o a lanzar producciones para ser presentadas en una pantalla a modo de adelantos. Otras, llevaron sus obras en los escenarios, filmadas y grabadas para ser expuestas en plataformas en las que alguien pueda acceder y verla como si se tratara de una película. Esto, por supuesto, anula el sentido del convivio y pasa a ser “otra cosa”, distinta a las formas tradicionales del teatro.

De todas maneras, el fenómeno ocurre, Murolo (2016) observa que *“los usos y apropiaciones sociales, redundan en nuevos esquemas de consumos culturales de materiales de la industria cultural y dibujan un nuevo escenario”* (Introducción).

Ante una situación de emergencia como fue la pandemia, algunas instituciones teatrales encuentran su razón de ser en las pantallas digitales. Hay quienes se adaptan a esta nueva realidad y otros que les cuesta salir de la lógica tradicional. Mc Luhan caracteriza los medios fríos de medios calientes.

*“El medio caliente es aquel que extiende, en «alta definición», un único sentido. La alta definición es una manera de ser, rebosante de información”* (2009, p. 43).

Por el momento, los dispositivos digitales e internet dan a los teatros la posibilidad de sobrevivir económicamente e interpretar a los distintos autores. Se apropian de las pantallas para generar su propio discurso, como el ejemplo anteriormente visto de “Doce en pugna” en que el Zoom pasa a ser el escenario y la trama de la obra o “Los Minga en cuarentanga”, que tomaron la plataforma YouTube para la realización de sus actividades artísticas, destinados a un público en línea.

Esto también plantea algo que se adelantó en los objetivos del presente trabajo: ¿se aproxima el teatro digital a convertirse en un género? Como hemos intentado explicar, hay una apropiación de las tecnologías para no desaparecer como institución o demostrar que también se puede crear sentido teatral desde la convergencia digital, si bien entra en conflicto con las formas más tradicionales.

Son pertinentes los conceptos de Silverstone, Hirsh y Morley (1996). Al igual que el ejemplo del apoderamiento familiar de los medios de comunicación, las instituciones teatrales también se apropian de las tecnologías, no sólo para presentar en las redes sociales sus obras sino también para los ensayos, discusión de los guiones a través de las redes internas de los elencos, la realización de talleres, el marketing para que circulen los banners de sus próximas presentaciones, fotos y notas de prensa.

Pero también es un modo de autosustentarse. Dado que no es posible el cobro por ventanillas de las localidades, se utilizan otros métodos de recaudación a través Mercado Libre, Ticketek y otras formas de venta de entradas para conectarse y ver la obra desde el living de la casa, ya sea on line, streaming o grabada. *“Los hogares se conciben como parte de un sistema de relaciones sociales y políticas en el seno de la economía y de la sociedad formales o más objetivas de la esfera pública”* (1996, p. 41).

En la investigación de Silverstone, Hirsh y Morley, se disciernen cuatro elementos en la dinámica de la economía familiar (teatro en este caso), tomando como referencia a la televisión que, como lo hemos visto anteriormente, tiene antecedentes en el teatro. Estos elementos son: Apropiación, objetización, incorporación y conversión.

Brevemente, trataremos de hacer una interpretación de estos conceptos con las experiencias del teatro on line en Chivilcoy, en tanto “familia”. **Apropiación**, cuando las compañías e instituciones artísticas hacen uso de las nuevas tecnologías para presentar y publicitar sus obras, algo que se vio en casi todas las entidades antes de la pandemia porque, como se planteó anteriormente, las tecnologías no son ajenas a la actividad teatral. **Objetización**, cuando pasa a ser algo que se debe mostrar, una necesidad de hacer ver que hay una adaptación al nuevo medio de representación y que le confiere un status de “lo novedoso”, por ejemplo, la obra “Inverosímil” que presentó el grupo

Tras cuatro años antes de la pandemia en las que las pantallas pasaron a ser parte del escenario y la trama ya que las imágenes, como dispositivo que impulsa el recuerdo, remiten a una época anterior; o el ya emblemático caso de “Los Minga” y sus historias en “cuarentanga”. **Incorporación**, cuando las nuevas pantallas pasan a reemplazar los escenarios. No parece que lo vayan a reemplazar totalmente, pero es posible que estas se conviertan en “escenarios” por sí mismo, escenarios virtuales o el llamado “tecnovivio” tal como lo vimos en la experiencia de “Doce en pugna”. Finalmente, **Conversión**, cuando empiecen a ser naturales las obras de teatro a través de las tecnologías digitales y los escenarios virtuales sean una constante en la actividad de las compañías. ¿Es la emergencia por la pandemia el factor de nacimiento de esta nueva forma de hacer teatro?. Al menos en “Los Minga en cuarentanga” se observa que puede ser una realidad o una nueva interpretación del convivio y, de hecho, la tecnología pasa a ser una “biografía” constitutiva del grupo teatral.

## L) EL VIDEO ES EL TELÓN

*“Todo ser humano es teatro, aunque no todos hacen teatro. El ser humano puede verse en el acto de ver, de obrar, de sentir, de pensar. Puede sentirse sintiendo, verse viendo y puede pensarse pensando. ¡Ser humano, es ser teatro!”*

*(Augusto Boal)*

Algunas compañías teatrales han tenido que dejar de lado las puestas en escena tradicionales, el ritual de los ensayos, conceptos llevados adelante desde el cuerpo de los actores, la puesta en juego de técnicas de escena, todo esto debido a la obligación de cerrar las salas, con todo lo que esto significó, no sólo para la economía de instituciones, un dato que no es menor, sino en la sobrevivencia del género, el teatro y sus rituales tal como se los conoce.

Las profesiones escenográficas para el teatro independiente han sufrido cambios en sus competencias, por ejemplo con la creación de escenarios para dispositivos digitales y espectáculos inmersivos, precisamente por el abandono de las salas y las tablas, en varios casos.

Muchas experiencias a nivel mundial pueden testificar esta situación en la “nueva normalidad” que lo cambia todo, entre ellos el arte a través de internet. En muchos casos, hay adaptaciones para la organización y presentación de una obra teatral a través de una pantalla y vista en una plataforma que empieza a formar parte de nuestro léxico comunicativo en la ecología de medios: Zoom, Facebook live, Jitsi, Youtube, Instagram... Esto ya empieza a marcar una regularidad.

Dubatti (2015) no le cierra totalmente las puertas al tecnovivio, es más, subraya que ambos modos se pueden cruzar productivamente en la escena teatral y pone como ejemplo a la obra “Distancia”, el espectáculo de Matías Umpierrez que se presentó en la temporada 2013 el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires. Además habla de una “escena teatral neotecnológica”.

En la trama participan cuatro actrices virtuales, en vivo, desde diferentes ciudades: Marina Bellati (desde Buenos Aires), Marie Piemontese (desde París), April Sweeney (desde Nueva York) y Anne Weber (desde Hamburgo), en simultaneidad, pero sin conexión entre ellas, componen cuatro personajes de mujeres que se comunican por skype con sus novios que están viviendo muy lejos por diversas circunstancias.

La distancia territorial se acentúa por la diferencia horaria de cada ciudad, por los idiomas en que habla cada una (castellano, inglés, francés, alemán, los tres últimos subtítulos en la transmisión), aunque la cronometrización es tan perfecta (mérito del director Umpierrez) que las cuatro

muchachas, en distintas ciudades y ajenas unas de las otras, cantarán de pronto juntas la misma canción. Sus imágenes, tal como aparecen en las pantallas de las computadoras de sus novios, son vistas y oídas en escala mucho mayor a la natural por los espectadores reunidos en la sala. Ellas están ajenas, también, a la presencia del público. Por el contrario, en convivio con los espectadores en la sala, un grupo de músicos (Santiago Martínez, Santiago Mazzanti, Sebastián Roascio Goldar, Rafael Sucheras, Agustín Uriburu) toca distintos instrumentos: se ve su presencia transparentada detrás de las pantallas de proyección, en tamaño real (a diferencia de los rostros y cuerpos agrandados de las chicas). La transmisión de las actrices virtuales se hace vía streaming (corriente continua, descarga continua o mediaflujo), efecto multimedia que se consigue a través de una red de computadoras. Una sorpresa final devela que una de las muchachas (la que encarna Mariana Bellati) estaba más cerca de lo que creíamos. Los seis, músicos y actrices, en convivio con los espectadores, reciben los aplausos y saludan en el cierre del espectáculo.

Dubatti aclara que “Distancia” es un espectáculo en vivo, sin ninguna escena actoral o musical grabada previamente. Umpierrez especifica que *“cada área de la obra está en vivo, inclusive las actrices a la distancia. La obra trabaja, por medio de la virtualidad, para que los límites del teatro se amplíen. Uno de esos puntos se da desde el tiempo: el famoso “aquí y ahora” del teatro se relativiza, ya que para la actriz de argentina son las 21 hs, mientras que las actrices que también son transmitidas en vivo vía streaming desde Europa están haciendo funciones en directo a las 2 de la madrugada del día siguiente, o en NYC es una hora antes, 20 hs. Con respecto a las otras pantallas (que no muestran información complementaria), trabajé otro de los principales puntos de la virtualidad: el hipervínculo (que dentro de la literatura podría reconocerse como hipertexto). El teatro tiene ciertos límites para plantear esto desde la dramaturgia. Sin embargo en Distancia, al igual que en el cosmos virtual, se va hipervinculando el mismo texto dramático abriendo varios asuntos simultáneos que apoyan los relatos”*.

Al igual que la versión chivilcoyana de “Doce en Pugna”, “Distancia” recrea un convivio a través de las técnicas hipermediáticas, donde juegan lo virtual como momento de la escena, lo que le da el atractivo, ya que se logra (casi) achicar las distancias, un aquí y ahora, uno de los componentes cruciales de las obras de teatro convencional.

Dubatti evalúa que esta obra *“en lugar de exaltar las maravillas de la vida tecnologizada, pone en evidencia sus límites: las cuatro muchachas tematizan el dolor y la degradación de las relaciones amorosas porque el vínculo convivial de los amantes no se ha sostenido territorialmente”* y añade que “Distancia” *“transforma el tecnovivio en poética teatral para exaltar el valor del convivio ancestral, la antigua escala de lo humano”*.

Parece probable entonces que se logren obras de teatro a través del tecnovivio y que lleguen a una especie de convivio, al estilo de las formas más tradicionales de hacer teatro, lo que configuraría un nuevo género de la actividad artística. Con una profesional combinación de plataformas que funcionen en su instantaneidad, un excelente trabajo del director y actores que trabajen en coordinación, no parecería tan grande la línea entre ambos paradigmas, al menos se reduciría y se lograría algo parecido a un teatro convivial. Es de destacar que el caso de “Distancia” fue hecho y presentado mucho antes de la pandemia (2013), lo que significa que la presencia de las tecnologías en los guiones y temáticas de las obras de teatro no vinieron con la pandemia, sino que, en algún caso, se generalizaron, se crearon materiales especiales para el teatro on line.

## M) ¿UN NUEVO GÉNERO TEATRAL?

A partir de aquí, vinculamos las modalidades tecnológicas adaptadas al teatro con la noción de género. Steinberg (1993) define al género como “*clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social*” (1993, p. 41).

La necesidad a la que se han tenido que adaptar las instituciones teatrales ante la emergencia de la pandemia, crea la interrogante si sus prácticas para sobrevivir no empiezan a configurar un nuevo género, es decir, el teatro on line, en streaming. La creación de obras para dispositivos digitales exige nuevas formas y modos de trabajo como lo vimos en el ejemplo de “Distancia”, situaciones que, tal vez en algún punto, sean problemáticas para el teatro independiente, debido a la cultura del convivio y de las maneras que tienen para comunicar los mensajes con el encuentro de los cuerpos, que tan arraigada está en los teatro de Chivilcoy.

Steinberg señala en su estudio que las características del género pueden definirse en rasgos **retórico**, **temático** y **enunciativo**. Trataremos de dar una interpretación a través de estos conceptos con el teatro on line como género, en tanto objeto cultural. Desde lo **retórico**, proponemos interpretar al teatro por vía de pantallas desde sus lenguajes característicos, propios de los medios de comunicación digitales. Podemos hablar en esta dimensión las presentaciones a través de banners de las puestas en escena, en la que las imágenes que funciona como figuras retóricas dan cuenta de la presencia de la tecnología, por ejemplo, palabras como “multiverso” o “experiencia inmersiva”; los fondos de colores oscuros como púrpura, azul o negro, las líneas convergentes en redes, que remite a las redes digitales, vinculadas en este caso al teatro.

En referencia a la dimensión **temática**, está presente la tecnología como parte importante de la obra teatral. La presencia de la tecnología juega como lo que subyace en la puesta en escena, en la organización y hasta en la trama de determinada puesta en escena. “Doce en pugna” es un claro ejemplo de ello, en que la escena está compuesta por una pantalla donde se desarrolla la deliberación para establecer la culpabilidad del acusado, el medio pasa a ser el mensaje. Los temas de las obras de “Los Minga en Cuarentanga” hablaban de la falta de socialidad y de la introspección que provoca el encierro.

Otro ejemplo donde es posible interpretar la noción temática del género es en la obra “Usted está siendo interpretado por Luis María Carnicetti”, que se presentó en el “Chivilcoy Teatrero” de 2018 a cargo del grupo Ceta Teatro de Lomas de Zamora, en cuya trama están presentes los medios de comunicación y su influencia en la sociedad. *“Un ciudadano de clase baja, que construye su espacio y su vida a partir de las cosas que junta en la calle, juega a ser un periodista de televisión actual y relata noticias inventadas, basadas en noticias reales con un humor ácido e irónico. Luis María Carnicetti nos guía en el intrincado mundo de las noticias, donde lo que la sociedad oye o ve es absorbido constantemente”*, se señala en la sinopsis.

Y en cuanto a lo **enunciativo**, está ligado a lo retórico y lo temático antes mencionado. Esta característica habla de la forma en que las tecnologías se presentan en las obras de teatro, el lugar que ocupan en el discurso que puede estar presente no sólo en la trama sino en la promoción de las obras, como se verá más adelante al hacer un sondeo en las plataformas de teatro on line.

En el apartado de trabajos anteriores, se señala la investigación “La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciber teatro?”, publicadas en la edición 11 de la revista Letral en 2013, por Teresa López Pellisa (Universidad Autónoma de Barcelona), donde a través de la descripción de los espectáculos (ciber)¿teatrales? como El mago de Oz (Second Life), Amores Prohibidos 2.0 (redes sociales) y Cigamenic (youtube), el artículo reflexiona en torno al término ciberdrama propuesto por Janet Murray, y se cuestiona *“la idoneidad de los diferentes términos surgidos para mencionar las relaciones entre teatro y ciberespacio, al tiempo que habla de la posible aparición de un nuevo “género”, si bien las obras mantienen elementos literarios, teatrales y narrativos, que evidentemente forman parte de muchas expresiones artísticas que no son únicamente el teatro, como la literatura o la novela, y que no dudamos formen parte del ciberdrama, aunque podríamos afirmar que tal y como lo plantea, el ciberdrama se aproximaría más al género cinematográfico que al teatral”*.

Y en esta posibilidad de un nuevo género derivado del teatro convivial, hagamos una aproximación, si se quiere, a una realidad distópica. Diego Levis advierte en el acápite *“Arte escénico interactivo. Simulacro y espectáculo”* (2000/2001, p. 46) la incorporación de actores hechos digitalmente, como hologramas, al mencionar la proliferación de animación real y en “tiempo real”. *“La capacidad de los sistemas utilizados es cada vez mayor y los trabajos para conseguir crear rostros virtuales con expresiones faciales “humanas” se encuentran en una fase muy avanzada de desarrollo. Este tipo de personajes modelados digitalmente, suerte de esculturas cinéticas sintéticas, permite, efectivamente, aventurar el surgimiento (inducido) de una nueva generación de estrellas del espectáculo que sólo existirán en la memoria de la computadora. Actores y cantantes diseñados de*

*acuerdo a minuciosos estudios de mercado, de un modo quizás no tan diferente a como se planifican las carreras de tantísimas estrellas de Hollywood pero con una gran ventaja para sus promotores”.*

No se sabe si es posible la actuación de personas virtuales (Cyborgs), actuando en “Hamlet”, “El Barbero de Sevilla” o en “El Metaverso de Lucía”, hagamos un ejercicio de imaginación y pensemos qué sería aquello que se ve como algo de ciencia ficción en la escena teatral, pero que en el cine es cada vez más común, incluso desde la época de La Guerra de las Galaxias, hasta Avatar.

No se trata de evaluar si es posible o no en el teatro, de lo que se trata es ver es si las posibilidades tecnológicas de lograr imágenes virtuales en múltiples dimensiones, prescindiendo de los rasgos humanos de los actores de carne y hueso, con el objetivo de ganar tiempo al tiempo o enrostrar en la humanidad lo que el mundo digital y las empresas de consumo cultural son capaces de lograr, incluso hasta la recreación de la humanidad y ahorrarse los “problemas” y los reclamos por sus derechos laborales de los trabajadores del arte.

De la misma manera, y como vimos en trabajos anteriores respecto a la tecnología en el teatro, observamos que en la investigación “El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación”, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (2019), explora experiencias de aplicación e influencia del desarrollo tecnológico en el arte, específicamente sobre el teatro e interacción tecnológica en los casos de teleperformance, es decir, un espectáculo teatral que se escenifica al menos en dos espacios de manera simultánea, en ambos lugares. Una parte del elenco está físicamente presente y la otra aparece proyectada en imagen virtual. También se habla de teatro inmersivo, un estado de concentración por parte de los actores y espectadores que se sumergen en el mundo escénico creado en este caso con el uso de la tecnología.

En suma, el teatro no parece estar tan lejos de las nuevas experiencias que propone la virtualidad, quizá (aún) no al punto de reemplazar a los actores por imágenes animadas desde una computadora o dispositivo algorítmico o , como se está mencionando en la actualidad, a través de la inteligencia artificial, pero sí bastante cerca. Será el momento en que empiece a jugar la ética para evitar la deshumanización del teatro.

## **M. 1) EL TEATRO COMO DISPOSITIVO**

Traversa expresa en “Aproximación a la noción de dispositivo”<sup>22</sup>, una diferencia entre lo que entiende como dispositivo y lo que se conoce como tal, es decir, algo que remite a lo mecánico, un objeto fabricado hecho para su uso y lograr resultados determinados y de manera automática. En su trabajo, el investigador puntualiza que el dispositivo es parte de una “relación entre procesos”, lo que bien podría aplicarse al teatro. “(...) *si hay discurso, se pone en juego una materialidad sígnica y una técnica para producirla, un espacio asimétrico que sólo el circunstancial actor puede suponer homogéneo. El analista, para aprenderlo en su movimiento, debe apelar a una distancia, que se puede patentizar en la descripción de entidades que podemos designar como dispositivos*”.

El teatro, como producto cultural, produce sentido, es un producto artístico, comunica a través del discurso que genera en todas sus instancias de producción. En este sentido, en términos de Eliseo Verón (1988), “materializa” la subjetividad del director, de los actores y de los espectadores, como una referencialidad de lo que ocurre a nuestro alrededor.

Observamos que el teatro, en tanto producto de los medios, actúa como dispositivo semiótico, ya que, mediado por la tecnología, el convivio del que en su mayoría de los teatreros destacan como rasgos invariante expresado en los textos musicales, la dramaturgia de los actores, el maquillaje y la iluminación de las escenas, es lo que lo determina y le da identidad cultural, a pesar de las transformaciones a la que se ve sometido, en tanto producto.

La “invariancia” es lo que determina el género. La invariancia se define como “*un punto fijo. Se considera invariante bajo un conjunto de transformaciones si la imagen transformada de la entidad es indistinguible de la original*”<sup>23</sup>. En el caso del teatro, son los rasgos comunes que identifican a la actividad en su esencia, en sus formas primarias a pesar de la mediación de las tecnologías, que muchas veces puede significar “otra cosa”, otro producto cultural y comunicacional. En la ecología de medios que significa el teatro, definimos como invariante, el convivio, entre otros aspectos que lo hacen distintivo de otras expresiones artísticas y comunicativas.

---

<sup>22</sup> [http://www.periodismo.undav.edu.ar/ asignatura\\_lic/cs230\\_analisis\\_del\\_discurso/material/traversa-dispositivo.pdf](http://www.periodismo.undav.edu.ar/ asignatura_lic/cs230_analisis_del_discurso/material/traversa-dispositivo.pdf)

<sup>23</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Invariante>

## N) PLATAFORMAS DE TEATRO ON LINE

El teatro on line no es una experiencia nueva, pero sí se ha potenciado, en algunos otros ámbitos distintos de Chivilcoy, debido al aislamiento social producido por la pandemia y muchas instituciones, actores, directores, guionistas y escenógrafos han debido de adaptarse a la nueva realidad.

Teatrix es un espacio digital que ofrece obras de teatro en HD, en la que es necesario inscribirse a través de una cuenta y pagos regulares. Se presenta como “Un catálogo para todos los gustos” y es accesible a múltiples plataformas como Smart TV, dispositivos móviles y laptop. *“Somos la primera plataforma Argentina para disfrutar obras de teatro on line, a través de dispositivos conectados a internet. Invitamos a los amantes de las artes escénicas a acceder a un catálogo con más de 100 títulos diferentes géneros que recorren el teatro Argentino (su actualidad e historia), de Broadway y Brasil inclusive, a través de una accesible suscripción mensual”*, dicen en su presentación.

Y agrega: *“Teatrix es una plataforma de streaming de video y te brindamos acceso ilimitado a través de tu suscripción mensual. Para una experiencia óptima recomendamos contar con los siguientes requisitos: Suscripción de Teatrix, Buena conexión a internet, Dispositivos con conexión a internet: Smartphones, Tablets, Smart TVs (revisar marcas disponibles), Medio de pago digital (tarjeta de crédito, débito, rapipago o pagofácil). Una vez finalizado el proceso de registro, cada usuario cuenta con un acceso privado a la plataforma donde podrá acceder a todo el catálogo, las veces que quiera, desde donde quiera”*.

El acceso para tener una “óptima experiencia” exige ser propietario de determinadas tecnologías y un determinado medio de pago, diferente a las diversas y más accesibles formas de acceso a un teatro convencional prepandémico. ¿Se perfila una nueva normalidad en el acceso “las veces que quiera, desde donde quiera”, similar a los canales que ofrecen series o películas como Netflix, Amazon o Disney? ¿Es en esta adaptación a las nuevas tecnologías donde el teatro empieza a configurarse como un nuevo género? ¿Es el término “experiencia óptima” un nuevo significado de lo que se conoce como convivio?

Parece que el ritual de ir al teatro, sacar la entrada en la boletería, departir con algún conocido o integrante de la institución teatral; la charla con el director y los actores después de la función, empieza a configurarse como otra experiencia, tal vez más tradicional, para encontrarse con un “teatro en casa”, ver la función y abocarse, posteriormente, a otra cosa, tal vez irse a dormir.

Durante la pandemia, La Comedia de la provincia de Buenos Aires ofreció un espectáculo virtual, para las vacaciones de invierno, en julio de 2021, en el que presentaba tres obras teatrales que habían sido seleccionadas previamente. Fueron ofrecidas a través del canal de You Tube del área de Cultura del gobierno bonaerense, del 21 de julio al 4 de agosto<sup>24</sup>. Es interesante el detalle de que estas fechas, son muy cercanas al fin de la ASPO, con la liberación paulatina de las actividades.

Se trata de las obras “Tic Tac el héroe del tiempo”, del partido de San Martín; “Atroden”, de la Compañía La Cucurruca de Almirante Brown y “Cosa e’ Mandinga”, de la Compañía Precisos Indecisos de Tornquist.

No hay duda que las transformaciones sociales que se generan a partir de la incorporación de las tecnologías, en este caso el teatro, sobrepasan a las empresas privadas de las plataformas especializadas en la difusión del teatro a nivel nacional.

---

<sup>24</sup> [https://www.gba.gob.ar/cultura/noticias/tres\\_espect%C3%A1culos\\_online\\_para\\_disfrutar\\_en\\_familia](https://www.gba.gob.ar/cultura/noticias/tres_espect%C3%A1culos_online_para_disfrutar_en_familia)

A través del estado, en este caso la provincia de Buenos Aires, se hizo una convocatoria para la presentación de obras en formatos digitales, para luego, después de una selección de un jurado especializado, sea difundidos en el marco de las vacaciones de invierno en determinadas fechas y a través de la plataforma You Tube.

Por supuesto que no debe llamar la atención que el estado adopte modalidades de la industria cultural, respecto a la masificación de las obras teatrales, de hecho, es loable que ponga al alcance de todos, a través de la tecnología, producciones del teatro independiente, para que estos sean conocidos y de esta manera, que cumplan con su intención comunicativa.

Lo que queda en discusión, tal como lo expresa el director del grupo Trac, Diego Scarpellino, al calificar de “avanzada tecnócrata” el hecho que se difundan por internet obras de teatro, se produce el cambio del convivio de las relaciones humanas entre los actores, el director y los espectadores, por un tecnovivio, con el llamado a la producción de obras de teatro para plataformas, más cercanas al cine que al teatro.

Tal como se expresa en la página del gobierno bonaerense, las tres producciones fueron seleccionadas entre un total de 84 grupos teatrales dedicados a las infancias, provenientes de toda la provincia. Además de ser incluidos en la programación virtual de vacaciones de invierno, los proyectos recibieron un estímulo de 100.000 pesos.

Hay que sobrevivir. Tal como ocurrió en las instituciones independientes de Chivilcoy, hay que adaptarse a la realidad, a la necesidad de crear contenidos para poder participar de la convocatoria y, de ser posible, ser elegidos para difundir su arte, así como el premio pecuniario, que viene bien para salvar el desastre dejado por la falta de presencialidad producida por el aislamiento de la pandemia.

## O) CONCLUSIONES (ABAJO EL TELÓN)

Cuando se es espectador en una obra de teatro, desde las butacas, uno se traslada al escenario. De alguna manera se identifica con determinados personajes, con el clima que ahí se desarrolla, ese personajes le da vida a la subjetividad del autor, del director que la pone en escena y da a conocer su visión del mundo. El espectador recuerda, en algún punto se emociona, se identifica, contextualiza su realidad. Se da una conjunción de almas.

Esta comunión no pasa en el teatro on line, en el que la mediación exacerbada de las tecnologías es lo que prepondera, el medio pasa a ser el mensaje, es lo más importante del discurso, además de la obra en sí, es por eso que el teatro de plataformas es otro discurso, si bien hay quienes tienen una visión más optimista.

Tampoco pasa por el teatro grabado que ofrecen las plataformas, ya que anulan la posibilidad del tiempo y espacio único que se presenta en una obra teatral en vivo y en directo.

Si tenemos que hacer una medición cuantitativa a lo largo del presente estudio, tenemos que señalar que es mayor la cantidad de representantes del teatro independiente de Chivilcoy que señalan que el convivio es lo que determina al teatro histórico y hacia el porvenir, la incorporación de las TICs es coyuntural, lo convierte en otra cosa, más cercano al cine pero, tampoco, sin llegar a serlo.

Sin embargo, quienes abonan a la incorporación de las tecnologías a la “economía familiar” del teatro, sustentan su afirmación en que éstas enriquecen la actividad, no se quedan sólo en el dispositivo sino en lo que genera, las múltiples posibilidades que da la masificación de los discursos, de lo que los directores pretenden mostrar, la incorporación de otros lenguajes quizá más cercanos a las nuevas generaciones que se identifican casi naturalmente con los dispositivos digitales, el tecnovivio llevado a algo más que el simple hecho de la presentación a través de una pantalla e internet.

La existencia de plataformas de teatro da cuenta de una creciente utilización de las interfaces para la presentación de las obras, quizá como una necesidad de comunicar la idea de mundo, si bien los efectos de la recepción no serían los mismos a lo que se conoce desde el teatro tradicional. Es por eso que, para extender el presente trabajo, haría falta un estudio más concreto de las recepciones de las obras de teatro on line.

También da cuenta de una demanda de productos culturales que puedan estar al alcance de una pantalla o de un celular, nuevas formas de ver teatro, espectadores - prosumidores que le dan otro carácter a la obra, ser más partícipes a través de las redes de internet.

Sin lugar a dudas que la pandemia varió la perspectiva de las instituciones teatrales de Chivilcoy, debieron lidiar en un contexto inimaginable, en un campo que les es extraño. Realizar sus actividades con tecnologías significó el sustento y la existencia, al menos en parte, con los riesgos que esto significaba, si bien en pocos casos presentaron obras de teatro a través de internet, pero sí, en algunos casos debieron hacer talleres, actividades que son redituables para los actores y para el pago de gastos de los edificios.

En las horas que se realizaban las presentes conclusiones, las instituciones teatrales, aliviadas, están en actividad plena, desarrollando los cierres anuales de los talleres para niños, jóvenes y adultos; hubo una buena cantidad de espectadores por función, en los escenarios donde se llevó a cabo el “Chivilcoy Teatrero” con obras de teatro locales e invitados de otros lugares, nuevamente de manera presencial. Varias instituciones retomaron las obras que habían quedado por estrenar, tras el decreto de la ASPO.

De hecho, “Los Minga” volvieron a sus “match de improvisaciones” en La Ronda Cultural, en un espectáculo presencial, sin restricciones en el número de venta de localidades. De todas maneras, no por esto dejan de aprovechar las ventajas del teatro de internet, tal como lo desarrollaron durante el aislamiento obligatorio, a través de la plataforma You Tube.

Raymond Williams puntualiza la “función social” de las tecnologías y es así como deben ser leídas. Las instituciones teatrales, por una cuestión de supervivencia, debieron incursionar en las pantallas, en muchos casos adaptando sus tramas a plataformas o para sus sistemas de recaudación monetaria, dejando, por el momento, o tal vez para siempre, la triada escenario, actores, espectadores, pero esto no necesariamente podría ser una separación del convivio. Se podría decir entonces que, al igual que lo señala Williams, el teatro pasa por un “proceso de socialización”, al hacer uso y resignificación de la convergencia digital.

Este proceso social también implica el cambio de una forma artística a otra, se deriva de ella como ocurre con las tecnologías que se derivan de aparatos y dispositivos precedentes en la ecología de medios. Un teatro que se deriva de modalidades propias, históricas, pero que aportan nuevas formas de construir sus narrativas. Muchos teatreros de las primeras épocas y también de las nuevas generaciones, consideran que el teatro convencional no morirá, que lo que se vive actualmente es coyuntural, que el convivio es la razón de ser de la actividad artística, que el mundo se terminará con actores en las tablas y espectadores en las butacas y no les falta razón.

Pero a pesar de eso, ¿esta realidad muestra el nacimiento de un nuevo género, un derivado del teatro convencional? ¿Se podrá llegar alguna vez a un convivio on line o por streaming? Quizá en algún

punto la respuesta podría afirmativa, lo que no significaría la desaparición del teatro convivial y continuaría con su esencia tal como ha sido hasta las épocas actuales, a pesar del cada vez más generalizado e invasivo universo transmedia.

## P) **BIBLIOGRAFÍA**

- Bujeiro V. (2020) Letras Libres. Del Convivio al Tecnovivio. Texto en línea. (<https://letraslibres.com/revista/del-convivio-al-tecnovivio/>)
- De Cicco J. (2008) “You Tube: El archivo audiovisual de la memoria colectiva”. Universidad de Palermo.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54.
- Feenberg A. (2013) “Teoría crítica de la tecnología”. Traducción del prof. Daniel Zapiola para la cátedra “Gestión pedagógica de contenidos con Internet y Software Educativo”. Postítulo de Especialización en Tecnologías y de la Comunicación. ISFD N° 17. La Plata.
- Giordano C., Souza M. S., Vidarte Asorey V. (Editores). González Frígoli ; L. Otrocki ; M. Julia (Compiladores) (2011) “Cuestiones de la sociedad de información, sociedad de la comunicación y sociedad del conocimiento. Viejas y nuevas tecnologías”. Revista Questión. Ediciones EPC. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Hoffman K. . Vaya al Teatro.com. Texto en línea (<https://vayaalteatro.com/el-teatro-como-medio-de-comunicacion-y-su-efecto-en-la-audiencia/>)
- Jenkins, H. (2006). “Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación”. Paidós, Barcelona, España.

- Levis D. (2000 / 2001) “Arte y computadoras. Del Pigmento al Bit”. 3ª edición 1ª edición hipertextual. Editado y publicado por Diego Levis, Comunicación y Educación el 1º de agosto de 2011 en Buenos Aires, Argentina - <http://diegolevis.com.ar>
  
- Macedo V. (2004). “Soñamos con el teatro. Recursos creativos para trabajar con niños y adolescentes”. Colección didáctica e.d.b. Primera edición.
  
- Mc. Luhan, M. (1996) “Comprender los medios de comunicación. Las extensiones de los seres humanos”. Paidós. Barcelona. España.
  
- Ministerio de Cultura de la Nación. “Plan Podestá para potenciar al Teatro Independiente Argentino”. En línea (<https://www.cultura.gob.ar/plan-podesta-para-potenciar-al-teatro-independiente-argentino-8868/>). Consultado el 31 de mayo de 2022.
  
- Murolo L. (2016). “¿Qué hay de nuevo viejo? Buscando las narraciones audiovisuales propias de las nuevas pantallas” Proyecto de Investigación “Nuevas pantallas: usos, apropiaciones, narrativas y formas expresivas de las tecnologías de la comunicación digitales”,. Actas V Congreso ASAECA. UNQ – CONICET.
  
- Murolo L. (2016). “La pantalla pirata: usos y apropiaciones del audiovisual en Internet por parte de jóvenes” (Artículo).
  
- Serrano R. (2004). “Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica”. Editorial Atuel. Buenos Aires - Argentina.
  
- Silverstone, R.; Hirsch E. y Morley D. (1996) “Tecnologías de la información y de la comunicación y de la economía moral de la familia”. “Los efectos de la nueva comunicación”. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
  
- Steimberg O. (1993) “Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios de los géneros populares”. Colección del Círculo Atuel.

- Van Dijck J. (2016) “La Cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales”. Traducción de Hugo Salas. Siglo XXI Editoriales.
- Williams R. (2011). “Televisión. Tecnología y forma cultural. Efectos de la tecnología y sus usos”. Paidós. Buenos Aires.