



## LA ESCENA TEATRAL Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS. UNA REFLEXIÓN DESDE DOS PERSPECTIVAS EMERGENTES

Luz Hojsgaard – Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires-  
luzgestion@gmail.com

\*\*\*

**RESUMEN:** En el presente trabajo se desarrollará una reflexión que pretende un diálogo entre algunos conceptos y las prácticas teatrales contemporáneas así como también algunas prácticas artísticas de índole teatral que se han desarrollado en contexto de la pandemia Covid-19, haciendo hincapié en cómo se relacionan las nuevas tecnologías digitales en un caso y en el otro.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, nuevas tecnologías, pandemia, uso y apropiación, poéticas tecnológicas

**ABSTRACT:** In this work, a reflection will be developed that intends a dialogue between some concepts and contemporary theatrical practices as well as some artistic practices of a theatrical nature that have been developed in the context of the Covid-19 pandemic, emphasizing how the new digital technologies in one case and the other.

**KEYWORDS:** Theater, new technologies, pandemic, use and appropriation, technological poetics.

En el presente trabajo se desarrollará una reflexión que pretende un diálogo entre algunos conceptos y las prácticas teatrales contemporáneas así como también algunas prácticas artísticas de índole teatral que se han desarrollado en contexto de la pandemia Covid-19, haciendo hincapié en cómo se relacionan las nuevas tecnologías digitales en un caso y en el otro.

Para comenzar tomaremos ejemplos de algunas prácticas artísticas contemporáneas vinculadas al lenguaje teatral en las que su proceso creativo se ha caracterizado por la hibridez de lenguajes y la apropiación de nuevas tecnologías. Las experimentaciones tecnoartísticas en los procesos creativos son uno de los modos de abordar la escena contemporánea. En términos de Agamben (2011),

Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, sabe que no puede huir de su tiempo. La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo (p. 18)

Por su parte, Kozak (2015) afirma que en el fin del siglo XX hemos asistido al regreso de lo espectacular, como sucediera al comienzo del siglo con el cine. Uno de los factores decisivos en la expansión de la actual cultura visual es el avance de las tecnologías digitales. En el campo de las artes escénicas, encontramos la incorporación de proyecciones manipuladas digitalmente, la informatización del sistema lumínico y sonoro, la puesta en escena de robots, el empleo de medios electrónicos y redes sociales, la utilización de sistemas de captura de señales por medios de sensores, el trabajo con circuitos cerrados de TV, etc.

Se trata de una comunicación *descorporizada* y la virtualidad de esta experiencia un nuevo modo de percibir el espacio, el tiempo y la subjetividad. La definición misma de teatro, en tanto relación entre actores y espectadores en un espacio físico y en un tiempo real compartidos, se ve modificado por la irrupción de las mediaciones tecnológicas y las nuevas prácticas espectaculares dentro y fuera de la escena teatral.

Desde los años setenta del siglo XX vienen identificando la existencia de “tecnologías sociales”, entendidas en su doble acepción: en el sentido restringido de los artefactos

propriadamente tecnológicos que promueven la sociabilidad- los medios de comunicación de alcance masivo, el correo tradicional o electrónico, las redes sociales con base en internet, los teléfonos fijos, los celulares, etc. Y en el sentido más amplio, pero no necesariamente difuso, de los mecanismos institucionales, que delimitan modalidades regulares, sistemática y previsibles de vínculo e interacciones orientados por objetivos prácticos (Kozak, 2015, p. 212)

En esta línea de pensamiento, Villegas-Silva (2017) sostiene que:

Las prácticas escénicas del s.XX han sido especialmente prolíficas en el uso de las tecnologías para buscar otros medios que les permitiera expresarse, con nuevos contenidos, nuevos tipos de espectadores, y nuevas condiciones históricas y materiales. La mayor parte de las grandes innovaciones teatrales de las primeras décadas del siglo XX están vinculadas a transformaciones tecnológicas. (...) Esta tendencia se ha intensificado en el siglo XXI (p. 21)

En concordancia con esto se debe considerar a los medios y a sus posibilidades como modos de ampliar la expresión de los lenguajes artísticos y no desde una mirada radical de fin del teatro. La sociedad está inmersa en el mundo de los medios y el teatro junto con ella.

Frente a estas afirmaciones sería interesante realizar la distinción de las nuevas tecnologías como *apropiación* en términos de Rodrigo Alonso (2010):

En el recorrido propuesto señalamos que la relación del arte con la ciencia se manifiesta en las obras como *uso*, *marca* y *apropiación*. Reconocemos que el arte hace *uso* de la ciencia cuando existen en la obra elementos que activan la presencia el discurso científico, ya sea porque utilizan sus procedimientos y operatorias o porque se adueñan de sus técnicas. Las *marcas* de lo científico en las producciones artísticas se confirman por aquellos rasgos de la obra que remiten o aluden a algún tema, objeto o motivo del discurso científico. La *apropiación* de la ciencia por el arte se hace evidente cuando las obras hacen suyo el discurso científico en todos sus niveles: la elaboración del proyecto emula los pasos del trabajo científico, el proceso de desarrollo de las piezas requiere de sus procedimientos y tecnologías asociadas, y el resultado se propone como un nuevo objeto, inicialmente válido a ser considerado tanto por el discurso artístico como por el científico (p. 10)

De este modo puede considerarse a las producciones artísticas que desarrollan la *apropiación* de la tecnología en términos de *poética tecnológica* según Arlindo Machado

(2000) considerando al concepto como toda práctica artística que experimenta y/o problematiza el fenómeno técnico/tecnológico.

Las nuevas tecnologías introducen distintos problemas de representación, hacen temblar antiguas certezas en el plano epistemológico y exigen la reformulación de conceptos estéticos (...) Con las formas tradicionales de arte entrando en una fase de agotamiento, la confluencia del arte con la tecnología representa un campo de posibilidades y de energía creativa que podrá resultar próximamente en una revolución en el concepto y en la práctica del arte, si hubiera, claro está, inteligencias y sensibilidades suficientes para extraer frutos de esta nueva situación (p. 236)

Algunos artistas referentes nacionales que se pueden citar desde este abordaje contemporáneo de la escena con *apropiación* de las nuevas tecnologías son los siguientes: Reconocido internacionalmente Matías Umpiérrez quien desarrolla sus procesos creativos desde la innovación constante y en el caso de su espectáculo “Distancia”, desde los procedimientos de la tecnología y la interdisciplinariedad. Matías Umpierrez nació en Buenos Aires en el año 1980, es un artista interdisciplinario argentino que presenta producciones en formatos audiovisuales, escénicos y curatoriales destacándose como uno de los artistas más prolíficos de su generación. “Distancia”, es un espectáculo sobre las relaciones amorosas y lo que en ellas implica la comunicación virtual al vivir en ciudades diferentes. Son 4 actrices que relatan su experiencia y lo que las une es ese conflicto de lo intermedial, la falta del encuentro físico con el otro y el imaginario que se construye y crece en la mente de cada una de ellas frente a esta circunstancia físico-temporal.

La propuesta escénica es análoga al contenido de la obra, los espectadores reunidos en una sala están mediados virtualmente en el encuentro con las actrices quienes se encuentran en Hamburgo, Paris, nueva York y Buenos Aires. Hay una banda de músicos en vivo que apenas se dejan entrever por detrás de un dispositivo de pantallas que constituye el diseño de la escena.

Se pueden mencionar varios artistas que desarrollan su práctica artística incorporando nuevas tecnologías a la escena como por ejemplo Mónica Berman, Silvia Maldini, Alejandra Ceriani, Ana Alvarado.

Alvarado sostiene:

Fluctúo como otros directores teatrales entre mi interés por continuar dentro de los límites de lo que llamamos “teatro” pero que, en el caso de este momento en el teatro de Buenos Aires, establece como canon casi excluyente “la actuación” y la dramaturgia textual. Por ese motivo hay que mantenerse a flote tratando de generar un diálogo escénico entre cuerpo y tecnología, texto dramático y lenguaje visual digital o actividad interactiva del público incluida dentro del espacio escénico (en Maldini, 2017, p. 25)

Fue fundadora e integra como co-directora el grupo teatral El Periférico de Objetos, grupo referente de estas características. Julia Elena Sagaseta destaca al grupo como referente del uso de tecnología en la escena de Buenos Aires. Grupo que funda junto a otros artistas Alvarado. En la década del 90, período del grupo, los espectáculos apelaban a televisores e imágenes proyectadas. Casi no había obra sin esos elementos, como si una moda imposible de eludir hubiera atravesado la escena porteña. En el programa de una de las obras Ana Alvarado escribe:

La pregunta que nos hacemos tiene que ver con la posibilidad de existencia de una escena performática en la que los objetos y dispositivos involucrados interactúen con el cuerpo del actor y con un idioma en común, un discurso que busque los límites de cada lenguaje y en ese límite encuentre, quizás un discurso nuevo (en Maldini, 2017, p.117)

La compañía “La Arena” es otro grupo que propone movimientos en escena que están inspirados en conceptos cinematográficos: PLAY - STOP - AVANCE RÁPIDO - REBOBINAR - PAUSA - CÁMARA LENTA. El video dialoga con la acción y se convierte en un partenaire que expande el espacio. La música marca el pulso de las escenas rigurosamente coreografiadas. El espacio se transforma constantemente, como en un set de cine, desafiando la percepción de la gravedad. El espectáculo está apoyado en una poética contemporánea en la que los recursos tecnológicos y los humanos se amalgaman en una intensa complicidad con la dirección de Gerardo Hochman.

Cabe destacar que estos desarrollos artísticos van más allá de la década del 80, 90. Bien se decía anteriormente que en los 60 ya comenzaba, por ejemplo se puede citar la presentación “Simultaneidad en Simultaneidad” fue un evento realizado por la artista argentina Marta Minujín en Agosto de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires en

conjunto con Allan Kaprow desde New York y Wolf Vostell desde Colonia. Cada artista proponía un happening el mismo día y horario en sus respectivos países. El resultado de las acciones se comunicó a través del satélite "Pájaro Volador" a los tres países.

Por lo tanto, como se ha podido observar en este desarrollo de contexto, si hacemos un recorte y nos enfocamos en el teatro porteño de los últimos diez años, es notable el uso de dispositivos tecnológicos, tanto desde el relato como desde la forma. Como afirma Mónica Berman, *los dispositivos y los medios, incluidas por supuesto las llamadas nuevas tecnologías, han irrumpido de tal modo en la escena que ya no parecen, al menos en ciertas propuestas, prescindibles* (en Maldini, 2017, p. 105).

Cuando desde otras perspectivas diferentes reflexionamos sobre las nuevas tecnologías vinculadas al lenguaje teatral podría reconocerse en términos de Alonso que el arte, además de *apropiación* también está haciendo *uso* de la ciencia, esto recordamos es cuando existen en la obra elementos que activan la presencia el discurso científico al adueñarse de sus técnicas pero no apropiándose de las mismas como poéticas tecnológicas.

Para esta perspectiva se puede abordar un nuevo ejemplo destacando que se han desarrollado tantos otros similares; diversas compañías de teatro y espectáculos de todo el mundo ofrecen sus obras vía online y de manera gratuita o paga para que podamos disfrutar del teatro en casa según se promocionan. Esta situación empieza a desarrollarse luego de que en marzo del corriente año 2020 se confirmara la pandemia de enfermedad por Covid-19. Para enfrentar dicha pandemia, Argentina, como la mayoría de los países del mundo, adoptó una serie de medidas sanitarias, económicas y sociales, consensuadas entre el gobierno nacional y todas las provincias y la Ciudad de Buenos Aires. Sanitariamente, el enfoque de Argentina para enfrentar la pandemia se caracterizó por una cuarentena (aislamiento) temprana y estricta que abarcó todo el país seguida de una flexibilización por regiones.

Mientras está sucediendo actualmente dicha situación, las artes escénicas conviviales buscaron alternativas apelando a la ubicuidad que le puede aportar el uso de las nuevas tecnologías transmediatizando sus realizaciones escénicas.

Cabe destacar que es pronto para establecer nuevas reflexiones ya que estamos aun transitando la situación pero se considera interesante poder establecer algunas preguntas abiertas que nos inviten a pensar desde el diálogo con ciertos conceptos.

En cuanto a esta cultura visual, a las imágenes propagadas como imágenes de cosas Brea (2010), sostendrá que es preciso todavía pensarlas como habitantes obsesivos de todos los lugares, potencialmente. Ellas están en todas partes, siempre han tenido ese don- el de la ubicuidad-. ¿Qué sucede entonces con las artes conviviales y sus intentos de ubicuidad en este contexto de pandemia?

Reflexionemos ahora en términos de Martin Heidegger (1992), nos preguntamos si pueden las obras ir a nuestro encuentro ¿Qué sucede cuando en realidad han sido creadas para una escena o un mundo que ha sido derrumbado o que circunstancialmente no es el mismo para el cual han sido creadas? Heidegger va a sostener:

Las esculturas de Egina de la colección de Munich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto las obras que son. (...) incluso cuando intentamos impedir o evitar dichos traslados yendo, por ejemplo, a contemplar el templo de Paestum a su sitio y la catedral de Bamberg en medio de su plaza, el mundo de dichas obras se ha derrumbado. El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido. . Como esas que ya han sido, nos hacen frente en el ámbito de la tradición y la conservación, a partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos. Ciertamente, su manera de hacernos frente es todavía consecuencia de su anterior modo de subsistencia, pero ya no es exactamente eso mismo. Eso, ha huido fuera de ellas. Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras (Heidegger, 1992, p. 21)

A modo de intentar concluir se han propuesto entonces en este escrito dos modos de reflexionar sobre el teatro y las nuevas tecnologías; una como *poéticas tecnológicas* que expresan una *apropiación* y un *ser-obra de las obras* y otro que se vincula más a su *uso como técnica* en su transformación de *ser-objeto de las obras* dentro de un mundo en el que se ha derrumbado su ser-obra de las obras.

De este modo como artistas-investigadores invito a reflexionar desde una base epistemológica rizomática en términos de Deleuze y Guattari (1980) sin pensar en jerarquías de conceptos sino en agenciamientos emergentes según el contexto que se esté viviendo y pensando en un tipo de artista radicante según Nicolás Bourriaud (2009) que se construye en movimiento, en el intento de ir al encuentro con el otro.

El arte contemporáneo provee nuevos modelos al individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de “traducción” (p. 57)

Se sale al encuentro del otro para presentarle algo ajeno pero intentando que lo comprenda, lo radicante se presenta como un pensamiento de la traducción. Cada punto de contacto que forma la línea radicante representa por lo tanto un esfuerzo de traducción.

Lo radicante implica un sujeto; pero este no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea; estos son sus dos modos de visibilidad. En otros términos, es el movimiento lo que permite in fine la constitución de una identidad.

El artista contemporáneo selecciona, agrega, mezcla, multiplica. Bourriaud (2009) lo plantea de la siguiente manera:

El “radicante” puede sin daño separarse de sus raíces primeras, volver a aclimatarse: no existe un origen único, sino arraigamientos sucesivos, simultáneos o cruzados. Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio a dónde “volver”, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo (p.58)

El arte radicante abandona la exclusividad, se adapta al medio que lo rodea no vamos a intentar definir el teatro como arte puro sino a reflexionar desde el cómo está siendo, en la medida que se hace ES, está siendo.

Estos nuevos modos de ser con la tecnología que tienen estas dos perspectivas están siendo y es interesante reflexionar desde el cómo y no tanto desde el qué, no pretender

excesivas definiciones de conceptos que las encuadren en un término sino desde los procedimientos que les están dando identidad.

\*\*\*

### BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011) “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Agamben, G. (2014) *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Alonso, R. (2010) *Discurso artístico y discurso científico. en Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo de Suarez Guerrini*. Ed. Papers Editores
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Traducción Michéle Guillemont. Córdoba. Arg. Ed. Adriana Hidalgo.
- Brea, J.L. (2010), “Visiones de un ojo técnico” en *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980) *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducción Editorial Pre-Textos.
- Heidegger, M. (1992), “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kozak, C. (2015) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Bs. As Ed. Caja Negra.
- Machado, A. (2000). *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Editorial Del Rojas.
- Maldini, S. (compiladora) (2017) *La tecnología de/en la escena de Buenos Aires. Experiencias y Entrevistas*. Buenos Aires: Ed. Escénicas Sociales.
- Pavis, P. (1986) *El teatro y los medios de comunicación. Especificidad e interferencia*. Gestos Nº 1. University of California
- Villegas-Silva, C. (2017) *Integraciones: Nuevas tecnologías y prácticas escénicas*. España y las Américas. Chile: Ed Cuarto Propio.