

El “teatro suplente” en pandemia: la crisis del convivio desde lo técnico y lo narrativo

The “substitute theater” during the Pandemic: conviviality crisis in technical and narrative aspects

Ana Federica Distefano

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

fede-distefa@live.com.ar • orcid.org/0000-0001-9176-9234

Recibido: 02/10/2022. Aceptado: 21/11/2022.

Resumen

En el presente artículo realizaremos un análisis y comparación de tres producciones de artistas del teatro, compuestas y estrenadas en contexto de pandemia, durante el año 2020: *Oriente* (Timbre 4), *Pizarra* (Teatro Schaubühne) y *Reconstrucción (El amo del mundo)* (Complejo Teatral de Buenos Aires). El objetivo será trabajar en torno a dos ejes fundamentales: la crisis del convivio y el uso afín del rodaje y montaje para externalizarla y reforzarla visualmente, dos elementos recurrentes en este tipo de producciones artísticas en contexto de pandemia, tanto a nivel nacional como internacional.

Palabras clave: teatro, pandemia, crisis del convivio, recursos técnicos

Abstract

In this article we will carry out an analysis and comparison of three productions by theater artists, composed and released in the context of the Pandemic, during the year 2020: *Oriente* (Timbre 4), *Pizarra* (Schaubühne Theatre) and *Reconstrucción (El amo del mundo)* (Complejo Teatral de Buenos Aires). The objective will be to work around two fundamental axes: the crisis of conviviality and the related use of filming and edition to externalize and reinforce it visually, two recurring elements in this type of artistic production in the context of the Pandemic, both nationally and internationally.

Keywords: theater, Pandemic, conviviality crisis, technical devices

Introducción

El impacto y las consecuencias de la pandemia COVID-19 recayó no solo en el sistema sanitario y en todas las estructuras sociales, políticas y económicas, sino también en la escena artística internacional y nacional, incluyendo, por supuesto, la escena teatral. Todas aquellas prácticas artísticas y sociales que irremisiblemente requieren del encuentro convivial se hallaron suspendidas por un tiempo aparentemente indeterminado, lo cual obligó a los artistas a buscar nuevos modos de recrear (dadas las limitadas posibilidades) sus funciones y espectáculos. En el presente artículo analizaremos algunas de las grandes vetas recurrentes observadas en producciones que fueron compuestas y estrenadas en contexto de pandemia por artistas del teatro: a) la tematización de la crisis del convivio y b) el uso de dispositivos tecnológicos y dispositivos estéticos que permitieron crear en una situación límite. Utilizaremos como ejemplo tres producciones nacionales de diversa índole, todas estrenadas durante 2020: *Oriente* de Claudia Quiroga y Agostina Torre (Timbre 4); *Pizarra* de Rafael Spregelburd y Marius Von Mayenburg (Teatro Schaubühne) y *Reconstrucción (El amo del mundo)* de Francisco Lumerman (Complejo Teatral de Buenos Aires).

Como objetivo, proponemos analizar individualmente estas propuestas que surgieron ante la imposibilidad convivial, teniendo en cuenta sus elementos particulares y cómo funcionan con relación al eje temático y al eje técnico en cuestión. En ese sentido nuestra propuesta se parece al análisis de Hernández y Catrihuala de la obra *La maldición de la corona* de La Fura Dels Baus, quienes consideran los mismos ejes para su trabajo: “[...] [exploración de] la relación de la tecnología y la vida cotidiana, en la exposición de la violencia y subjetividad poshumana, y finalmente, en la exploración de la tecnología como dispositivo intertextual con otras disciplinas artísticas” (2021: 136).

Cabe aclarar que, si bien estas obras no son piezas propiamente teatrales, serán analizadas en relación con el teatro (sin perderlo de vista) por tratarse de producciones que formaron parte de ciclos organizados por

espacios teatrales y fueron compuestas por dramaturgos. Por esta razón, denominaremos estas obras como producto de un *teatro suplente* o *no teatro*. Como lo indica Abraham (2022):

Se ensayaron numerosos experimentos técnicos y conceptuales para encontrarle una salida a la situación utilizando el "espacio virtual" y, en muchas de esas obras, se trataba de generar algún tipo de referencia al teatro o de producir cierta sensación de teatralidad para señalar lo que en ese presente no era posible y, sin embargo, existía con la intensidad y la evidencia de lo que estuvo presente hasta ayer. Creo que [...] el sentido más fuerte que surgía de ellas, intencionalmente o no, provenía de saber que las estaba haciendo gente de teatro. [...] Mientras se mantuvieron cerradas las salas era difícil evitar la sensación de estar frente a un *teatro suplente* o un *no teatro* antes que ninguna otra cosa, un tipo de práctica cuyo mayor efecto era insistir en que se trataba de una acción de los creadores y las creadoras de la escena en un momento en que esas artes se habían vuelto decididamente inauditas (11).

Sin embargo, debido a la mediación de dispositivos tecnológicos, nos valdremos también de conceptos propios de la narratología del cine puesto que, desde el aspecto técnico, esta disciplina resultará fundamental para acercarnos cabalmente a las tres propuestas.

*Oriente*¹, producción estrenada como parte del ciclo *Conexión Inestable* del Teatro Timbre 4, dirigida por Claudia Quiroga y Agostina Torre, nos sumerge en las vivencias de una familia que debido a la cuarentena queda separada: la madre y sus dos hijos permanecen en Argentina, mientras que el padre queda aislado en Japón tras haberse movilizado por razones laborales, sin posibilidades de repatriación. Para suplir su presencia, la familia se vale de un sistema de cámaras y micrófonos dentro del hogar, que evidencia la necesidad de que el padre siga participando activamente

1 Elenco: Maxi Sarramone, Leticia Torres, Fidel Juan Parra, Ciro Inti Parra. Dirección: Agostina Torre, Claudia Quiroga. Dramaturgia: Claudia Quiroga. Directora de fotografía: Camila Medrano. Gaffer: Santiago Videla. Montaje: Jose Vieu. Música: "EL VIENTO EN LAS FLORES". Autores: Juan Pablo Parra y Fidel Juan Parra.

de la vida de sus hijos y de su matrimonio, a pesar de la distancia y las restricciones sanitarias que le impiden regresar junto a ellos.

*Reconstrucción (El amo del mundo)*², la propuesta de Francisco Lumerman, intercala a modo de documental el contexto pandémico y su impacto en la escena teatral, mientras se registra el proceso de audiciones de un elenco que ensayará la obra *El amo del mundo* (1927) de Alfonsina Storni, la cual se estrenaría en el Teatro Regio de Buenos Aires. La sinopsis, en el sitio web del Complejo Teatral de Buenos Aires, era la siguiente: “El equipo busca reponer dos pasados: el de los años ’20 (el de la pieza) y el del mundo anterior a la pandemia. Atravesado por la voz de Alfonsina, su obra y su poesía, el trabajo intenta la reconstrucción de un pasado y un obstinado deseo de salir a la ficción para transitar el mundo que nos rodea”. Esta producción se estrenó virtualmente como parte del ciclo *Modos Híbridos*, a través del cual se ofrecieron también otras propuestas audiovisuales de obras que originalmente estaban pensadas para la puesta en escena convivial: diez obras de teatro, cuatro *shows* de música, una obra de títeres y tres producciones nuevas del Ballet Contemporáneo.

Finalmente, *Pizarra*, pieza compuesta y actuada por Rafael Spregelburd y Marius Von Mayenburg, fue estrenada virtualmente en el Teatro Schaubühne de Berlín como parte del ciclo virtual *Autor innenbeiträge* y propone una conversación vía Zoom entre dos geólogos: uno localizado en el Instituto Vaca Muerta y otro en unas oficinas en Alemania, cuya comunicación se transforma en un diálogo absurdo donde la acción (como ocurre por la falta de convivio) se encuentra estancada y moderada por las posibilidades que ofrece la plana pantalla.

2 Elenco: Diego Gentile, Fiamma Carranza Macchi, Rosario Varela, David Subi, Elena Petraglia y Franco Quercia. Vestuario: Julio Suárez. Iluminación: Ricardo Sica. Diseño sonoro: Agustín Lumerman. Edición de sonido: Fernando Ribero. Edición de video: Nubia Campos Vieira. Asesor audiovisual: Benjamín Naishtat. Dramaturgia y dirección: Francisco Lumerman.

Crisis del convivio

El convivio, elemento esencial del teatro, puede definirse como aquella instancia de reunión que ocurre entre artistas, público y técnicos; se trata de una confluencia territorial y temporal, sin mediación tecnológica. Sin embargo, en el contexto de pandemia, al removerse la posibilidad de reunión y encuentro físico, esta característica fundamental del teatro se vio totalmente suspendida, exacerbando una crisis convivial que ya existía en nuestra cultura. De todas formas, para mitigar la inacción en la que se vieron sumidos, los artistas de la escena ensayaron nuevos modos de seguir produciendo sus espectáculos.

Esta crisis se tradujo, entonces, en la composición y estreno de producciones que debían valerse de recursos inusuales: propuestas sincrónicas a través de Zoom o Google Meet (que de algún modo intentaban recuperar algo de la experiencia convivial), producciones transmitidas en directo desde numerosas plataformas (Instagram, páginas web, etc.), obras en video para ser vistas en diferido, transmisiones de espectáculos ya representados y previamente filmados, entre tantas otras opciones. Estos proyectos, que intentaban generar alternativas laborales para un amplio sector de los trabajadores del arte y de alguna manera mantener en pie la escena teatral, no funcionaban como teatro propiamente dicho³. En palabras de Dubatti (2015), podríamos decir que pertenecerían al campo del *tecnovivio*, donde la reunión entre personas se halla mediada por la tecnología y carece de la presencia territorializada de los cuerpos⁴.

³ Durante la pandemia y después, fueron surgiendo diversas reflexiones sobre el tema y también diferentes modos de referirse a estas prácticas. Como vimos en el apartado previo, Abraham (2022), por ejemplo, las llama "no teatro" o "teatro suplente". En cambio, Hernández y Catrihuala (2021) hablan de una forma nueva y especial de teatro, y recurren a los conceptos de liminalidad y tecnoscena para caracterizarla.

⁴ Asimismo, el autor hace una doble distinción del tecnovivio: "Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el Skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo" (Dubatti, 2015: 46). En el caso particular de este trabajo,

En las tres obras del corpus veremos cómo se manifiesta esta imposibilidad del convivio en diferentes aspectos: en la tematización de la pandemia, en el doble distanciamiento físico de los personajes (dentro y fuera de la diégesis) y en el montaje técnico de las obras.

Recursos técnicos del *teatro suplente*

En relación con el concepto de tecnovivio, Dubatti trae a colación el cine, lo cual nos ofrece una perspectiva necesaria de tener en cuenta a la hora de analizar las producciones de nuestro corpus, pues falta la territorialización de los cuerpos de los actores y espectadores. El teatro, en cambio, “es espacio y tiempo compartidos en una misma zona de afectación, zona única que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función [...]” (2015: 46).

Recordemos que, como advierte García Barrientos, “el drama es el dominio de la exterioridad, el modo de representación ‘objetivo’ por excelencia, debido sobre todo a su carácter ‘inmediato’, a la ausencia de mediación” que sí se observa, en cambio, en la narrativa y el cine (2012: 177). En el caso del cine, según García Barrientos, la mediación se produce a partir de dos procesos propios de los dispositivos tecnológicos y el lenguaje fílmico: el rodaje y el montaje. Por un lado, el rodaje (es decir, la visión o perspectiva de cámara y del director) produce la “visión de una visión” (2012: 252) ineludible, y maneja, por lo tanto, la mirada del espectador. Se trata entonces de un recorte, una selección y una focalización que el espectador no podrá cambiar. Por otro lado, el montaje refiere a la edición que apunta a lo estético y lo narrativo. Gardies, ejemplifica este último proceso, demostrando cómo el montaje también sirve como elemento emotivo y narrativo que media lo contado, pues causa tanto uniones como rupturas en la ficción:

Así, los campos/contracampos retoman un fragmento del plano precedente (personaje en escorzo, fondo del decorado) de manera que

analizaremos únicamente propuestas de tecnovivio monoactivo, al ser el tipo de oferta más vasto en producciones en contexto de pandemia.

haya un espacio común a los dos planos que permita ubicarse al espectador. Cuanto más respetada es esta regla, tanto más se tiene una impresión de fluidez; por el contrario, cuanto más se oponen los planos en el espacio, tanto más se tiene la impresión de tropiezos, de rupturas (2014: 55).

Entonces, la mediación de la mirada cinematográfica siempre tendrá un recorte de perspectiva o punto de vista, de la cual carece el drama, pues la "objetividad" de la enunciación dramática reside, para García Barrientos, en la ausencia de mediación (2012: 249).

A continuación, analizaremos las producciones seleccionadas en torno a estas ideas clave: el modo en que operan los recursos filmicos y tecnológicos para generar ideas en relación con el tema de lo tecnovivial y la consecuente crisis del convivio.

Oriente: la vigilancia y la crisis del convivio en el hogar familiar

Oriente, al igual que gran parte del ciclo de Timbre4 *Conexión Inestable*, expresa desde la ficción los malestares e inconvenientes provocados por la cuarentena, tal como ocurre en producciones como *El viento en la cara* (de Nicolás Marina) y *El muro* (de Carolina Silva), entre otras. Este ciclo, a diferencia de otras propuestas, recreaba el ritual de asistir al teatro: la compra previa de entradas, la simultaneidad de algunas obras puestas en escena vía Zoom, conversaciones, debates y saludos con el elenco al final de las obras, etcétera. *Oriente*, por su parte, se trata de una propuesta audiovisual breve que no intenta simular el convivio, sino que nos presenta la ficción al mismo modo de un cortometraje, tal como ocurre con las dos otras propuestas trabajadas. En este tipo de propuestas desterritorializadas, la cámara (como dispositivo que media la perspectiva del espectador) es de por sí un elemento extradiagético, pero en *Oriente* se vuelve intradiagético porque pasa a formar parte de lo narrado. Este recurso técnico no funciona solamente como elemento auxiliar de archivo o difusión, sino que se transforma en partícipe de la ficción y la acción representada. La crisis del convivio es visible en cómo se decidió llevar a cabo la filmación y en la propia trama. En el primer caso, este proyecto

(similar a un mediometrage cinematográfico) presenta la diégesis a través de cámaras situadas en un hogar. En el segundo caso, las cámaras forman parte de la acción porque las ha colocado la familia para comunicarse con el padre y nos dan a conocer un tipo de interacción que llega a convertirse en sistema de vigilancia: las cámaras permiten al padre despertar a su familia, dar sermones o expresar deseos. De este modo, el sistema de cámaras y micrófonos dentro del hogar familiar, elemento esencial dentro de la trama, se convierte además en un fuerte símbolo representativo de esta crisis convivial.

A pesar de las esperanzas del padre (en un momento dice: “[...] ahora vas a ver, con estas cámaras que tenemos vamos a estar más cerca [...]”), las cámaras nunca logran suplir su presencia. Esta separación forzosa de un miembro de la familia y la instalación de artefactos para intentar suplantar el convivio, permiten además dotar a la narración de un interesante elemento: la vigilancia. Las múltiples cámaras (instaladas en el dormitorio matrimonial, la cocina, el baño y la salida de la casa) propician la vigilancia al modo del panóptico y se transforman en control sobre los miembros de la familia, a pesar de la distancia y la separación territorial. Asimismo, la madre (el personaje sobre el cual más recae la inestabilidad y consecuencias causadas por la pandemia), comprende que aquellas cámaras no solo transmiten su vida diaria a su esposo, sino también a la compañía japonesa para la cual él trabaja. Esto alude, una vez más, a la invasión de la privacidad que este moderno estilo de vida trae consigo. Por otra parte, esta vigilancia o invasión de la privacidad de la cámara tiene dentro de la obra otro eco: mientras su hijo asiste a la escuela, la madre lo llama (vía videollamada) para asegurarse de su bienestar y salud. Nuevamente, la necesidad de control, la ansiedad por la salud y la distancia física entre las personas aparecen representadas en la obra, también desde el foco materno.

En cuanto al eje técnico, cabe mencionar que el rodaje cumple aquí una doble función. Por un lado, es un narrador de focalización interna, puesto que encarna la vista de Papá como espectador de estos planos picados (ver Imagen 1 en el Anexo): recibimos la narración desde su mismo punto de

vista⁵, somos (como él) testigos de la acción y compartimos sus mismas limitaciones en cuanto a percepción y conocimiento. Por otro lado, el montaje también señala la crisis de lo convivial y simultáneamente la ruptura de la intimidad: vemos, durante pocos momentos, la imagen en blanco y negro casi estática del padre, quien se encuentra a miles de kilómetros y está finalizando su día mientras el de la familia recién comienza. Si bien ambos personajes (que hemos identificado como "Mamá" y "Papá") pueden conseguir una conexión, aunque hiperbólica y de a ratos absurda, como espectadores somos testigos del doble tecnovivio que esta obra implica y la dolorosa ruptura con lo convivial que transita la familia. La cámara (como puede observarse la Imagen 1) produce un gran distanciamiento que, de acuerdo con Proaño Gómez: "[...] desnaturaliza la escena y tampoco nos permite una catarsis a lo Aristóteles; logra un distanciamiento virtual que, sacándonos de la pantalla, nos hace volver hacia nosotros mismos y nuestra circunstancia" (2020: 35).

Reconstrucción (El amo del mundo): la crisis convivial dentro y fuera de escena en un documental ficticio

Reconstrucción..., a diferencia de las otras dos propuestas analizadas, marca con mayor incisión la crisis convivial sufrida por los teatristas desde un enfoque documental, sumándolo además a la parte fundamental que conduce el hilo del proyecto. Esta producción, que recrea un ensayo real, añade además elementos ficticios que sirven para acrecentar su dramatismo. Como veremos, se introduce una discusión teatralizada y casi paródica entre el director de la obra y los técnicos por la introducción de un dron (que resulta peligroso para los actores en escena). De este modo, el "documental" reconstruye fragmentariamente la preparación de la obra de Storni y también el desconcierto, el descontento y la incertidumbre de

5 Como señala Gardies (2014), los puntos de vista en las producciones cinematográficas comprenden cinco campos epistemológicos distintos: el del espectador, el óptico inducido por la posición de la cámara, el narrativo (focalización, en términos narratológicos), el punto de vista general del film sobre el mundo y el punto de vista crítico del espectador tras haber terminado de visualizar la obra. Aquí nos referimos solamente al punto de vista óptico y narratológico a través de los planos picados que compartimos con el personaje "Papá".

los teatristas en el contexto de pandemia, añadiendo elementos ficticios que la acercan más al drama.

La obra comienza con la lectura en voz alta de los numerosos protocolos que deben seguirse en el set de grabación para llevar a cabo responsablemente el ensayo de *El amo del mundo* (1927), la obra de Alfonsina Storni que el grupo está preparando: “En el caso de los artistas sólo se podrán retirar [los barbijos] al momento de las grabaciones y deberán volver a colocárselos una vez terminada la misma [...]. Respetar las distancias y no permanecer más de dos personas en espacios reducidos [...]” (Lumerman, 2020: min. 0:30-1:20), etcétera.

De este mismo modo, se inmiscuyen breves escenas o fragmentos donde diferentes miembros del circuito de la producción teatral (actores, actrices, director, técnicos) expresan las dificultades principalmente económicas y sociales que significó para ellos la pandemia y la cuarentena, desde su experiencia personal⁶. Se intercalan así fragmentos del ensayo que luego será filmado para estrenarlo, de manera virtual.

El uso de la cámara, típica del documental, transita fragmentariamente diversos estadios de esta puesta en escena. A su vez, aparecen otras cámaras que sí cumplen una función intradiegetica: Helena, productora y actriz en la representación, cumple sus funciones a través de una videollamada, cuya cámara muestra solamente un plano sencillo con fondo blanco, desde el cual dice sus parlamentos. En una segunda instancia, es de suma importancia la presencia de un dron, pues no solo provee un momento de agresiva tensión a la trama, sino que se interpone en el ensayo: esta cámara, que sirve para conservar grabaciones del supuesto ensayo para su posterior consulta y/o difusión, genera ruido, viento y peligro para la seguridad de los actores. Asimismo, esta cámara se desprende de su función intradiegetica para pasar a ser únicamente

6 Un interesante trabajo de Rosa y otros (2020), “Covid-19 teatro y pandemia: repercusiones en las relaciones sociales y familiares de actores y actrices mayores de USP 60+”, recoge testimonios de actores de más de 60 años participantes del teatro USP +60 y cuáles fueron las consecuencias del distanciamiento social.

extradiegética al finalizar la obra mostrando un plano de la Avenida 9 de Julio, en donde un cartel dice: "Bajemos el telón para cuidarnos. Habrá tiempo para volver al teatro" (Lumerman, 2020: min. 17:39-17:52). Esta escena final, señala la situación por la cual atravesaba el teatro e indica una expectativa futura positiva por parte Lumerman y aquellos teatristas presentes en *Reconstrucción...*, dentro y fuera de la diégesis.

En los usos "intradiegéticos" de la cámara (videollamada para suplir la presencia de una actriz y primer momento de aparición del dron), vemos ejemplificada parte de la *crisis convivial* actual. Ante la imposibilidad de reunión, la cámara interviene y se interpone en la "trama" y labor actoral. En suma, la tematización de la *crisis del convivio* recae en el uso de la cámara dentro y fuera de la diégesis, desde lo técnico y desde lo narrativo/ficticio.

***Pizarra*: el absurdo y la incomunicación como fruto de la crisis convivial**

Como bien menciona Ezequiel Lozano respecto a las representaciones teatrales pandémicas:

Se crearon materiales que tematizaron cuestiones de estos días extraordinarios, tanto de manera autogestiva como profesional. Muchas tematizaron la intermedialidad de esa situación enunciativa, tal el caso de la obra *Glimmerschiefer / Pizarra* [...] la cual juega con las dificultades de una conversación vía Zoom (2020: 168-9).

Ciertamente, *Pizarra*⁷ tematiza las vivencias pandémicas y la *crisis convivial*, cohabitando con otros elementos del teatro del absurdo y de la ciencia ficción.

⁷ En una charla con el profesor Germán Rua (2020), como parte del ciclo *Presente discontinuo* de la Fundación Andreani, el dramaturgo comentó su posición ante las nuevas formas de "teatro suplente": "No hay teatro sin convivio y punto. Todo lo otro que haya deberá invertirse su propio nombre [...] El teatro es convivial. Esa materialidad lo distancia naturalmente de otras artes narrativas parecidas como pueden ser el cine o la televisión, video o cualquier otra cosa. Es decir, un mismo relato, es verdad, podría dar lugar a una novela, a una película o una obra de teatro y lo que la hace teatro no es la particularidad de los hechos narrados, sino la forma que tienen de desplegarse en el mismo tiempo y

Esta conversación a través de Zoom propicia los diálogos con *delay* (impensables desde lo convivial), las dificultades técnicas y los malentendidos propios que genera este tipo de comunicación deshumanizada:

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: Glimmer-Schiefer: Pizarra de mica. *Mica slate*.
¿*Mica slate*?

GEÓLOGO DE BERLÍN: ¿Michael?

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: ¿Qué Michael? ¡Michael! ¿Sos vos? [...] Estaba a punto de creer que Parry había dejado a cargo a algún imbécil [...].

GEÓLOGO DE BERLÍN: Exacto, vengo a ser el único imbécil que se encarga de las cosas.

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: Pero Michael, claro que no sos un...

GEÓLOGO DE BERLÍN: ¿Michael? En fin, si se refiere a Michael, Michael ya no trabaja acá (Spregelburd y von Mayenburg, 2020: min. 1:50-2:20; transcripción mía).

A estos desperfectos se suman las complicaciones propias de la comunicación entre hablantes de distintas lenguas, aquí representadas por el alemán y el español (utilizando, además, el inglés como lengua en común)⁸, acrecentadas por el tono absurdista que toma la conversación entre ambos geólogos (por ejemplo: monólogos inconclusos, confusión de la identidad, aparición de personajes disímiles: el Papa cocinando un bizcochuelo de vainilla, un gato que interrumpe la red y comunicación, etcétera), quienes no parecen estar enteramente conscientes de la situación mundial:

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: ¿En qué año está?

GEÓLOGO DE BERLÍN: ¿Qué quiere decir? ¿Y quién es ese gato?

espacio que ocupan quienes se dan cita allí para hacerlo y para jugarlos: espectadores y actores [...]” (min. 57:47 – 58:37).

⁸ Aquí otro claro ejemplo, en boca del Geólogo de Berlín: “Entiendo que está en algún no sé qué en medio del *Wildernis* y que está teniendo problemas. Pero soy el único aquí. *Ich bin hier der einzige*. No queda nadie en el *Labor*. Estuve en casa unos días para renovar el baño, se me habían caído todos los *Fliesen*, toda la pared. Tuve que *kleb* unos *Fliesen* completamente nuevos sobre la *Badezimmerwand*. Cuando volví al *Labor* esta mañana *-ich bin immer der erste*, el primero en llegar- estaban apagadas todas las luces y la *Kaffeemaschine*. [...] Pero hoy no apareció nadie *den ganzen Tag*, estoy solo, ¡y hoy no es *Feiertag!* Ningún feriado” (Spregelburd y Von Mayenburg, 2020: min. 5:48-6:28; transcripción mía).

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: Escuche bien. Creo que nosotros estamos en el presente y su mensaje de alguna manera fue desviado de alguna comunicación en el pasado, rebotó en la radiación solar, y ahora nos está llegando de vuelta, en el presente, es decir, en su futuro. Nosotros somos su futuro. Y la piedra tiene algo que ver con esto. Y usted todavía no sabe nada de este programa de Zoom pero muy pronto lo va a estar usando hasta para festejar su cumpleaños con amigos virtuales.

GEÓLOGO DE BERLÍN: A lo mejor es que usted pasó demasiado tiempo aislado... en esas carpas... y... yo qué sé (Sprengelburd y von Mayenburg, 2020: min. 13:33-14:21; transcripción mía).

Nuevamente hallamos la tematización de la pandemia, sumada a la crisis convivial que supone la puesta en escena virtual (es decir, todos los aspectos técnicos tomados en cuenta y las decisiones artísticas/dramatúrgicas de Sprengelburd y von Mayenburg al respecto) y las complicaciones que refieren a lo intradieético, en este caso propuesto a través de la incomunicación. La imposibilidad de reunión obstruye la precisión de la realidad e identidad de los personajes, dificulta e impide una comunicación fluida. Asimismo, se entrevén algunos elementos propios de la ciencia ficción, especialmente en lo que respecta al desfase temporal: de alguna manera ambos declaran ser Matthias Kragstan; entonces el presente del geólogo de Vaca Muerta es el futuro del geólogo de Berlín, quien por tocar la piedra Glimmer-Schiefer ha causado dicha anacronía. El geólogo berlinés se encuentra en una oficina vacía, una ciudad desierta y una gran incertidumbre; su interlocutor del futuro parece indicarle que algo está pasando en su línea temporal y que pronto se acostumbrará al uso de Zoom y a quedarse en su casa, aludiendo una vez más a la pandemia.

Sobre el eje técnico es destacable el uso limitante que ofrece la cámara: *Pizarra* prescinde de *travelling*, planos detalle o planos picados y generales; sencillamente se nos ofrece un primer plano de una videoconferencia durante la totalidad de la obra. Esta estática se traduce también a la trama: la acción y expresividad corporal se limitan a dos pequeños rectángulos. Es decir, que la corporalidad (con sus gestos, sus posturas, etcétera) se encuentra diezmada por la limitación que este espacio virtual supone.

La trama (realizada únicamente a través de diálogos) indica la lejanía geográfica de los personajes (Vaca Muerta/Berlín), una lejanía intradiegética que de alguna manera traduce la lejanía extradiegética entre ambos dramaturgos-actores (Sprengelburd en Argentina y von Mayenburg en Alemania). Sin embargo, la ruptura de percepción que provocan ambos planos (como puede observarse en la Imagen 3 del Anexo) es evidente, tanto por la tematización de la pandemia como por esta crisis de lo convivial.

Gardies, oportunamente, especifica que: “El decorado, la iluminación y el color disponen signos diegéticos, narrativos y estilísticos que [...] remiten a niveles de interpretación múltiples: época y medio representados, elementos significativos de la acción, intenciones o valores de un personaje, género, etcétera” (2014: 35); esta ruptura y separación lingüística y espacial (agravada aún más por lo tecnovivial) no hace más que acrecentar la crisis convivial real y ficticia.

A modo de conclusión: pensar el *no teatro* desde la crisis del convivio

Como pudimos observar tras la recapitulación y breve análisis de tres propuestas de *no teatro*, con sus particularidades y rasgos marcadamente distintos, tanto en *Oriente* (Timbre 4) como en *Pizarra* (Teatro Schaubühne) y *Reconstrucción (El amo del mundo)* (Complejo Teatral de Buenos Aires), existe la recurrencia de la crisis del convivio desde la producción (rodaje y montaje), la tematización e incluso la recepción, rasgo que se reitera en numerosas prácticas artísticas llevadas a cabo durante 2020. En el caso de las obras tratadas, resulta clara la tematización de la crisis del convivio (separación familiar, distancia entre personas, lejanía, malentendidos) y el uso afín del montaje y el rodaje como recursos técnicos y estéticos (planos picados y alejados o planos estáticos contrastantes).

Tanto en el caso de *Oriente*, con sus planos de vigilancia y la tematización de la pandemia dentro del ámbito familiar, como en *Reconstrucción...*, desde lo documental/tecnovivial y *Pizarra*, desde la conversación absurda y la confusión vía Zoom, se nos incita no solo a

pensar desde y en nuestra realidad, sino también a posicionarnos frente a una evidencia artística del malestar social provocado por la pandemia. Asimismo, estas producciones (como tantas otras) nos ponen frente a un doble distanciamiento físico (de los personajes y de los actores; dentro y fuera de la diégesis), para finalmente estimular nuestras reflexiones sobre la importancia del convivio no solo en nuestra vida sino también en el teatro, esa práctica tan esencial como humana.

Referencias

Abraham, Luis Emilio (2022). "Notas sobre el teatro como actividad esencial: lo inaudito". *Boletín GEC*, n. 29. 7-18. Disponible en:

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/6002>

Arpes, Marcela (2020). "El teatro pandémico en el extremo austral de la Argentina". *Reseñas CeLeHis*, vol. 7, n. 20. 107-117. Disponible en:

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/4667/4791>

Dubatti, Jorge (2015). "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9. 44-54.

García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. México: Paso de Gato.

Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.

Hernández, Moira Gisela y Carlos Omar Catrihuala (2021). "Rumbos De La Tecnoescena Pandémica: El caso de *La maldición de la corona* de La Fura Dels Baus". *El Taco En La Brea*, vol. 8, n. 13. 128-35. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/tb.v1i13.10228>

Lozano, Ezequiel (2020). "Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia". Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero (comps.) *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 167-174.

Lumerman, Francisco (2020). *Reconstrucción (El amo del mundo)*. Buenos Aires: Complejo Teatral de Buenos Aires, ciclo Modos Híbridos.

Miguelañez, Daniel (2020). "La imposibilidad de un 'teatro virtual'". *Artescénicas*, vol. 17, n. 18. 17-18.

Proaño Gómez, Lola (2020). "Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidad". Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero (comps.) *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 29-45.

Quiroga, Claudia (2020). *Oriente*. Buenos Aires: Timbre4, ciclo Conexión Inestable. Disponible en: <https://www.timbre4.com/teatro/862-ciclo-conexion-inestable-oriente.html>

Rua, Germán (2020). "Rafael Spregelburd. Presente Discontinuo #1". *Youtube.com*, 7 ago. <https://youtu.be/nOxDsB5mBzY>

Solis Miranda, Regina, Fernando Nahuel Valcheff García y Sara Hermo Nieto (2020). "Teatro en tiempos de pandemia. Entrevista a la productora mexicana 'Tercera Llamada'. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, n. 32. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8391>

Spregelburd, Rafael y Marius von Mayenburg (2020). *Glimmerschiefer / Pizarra*. Berlín: Schaubüne, ciclo Autor innenbeiträge. Disponible en: <https://vimeo.com/411454947>

Anexo



Imagen 1: *Oriente*, de Agostina Torre y Claudia Quiroga
Directora de fotografía: Camila Medrano



Imagen 2: *Reconstrucción (El amo del mundo)*, de Francisco Lurmerman
Edición de video: Nubia Campos Vieira. Asesoramiento audiovisual: Benjamín Naishtat



Imagen 3: *Pizarra*, de Rafael Spregelburd y Marius Von Mayenburg