

Crítica Teatral en Tiempos de Pandemia

Ensayos, entrevistas y comentarios de obras

Ana Guillermina Yukelson//
Noelia Perrote//
María Elena Troncoso//
Gabriel Brunelli//
Fabián Gutiérrez

Crítica Teatral en Tiempos de Pandemia

Ensayos, entrevistas y comentarios de obras

Publicación de la cátedra Crítica Teatral

Prof. Titular: Lic. Ana Guillermina Yukelson (AGY)

Prof. Adscripta: Lic. Noelia Perrote (NP)

Prof. Adscripta: Dra. María Elena Troncoso (MET)

Estudiantes:

Gabriel Brunelli (GB)

Fabián Gutiérrez (FG)

ISBN 978-950-33-1641-2



Crítica Teatral en tiempos de pandemia : ensayos, entrevista y comentarios críticos de obras / Ana Guillermina Yukelson ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1641-2

1. Crítica Teatral. 2. Ensayo. I. Yukelson, Ana Guillermina.

CDD 792.015

Diseño interior y tapa:

Mercedes Chiodi. mercedes.chiodi@gmail.com

Departamento Académico de Teatro
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba



Interfaz para Usuarios

Interfaz de presentación, por AGY.....	005
En Conexión. Conversación con Beatriz Molinari, por GB y FG.....	008
Nodo 1. El mundo se va a acabar y todo va seguir igual, o no...,por GB.....	022
Nodo 2. Las variables corporales en tiempos de pandemia, por NP.....	030
En Conexión. Entrevista con Mónica Berman, por GB y FG	036
Nodo 3. Espectadores, trincheras de esperanza, por FG.....	052
Nodo 4. Teatro en pandemia y el fracaso de la promesa de que lo virtual iba a ser todo en la vida, por MET.....	061
Interfaces. Estrenos locales en pandemia. Comentarios críticos de obras seleccionadas	067
Intimidad y virtualidad en <i>Triángulo sin bermudas</i> , por GB	068
Triángulos y voyerismos, por FG.....	069
El Infierno de Rosas, por GB.....	071
Pura furia, por FG.....	072
Interfaces. Teatro Universitario. Comentarios críticos de producciones teatrales universitarias, por GB y FG.....	076
Escenas propias. Sobre <i>Por obra nuestra</i> del grupo En/Partes, por FG.....	077
Hacer algo con lo que (nos) pasa. Sobre <i>Margarita. Cuando esto no sea más</i> , por GB.....	079
En-carnadas. Sobre <i>Lo que callan las serpientes</i> , amores con sabor a veneno, por FG.....	081
¿Cómo te ven te tratan? Sobre <i>Mimicha. Una biografía desautorizada</i> de Tertulia Teatro, por GB.....	083
Una invitación atrevida. Sobre <i>Mimicha. Una biografía desautorizada</i> , por FG.....	084
Restituir la teatralidad. Sobre <i>El Contenedor de los Sueños Perdidos</i> de El Smirnoff de Agosto, por GB.....	086
Hechos y retazos. Sobre <i>En nombre de los sentimientos</i> , por FG.....	088
Una excursión por la fábrica. Sobre <i>Desencajadxs Virtual</i> de ETC Teatro, por GB.....	090



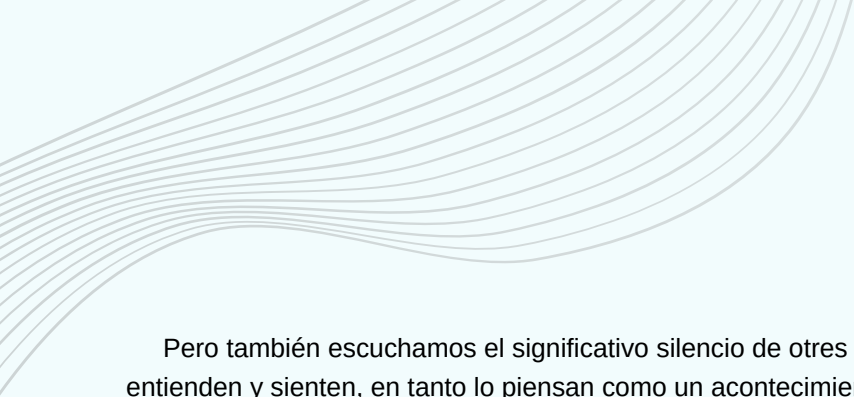
Interfaz de presentación

Por Ana G. Yukelson

Crítica teatral en tiempos de pandemia es un proyecto pedagógico que se materializó durante el proceso de enseñanza y aprendizaje de la materia Crítica Teatral de la carrera Licenciatura en Teatro con orientación Teatrológica durante el año dos mil veinte.

La pandemia del Covid-19 y la consecuente crisis sanitaria a nivel mundial llegó a nuestro país más temprano de lo esperado y previsto. Fue así que se dispusieron medidas de restricciones que significaron un largo período de aislamiento y distanciamiento social. La suspensión de la presencialidad en la enseñanza en nuestra Universidad fue y es una consecuencia insoslayable que penetró en los cuerpos de la formación académica no diseñada ni prevista para la virtualidad, de forma abrumadora. Muchas fueron y son las adaptaciones que realizan los distintos espacios curriculares de nuestras carreras de Teatro para sostener la continuidad de los procesos de enseñanza. Evaluar o medir sus resultados es una tentación cortoplacista que podrá satisfacer a algunos [1] para reorientar o revisar las estrategias que participen de una simulación de presencialidad en la virtualidad. Con ello me refiero a que los programas aprobados en muchos casos como el nuestro, llevaron adelante el desarrollo de los contenidos previstos, pero sin duda, tanto la metodología de enseñanza como el entorno socio-afectivo y cultural que da sentido al aprendizaje se vieron fuertemente interpelados al punto de cuestionar sus sentidos y formas de continuidad.

Específicamente en el campo de las artes escénicas los interrogantes que se suscitaban pasaron por distintos estadios, conforme la suspensión de nuestra actividad teatral se prolongaba por un tiempo de nueve meses como fue el caso de la provincia de Córdoba. En todo el período lectivo, la actividad teatral tal cual se desarrollaba previo a la pandemia NO ACONTECIÓ. El énfasis en las mayúsculas es una forma de dar testimonio del grito doloroso, angustiante como el cuadro de Edvard Munch. Les artistas escénicos adoptaron la expresión de la figura andrógina, que esta vez proyecta en el espejo de la sociedad, el temor de no encontrar una salida para subsistir. Pero también las mayúsculas son un modo de remarcar el objeto de una pregunta que se instaló: ¿el acontecimiento teatral requiere de la presencia en un aquí y ahora de actores y espectadores? y ocasionó respuestas polémicas. Cuestionarse por el “ontos” del teatro es desde siempre un ejercicio estimulante de pensamiento, no obstante, en el contexto actual se hizo de esta acción una perturbadora forma de resistir tanto para invalidar como para validar los medios de producción posibles de la actividad. Así comenzamos a leer y escuchar diversas posturas de los artistas acerca de si el teatro filmado o producido en y por plataformas podía considerarse o no teatro, o bien este era solo una forma de seguir presentes, de decir que el teatro continuaba formando parte de la oferta cultural, o bien que las manifestaciones de teatro virtual, ya existentes, por fin encontraban una legitimación y mostraban otras maneras de encontrarse con audiencias o espectadores.



Pero también escuchamos el significativo silencio de otros artistas quienes, por un lado, están decididos a esperar para continuar haciendo teatro tal como ellos lo entienden y sienten, en tanto lo piensan como un acontecimiento en presencia. Por otro lado, no encuentran en el actual contexto el sentido que los impulse a crear, y han preferido darse un tiempo para replantearse el lugar, precisamente, de la creación. Unas u otras razones sobre el diverso estado de las artes escénicas en nuestro país y, en especial en nuestra provincia, no sólo se nos reveló como un diagnóstico palpable para el desarrollo de la materia, sino que nos hizo pensar de qué manera la crítica teatral como parte de la actividad estaba presente, miraba, leía, actuaba y producía lo que acontecía.

De esa forma los contenidos previstos para el desarrollo de la materia comenzaron a encontrar una nueva manera de interpelar aquello que acontece, situando no sólo la problemática crítica sino también su ejercicio como acto dentro de la formación de la práctica profesional de los critiques. La reflexión y ejercicio de la crítica teatral tiene un gran desarrollo en nuestro país y cuenta, desde el regreso de la democracia, pero particularmente desde finales de los años noventa del siglo veinte, con jornadas y encuentros específicos que dialogan con los artistas en espacios como los festivales por ejemplos. En esos cruces hace tiempo que se debate sobre distintas problemáticas del ejercicio tanto de la crítica periodística como académica, por eso revisar aquellos debates desde las actuales circunstancias permitieron dimensionar e imaginar posibles acciones a seguir, valorar el trabajo estético y la dimensión ética de los critiques. Así los ensayos de los estudiantes, “El mundo se va acabar y todo va seguir igual o no” y “Espectadores, trincheras de esperanza” son una muestra de ello. Por otro lado, estuvo presente la inquietud de la cátedra por dar voz a quienes en este momento ejercen la crítica periodística y académica, por eso como parte del aprendizaje se realizaron entrevistas a las críticas Beatriz Molinari y Mónica Berman. Estas experiencias resultaron altamente significativas para los estudiantes, que por primera vez tenían una conexión cercana con importantes “militantes” de la crítica, quienes adhirieron gustosas y muy dispuestas a este espacio de encuentro pedagógico, para brindar sus actuales experiencias, tanto en Córdoba como en CABA y provincia de Buenos Aires. A ello sumamos los ensayos de las adscriptas de la cátedra quienes colaboran, desde trayectorias muy distintas en sus recorridos formativos, en la mirada y el ejercicio de la crítica desde el hacer teatral. Por ello sus trabajos reflexionan, por un lado, sobre un aspecto central para nuestro hacer teatral, la corporalidad en la producción virtual escénica y los modos que la crítica tiene y brinda herramientas para el análisis y la lectura interpretativa de lo que allí acontece, sobre todo si lo pensamos desde nuestros marcos pedagógicos, este es el caso del trabajo, “Las variables corporales en tiempos de pandemia”. Y, por otro lado, también en relación al teatro y la virtualidad los lectores podrán apreciar en el ensayo “Teatro en pandemia y el fracaso de la promesa de que lo virtual iba a ser todo en la vida” una reflexión crítica sobre una de las tantas intervenciones que hubo para visibilizar la dispar situación del sector escénico de la cultura en Córdoba, esta vez analizando un conversatorio en línea convocado por nuestra Universidad Nacional de Córdoba.

También, como parte de la producción que la materia prevé se llevó adelante la elaboración de críticas de espectáculos. Optamos por realizar una mínima cobertura dentro del período lectivo, acorde a los tiempos en que los estudiantes adquirirían herramientas para la elaboración de críticas de estrenos en formatos virtuales de obras de la ciudad de Córdoba. Además, decidimos realizar comentarios de la producción escénica universitaria, en tanto queremos visibilizar cómo esta situación también interpeló nuestras prácticas pedagógicas desde la producción. Por eso, con esta decisión tomada en forma conjunta con los estudiantes, agregamos desafíos en la elaboración de las críticas porque ellos son parte de dichas producciones escénicas creadas en el marco de la propuesta de la cátedra de *Taller de Composición y Producción Escénica IV*, ya sea participando en la actuación, dirección o producción. Consideramos que este es un ejercicio de la crítica profesional ligado a las tareas del dramaturgo.

Finalmente, agradezco a la Directora del Departamento de Teatro, Lic. Maura Sajeve por su apoyo para la recomendación de esta publicación. De manera especial hago extensivo el agradecimiento de la cátedra a Beatriz Molinari y Mónica Berman, quienes no dudaron en brindar su valioso tiempo para encontrarse desde sus experiencias en la formación y en el ejercicio profesional de la crítica, y ofrecer su mirada situada sobre lo que acontece en las artes escénicas. Además, deseo brindar un muy especial reconocimiento y gratitud a los estudiantes, Gabriel y Fa, y a las adscriptas, Noe y María Elena de la cátedra con quienes compartimos un arduo y placentero trabajo, en un recorrido que más de una vez nos hizo sortear la desazón frente al contexto actual. Sin embargo, rescato nuestra decisión conjunta de proyectar ante las dificultades que las artes escénicas viven hoy, problemáticas y respuestas desde el ejercicio crítico en formación. Espero que nuestra labor contribuya a dejar testimonios de nuestra lectura crítica sobre este particular momento que atraviesa el mundo y en especial el teatro en la ciudad de Córdoba.

Nota

[1] Ponemos en conocimiento a los lectores que por decisión conjunta hemos adoptado para la escritura de esta publicación de la cátedra el uso del lenguaje inclusivo. Atendemos para su uso tanto a las recomendaciones dadas por la Universidad Nacional de Córdoba en todas las veces que esto nos fue posible, como a la asunción de una postura colectiva en el empleo de la letra “e”, para casos en que aún no se puede reemplazar el uso del masculino como forma genérica de un grupo de personas ya que, entendemos que no todos se sienten identificados con ese género. Esta decisión forma parte de nuestra comprensión respecto de la asunción de una ética contemporánea.

El lenguaje se construye a través de prácticas culturales y sociales, y apelamos a significar con esta marca un llamado de atención sobre los hablantes actuales, convencidos que en un futuro cercano no será necesario establecer un posicionamiento que advierta sobre las injusticias de las desigualdades de género y se permita la afirmación libre de las disidencias.

En Conexión

Conversación con Beatriz Molinari

por GB y FG

El enlace a la reunión llega, la sala virtual se abre y en línea estamos con una de las referentes de la crítica teatral en medios periodísticos de Córdoba. Con ella nos sumergimos en una amable conversación sobre la situación actual de las artes escénicas. La entrevistada Beatriz Molinari nos abre un abanico de información de su propio hacer y del estado del campo artístico y cultural cordobés. Acercar este intercambio resulta una buena ocasión para observar la potencia de la mirada crítica situada en el circuito local de las artes escénicas. Esta es una invitación a pensar juntas el campo profesional de la crítica periodística desde las inquietudes de dos estudiantes de teatro y, una oportunidad de vinculación con los jóvenes en formación académica.

El rol y el ejercicio de la crítica en Córdoba en tiempos de ASPO

De qué hablar

Las artes escénicas se vieron absolutamente afectadas en el contexto del aislamiento. La actividad teatral y, por lo tanto, la crítica periodística, más todo el seguimiento que hacemos desde siempre como una caja de resonancia, de repente se paró, no hubo nada que ver, ni nada que decir. Siempre trabajamos en torno de un material que existe junto al vivo del estreno, a un proyecto con fecha cierta.

Es importante aclarar que no hago crítica académica sino crítica periodística. Estoy atravesada por todas las variables que hacen al oficio periodístico. Este tiempo ha sido un gran desafío para todos porque también se terminó el cine de las salas y los shows. Había cantidades de shows de música con fechas, arrancaba el año, estábamos con los anuncios y todo eso quedó en este limbo en que estamos viviendo desde hace varios meses. Toda la producción mundial, pero pensemos sólo en la de Córdoba, que implica público, presencia en



Beatriz Molinari

Nacida en la ciudad de Córdoba, es Lic. en Letras Modernas, egresada de la Fac. de Filosofía y Humanidades- UNC. Periodista, redactora en el diario La Voz del Interior. Crítica de artes escénicas. Actualmente es Secretaria de Cultura del Círculo de la Prensa y la Comunicación de Córdoba, Cispren. Colaboró en publicaciones especializadas.

vivo, difusión, desde los espacios abiertos a las salas, se vieron anulados por esta pandemia. Frente a esto y como respuesta a la pregunta sobre cómo la crítica y los críticos aportamos en esta situación puedo decir que desde la sección “Vos” de *La Voz del interior* nosotros siempre hemos realizado el acompañamiento de la producción local. Entonces, al no tener ninguna opción, al principio hubo que empezar a buscar de qué hablar. Porque también la pregunta, “¿Qué te pasa en la pandemia?” se agota en dos minutos y es una repetición al infinito que no tiene ningún interés periodístico.

Recuerdo los primeros días, diría el primer mes, buscamos en las redes qué estaba pasando por ejemplo en España. Me llegaban noticias de algunos referentes de Córdoba que estaban allá o en otros países de Europa en general, donde la pandemia ya estaba transitando. La opción fue acompañar ese momento tan particular de la humanidad. Creo que eso es lo más interesante, en lugar de querer cubrir un vacío que no se puede llenar de ninguna manera. En lugar de pegarse contra la pared porque la realidad no te da respuesta, había que estar observando este fenómeno y cómo, en el caso de las escénicas, cada grupo o colectivo pudo, supo o quiso dar alguna respuesta. Porque muchas veces no se trata de poder sino de querer, otras veces no se trata de querer sino de poder. Hay muchas circunstancias que rodean a los realizadores en el caso de las escénicas de teatro en Córdoba. Por ejemplo, cuando hay que hablar de financiamiento aparece muy fuerte la idea recurrente -es un pensamiento mío- de pensar en actores, actrices, bailarines, performers, cualquiera sea la actividad, como trabajadores de la cultura. Y esto quedó muy en evidencia porque de repente no pudieron dar más clases, no pudieron salir más a la calle, no pudieron pasar la gorra en un espectáculo, no pudieron estrenar la obra para la cual esperaban el subsidio.

Toda la actividad económica de los grupos en la provincia de Córdoba- sabemos a través del INT que, de todo el país, pero no podemos hacerlo tan grande, porque las distintas provincias fueron cerrando y abriendo de una manera diferente- se vieron afectadas. Esto nos obligó a sentarnos a charlar también como periodistas, a ver ¿de qué íbamos hablar? Es necesario poner en foco en qué tipo de medio trabajo, qué tipo de expectativas hay en el medio, o sea ya no depende ni de los deseos nuestros ni de un proyecto de crítica. El

medio en el que trabajo es masivo, todavía, y tradicional, aunque este es prácticamente un concepto perimido. Había que sentarse a ver de qué hablar.

En este contexto, el teletrabajo es, como decimos nosotros, una picadora de carne, es mucho más difícil de realizar. Estamos desde marzo en nuestras casas haciendo un diario que va en papel, página web y redes, para suscriptores y libres, entonces, hay muchas velocidades. Hay una dinámica que a nosotros nos ha obligado a trabajar muchísimo más en todo este tiempo, pero, por ejemplo, de Córdoba estoy esperando estrenos. No he visto ni cubierto la oferta de la plataforma teatral Teatrix, que es la más interesante porque están muy bien filmadas las obras, se podría hacer tranquilamente porque sí estamos cubriendo Netflix, Amazon y todas las plataformas que han venido a reemplazar la sala de cine. Estamos muy atentos a la oferta, pero aquí en Córdoba no he cubierto absolutamente nada todavía.

La crítica tiene que preguntar y no preocuparse por los resultados

La crítica siempre es importante, tiene una dimensión que va más allá de los resultados. Estoy observando y pensando varios puntos de vista con respecto a esto de cómo seguimos, cómo nos movemos, cuál es el contexto en el que se puede sobrevivir o no. Y la crítica es un espacio de reflexión que siempre tiene que acompañar a la producción en todas sus dificultades. Esto que nos pasa es excepcional. Siempre ha habido dificultades, no de estas características, pero tenes que acompañar, desde el grupo que recién empieza, el festival que está consagrado hasta la producción del verano en Carlos Paz, que tiene otro sistema de producción, de actuación, donde se establecen otras relaciones con los artistas.

La crítica tiene que estar preguntando dónde están y qué están haciendo los artistas. El crítico no puede inventar una realidad que no existe, no puede hacer literatura. No es fácil, pero por el momento zafamos, porque lo que falta es el objeto vivo. Personalmente creo que la crítica siempre tiene que estar haciendo preguntas. Hoy las preguntas son, ¿Cómo seguimos? ¿Quiénes siguen? ¿Con qué herramientas? ¿Con qué resultados?

Estamos en un momento difícil porque la producción no aparece; estaba pensada para una presencialidad que hoy no es posible y, al mismo tiempo, algunos artistas están recibiendo ayudas económicas a través del plan Podestá del INT o de la Municipalidad. Hay un fondo solidario de trabajadores de la cultura, pero eso también tiene que ver con el hecho de que muchos actores y actrices son docentes, entonces están desde marzo dando clases a través de sus teléfonos celulares o de sus computadoras. Y hay otros que han decidido esperar hasta que esto pase. Por eso, la crítica en este momento, repito, tiene que dar cuenta de todos estos escenarios posibles y no preocuparse tanto por los resultados porque en definitiva las variables hoy son otras.

La producción crítica en el contexto de aislamiento

Es difícil crear cuando la realidad los está jaqueando

En este momento me pregunto ¿Cómo ha cambiado la vida de la espectadora, del espectador? ¿Cómo han cambiado las audiencias? Sigo sentada en una butaca mirando, este es mi rol, mirando y haciendo preguntas. Este momento va a pasar, si bien no sabemos en qué se va a transformar después o qué “daños colaterales” va a traer este dos mil veinte que nadie esperaba. Pero creo que hay muchos artistas que están esperando la presencialidad, aunque sea acotada, con menos espectadores, con otros protocolos, con otro tipo de trabajo, hasta que aparezca la vacuna, la cura o el virus se extinga; no sé todas las posibilidades que pueda haber.

La pregunta hacia adentro, por la creación, se la tienen que hacer los trabajadores de la cultura. Sé que están muy preocupados por sostener primero sus espacios porque muchos hace tiempo que tienen sus salas, sus proyectos y hoy están con dificultades para mantenerlos. Es difícil crear cuando la realidad los está jaqueando. Cerró Bataclana^[1] después de trece años, que era un espacio muy particular, muy distinto a los otros. Urda^[2] llegó creo que a sus cinco años y tuvo que cerrar porque estaba recién tratando de encontrar su

espacio. Tanto los artistas, me parece, como las redes de contención económicas ya deberían empezar a pensarse en otros términos para un futuro, para posibles nuevas pandemias. El esquema de producción tiene que cambiar. Y después, están las temáticas que son tan diversas como artistas existen. El artista busca decir algo y nadie puede decirle qué tiene que expresar, es muy personal, es muy del grupo.

Hay grupos que no van a hacer teatro hasta que esto pase y en ese momento se verá de qué quieren hablar y cómo han procesado todo esto. Lo mismo ocurre con quienes escriben las dramaturgias para sus propios grupos. Los estrenos que estaban planeados se preguntan, ¿Cómo estrenar la misma obra después de esto que pasa? Hay que ver también cómo el material se ha dañado, envejecido o ha cambiado de punto de vista después de un año cómo este. Pero son todas las preguntas que se tiene que hacer el colectivo hacia dentro. Yo como crítica no estoy para decir lo que tienen que hacer, esa nunca ha sido mi posición. No creo que un crítico esté para eso. Sí estamos para preguntar -porque es doblemente crítica la posición de la audiencia- del espectador, de la espectadora, ya hace tiempo que no hablamos de un solo público sino de públicos y las caracterizaciones de los públicos también están atravesadas por estas cuestiones que nos toca vivir a todos. Así que no sé ¿Qué tendrían que hacer los artistas?, creo que van a hacer lo que saben y lo que desean hacer, bueno por suerte van a seguir haciendo.

¿La gente puede vivir sin los artistas? ¿Los artistas pueden vivir sin ser mirados?

Un poco para mitigar esa tremenda soledad del artista que no tiene el espectador, me parece que a veces cuando uno cambia el eje de la mirada se encuentra con “descubrimientos”. Pienso en la experiencia de Leer en Casa, formato que Facu Domínguez [3] trajo de Buenos Aires y que funcionó bien. ¿La gente puede vivir sin los artistas? Me hago esta pregunta y otra más, ¿Los artistas pueden vivir sin ser mirados, sin un espectador, sin alguien que los esté esperando para ver qué hacen?


Lo único que puedo hacer es sumar preguntas. Me comunico con ellos, muchos están en las redes, otros ni siquiera, y no es un tema sólo generacional, son decisiones que pasan por otro lado. Cada uno ha tomado esta pandemia como un espacio en donde se tiene que hacer cargo de sí mismo. Entonces, hay artistas que están más expuestos, otros que están leyendo, que están haciendo. Se han sumado a este ciclo de *Leer en Casa* y se producían, pero leían, que también es otra cuestión. La lectura o la cuentería son espacios que se pueden amoldar más a esto de una cámara fija, un celular, una luz en una casa.

Los artistas van acomodándose de acuerdo a lo que también pueden hacer. Pienso en el BiNeural-MonoKultur, el grupo de Ariel Dávila y de Christina Ruf y ellos hacen todo ese recorrido de audio tour adentro de una casa, pero es un trabajo que vienen haciendo hace muchos años en espacios abiertos, en las ciudades de Córdoba, San Pablo. Hay una resignificación de los espacios y para eso trabajan con los auriculares. A ellos no les resultó tan difícil armar algo similar y que el recorrido fuera dentro de una casa. Lo hicieron con adultos y después hicieron material para niños. Pero esas son elecciones de los grupos que ya estaban en un proceso de búsqueda.

Lo único que puedo hacer es preguntar, ¿Qué están haciendo? Y muchos dicen: “Nada hasta que esto no pase, no podemos hacer nada, no vamos a hacer nada. El teatro no existe si no estamos en un escenario”. Y es una postura muy clara, habrá que esperarlos y ver en qué deriva todo esto.

Creo que hay una necesidad del artista, del actor, de la actriz, de ser mirado esto lo han dicho muchas veces en *Leer en Casa*, “¡Qué bueno que me encuentre acá por Instagram!”, y entonces se va haciendo el chat y hay como una ficción de compañía. Estamos acompañados así, como hemos organizado los cumpleaños, cada uno en su casa y, es un modo de decirle al otro: “Yo estoy, no me olvidé de vos, pero no te puedo tocar, no puedo ir, no me vas a poder contar eso que me quieres contar por un celular por una videollamada”.

Hay cuestiones que tienen que ver con la intimidad, que no pueden estar si no es en presencialidad, y los actores trabajan con esa intimidad. Yo, la verdad, los extraño. Extraño ir al teatro y estar en el teatro, que no



solo es el actor o el grupo sino el hecho físico, llegar a un lugar, estar ahí, esperar y aplaudir. Es la misma presencialidad que nos está costando reproducir en otras prácticas que no sean artísticas, pero para las cuales es imprescindible el otro, como pueden ser las asambleas de trabajadores. Hoy nos ingeniamos como sea para que haya asamblea por Zoom y hay muchas dificultades, porque la palabra dicha al otro, cuando lo estás mirando y lo tienes a menos de un metro tiene otro peso, hasta otra intencionalidad. Lo que en una charla se dice y no molesta, para Zoom parece una agresión, porque ahí la comunicación es otra. Nos está pasando con la asamblea, nos está pasando con los reclamos en las calles, hay un trabajo que me remite a los noventa en el teatro y a las movilizaciones de arte político. Si te pones una máscara y de paso te proteges y de paso no te ven, bueno es muy interesante la presencialidad. Cuando tienes el cuerpo ahí, es difícil zafar de cualquier cosa, mientras que el Zoom lo apagas y te fuiste. Hay gente que sabemos que puso el cartelito en el Congreso para que creyeran que estaba y eso se puede hacer, se pueden inventar fondos de pantalla, es bastante sencillo, es una escenografía virtual.

La crítica y los jóvenes

Hay que tratar de estar siempre en evolución, si bien lo generacional es una marca que cada uno lleva consigo no podemos ser otros, cada uno es esto. El espectador, la espectadora tiene su historia.

En un diálogo con jóvenes como ustedes lo único que les diría es: hay que mirar todo, pero no en cantidad sino - si están las artes visuales, si hay toda una división técnica de las artes- hay que especializarse. Es decir, hasta acá llegamos con lo escénico, después viene lo audiovisual. Toda esa experiencia como espectadores es lo que nutre al crítico o a la crítica. Y asumiendo las limitaciones que pueden ser generacionales, de cualquier generación que sea, por eso creo que hay que dialogar como espectadores entre nosotros, pero también hay que dialogar con la obra, preguntar a los artistas: ¿Que quisieron hacer?, ¿Por qué quisieron hacer eso?, ¿Por qué eligieron esa manera de decir tal o cual cosa? Es mentira que está todo dicho. Sí bueno,

los grandes temas aparecen, uno dice, “Uh, esto es Shakespeare”, pero cada generación tiene su manera de apropiación del arte. Eso es lo interesante cuando uno intenta tener la mirada abierta a lo que se está mostrando. Y lo otro, tiene que ver con la búsqueda personal de quién ejerce la crítica, de crear un lenguaje propio. Hay que tomar decisiones desde qué lugar se va a hablar sobre lo que uno está mirando y eso se va construyendo también.

Me gusta pensar en la escritura como algo que a la gente le gusta leer. No hago un catálogo de las obras que hay en Córdoba, tampoco hago publicidad. Es muy distinto, una puede difundir como periodista sin hacer publicidad, son miles de matices que se van aprendiendo, pero que también me han puesto en los lugares en donde hay que hacerse las preguntas desde el punto de vista ético: ¿Qué estoy diciendo?, ¿Para quién y dónde?, ¿Por qué estoy diciendo esto? Estamos hablando de género, ¿Desde dónde estamos hablando de género?, ¿Quiénes están hablando de género y por qué lo están haciendo? y ¿En qué me interpela a mi hablar de género, en qué me interpela a mí hablar de conceptos políticos que hoy están reestructurando el mundo y no sé si es el lugar más saludable que podemos esperar? Entonces, hay que meterse en todos los barroes como crítico, porque si no es como un catálogo o una receta: “Bueno ahora voy a describir tal o cual cosa”, y es muy fácil porque te desideologiza. Al tomar el lenguaje como un artefacto sin ideología tenes la máquina de hacer chorizos, no hay ningún problema, y puede ser muy efectivo, hasta te pueden considerar una persona muy inteligente porque lo sabes hacer. Pero siempre he pensado que la crítica acompaña mi quehacer como espectadora y hay que aprender mucho de los artistas, del arte, de la evolución del arte particularmente de aquí de Córdoba, de todo el arte que esté disponible y, seguir haciéndose preguntas.

Los periodistas estamos sólo para hacer preguntas y eso es lo que a mí me ha gustado más en esta conjunción de crítica y periodismo. Yo estudié Letras, ni siquiera estudié periodismo, es una mancha que tengo porque trabajo hace más de 30 años en un diario y no estudié periodismo. Pero siempre me gustó el trabajo de la escritura porque vengo de ahí y el periodismo me dio todas las herramientas para no sacarle el cuerpo a nada, o por lo menos eso es lo que tiene que ser el periodismo. No importa si lo que está pasando, sabemos que da para todo otro tema que es interesantísimo sobre las construcciones de las realidades a partir de la

palabra y de la semiótica. Un periodista tiene que estar en su lugar haciendo las preguntas y capacitarse en lo que está preguntando.

Mi especialidad ha sido durante muchos años y sigue siendo las artes escénicas, y trato de preguntarle a los que más saben, de leer y demás, pero las preguntas las tengo que hacer como periodista. Y puede ser muy incómodo, muy desafiante, incluso dentro de la comunidad artística, porque ahí entraríamos en otra cuestión que es la relación con los realizadores. ¿Cuántos están dispuestos a que les hagan preguntas? ¿Somos tan libres como decimos? ¿Somos tan libres como parecemos? O de alguna manera también tenemos nuestros propios guetos, nuestro propio lenguaje. La pandemia nos ha movido el piso a todos y no hay ninguna verdad revelada, nunca la hubo, pero esto es como un mazazo, como decir: “Vos que creías que en el dos mil veinte ibas hacer, no sé cuántos estrenos, no, ahora fíjate que haces con tu cuerpo, con ese texto, con ese escenario, con todo lo que sabes, con todo lo que quieres”. Es un tiempo fantástico para pensarlo cuando pase, porque la verdad, podría ir pasando.

El crítico también crea

La crítica en los medios prácticamente ya no existe, en todo caso habrá que pensar, y eso les tocará a ustedes, en algún híbrido, digo híbrido porque no se me ocurre otra palabra. Habrá que realizar un ejercicio de la crítica que no deje de estar donde tiene que estar, sin depender de los medios que se han ido transformando, que también esa es otra discusión, pero que siga existiendo la crítica como un puente entre las audiencias y los artistas. Hay que ir pensando nuevas formas, nuevas vueltas, porque no podemos aceptar que dejó de haber un espacio en un medio y entonces no se habla más de nada. Los espacios -pensamos desde hace mucho tiempo- también hay que encontrarlos y crearlos. El crítico también crea. Les agradezco un montón la verdad que hace mucho no hablaba de crítica. Mis amigos críticos viven en el resto del país y por supuesto no nos vemos hace mucho, además los festivales no existieron este año. Y no hubo Fiesta Nacional, no hubo nada y por ahí es un buen comienzo, empezar a pensar cómo hacer crítica de acá en más y con el impulso de ustedes.

Los procesos creativos, los artistas y el lenguaje audiovisual

Las producciones escénicas virtuales en Córdoba

Todavía no hubo ningún estreno en Córdoba. Estoy esperando, y creo que será fecha cierta, el tres de octubre, un unipersonal transmitido por streaming en vivo en María Castaña, dirigido por Sergio Ossés y protagonizado por Sergio Oviedo. Es la obra sobre Rosas de Pacho O'Donnell^[4]. Pero estrenos, como tales, no han ocurrido. Sí hubo algunos streamings y, al principio algunos grupos tuvieron una necesidad de mostrar, de moverse, pero teniendo en cuenta la calidad profesional que siempre tiene el teatro de Córdoba con los mismos recursos técnicos tan acotados y por la urgencia del momento, no ha habido nada significativo.

Sí están ocurriendo cosas muy interesantes en las plataformas, incluso hay una que se llama Deluxe, pero el trabajo y la dinámica tiene que ver con el audiovisual, claramente. No van a inventar nada nuevo. Los grupos se ven obligados a ir hacia eso. Por ejemplo, es el caso de Graciela Molina, pienso en ella, porque es una mujer que tiene más de sesenta años, es la creadora de Títeres del Moñito, de la Casa del Títere. Graciela se atrincheró en su lugar, en la calle La Rioja, y empezó con su canal de YouTube. También Fresca Viruta es otro espacio que enseguida reaccionó como acompañamiento de los más chicos. Después el grupo Tres Tigres, quien además presentó su disco *Serenatas Embichadas*, que es el resultado de un trabajo escénico muy interesante. Pero de los profesionales que siempre están en las carteleras y tienen sus trabajos a punto de estrenar, la mayoría se han replegado, no sabemos cuándo los vamos a ver, ni cómo.

Otro capítulo, que tiene que ver claramente con un modo de llevar adelante la política cultural en Córdoba, es el de los elencos estables, que no han podido realizar ninguna otra actividad desde que empezó esto. Si bien hay material grabado y lo suben a las redes, pero los elencos estables de la provincia de Córdoba y los dos teatros, que tienen proyectos que incluyen el protocolo que se exige para streaming, no tienen autorización de la Agencia Córdoba Cultura para hacerlo en los espacios que corresponden. Ese es un vacío muy importante porque es una capacidad ociosa a la que el gobierno de la provincia no le encontró la vuelta, o ha decidido, que por ahora no hará nada. No pasa lo mismo en la Universidad Provincial de Córdoba, que hizo streaming desde muy temprano, no recuerdo si fue a finales de abril o mayo, armó su programación a partir de

trabajos “colgados”, como decimos nosotros, grabados o de streaming en vivo. Por otro lado, la Municipalidad trabaja de otra manera con sus elencos oficiales que son muchos. El elenco de teatro-danza cumple quince años y está haciendo producciones en remoto y mostrándose. Cada espacio ha intentado una respuesta distinta o no darla, que también es una respuesta. Replegarse.

El teatro por video

El video siempre se ha usado como registro a cámara fija, incluso para los festivales se han pedido registros a cámara fija para que no se violente el gesto del material. Es como un gran plano secuencia. Te sientas frente a una pantalla y ves una obra que es plana, en donde todo ocurre en una distancia media para que entren todos los personajes. Eso siempre ha sido el registro de video de una obra de teatro. En cambio, cuando hablo de la plataforma Teatrix me refiero a obras que han sido filmadas especialmente para la plataforma con varias cámaras y con micrófonos.

Hay un trabajo de Gabriela Macheret, que me envió al principio de todo esto, que habla de teatralidad y al que adhieren, te diría el noventa y cinco a noventa y nueve por ciento de los actores y las actrices que se han expresado aquí en Córdoba: “Sin cuerpo no hay teatro”, y te lo dicen así. El teatro por video es un placebo, un sustituto hasta que esto pase, pero un video es un video. El video en vivo tiene cierta adrenalina, pero también hay que manejarlo muy bien porque la tecnología no es sencilla y si no es buena, lo que se ve puede ser un bodrio, por más que el actor y la historia sean buenos, la tecnología pasa a ser un elemento fundamental. Ha habido experiencias de la tecnología puesta al servicio de una escena. Yo recuerdo en *Agamenón*, el trabajo de Sergio Ossés [5], por ejemplo. Otro es el trabajo de la Comedia Infanto Juvenil: *Shake Game*, que es un Shakespeare como en un videojuego, pero en escena con los actores trepando en los andamios, con las luces, es como ver un video juego, con micrófonos, es muy fuerte el trabajo y es para adolescentes. También hay un recorte ahí, que tiene que ver con lo generacional y con el consumo de cada grupo etario y sus modos de diversión. Son videos que hay que saber hacerlos.

Está haciendo *Sex*, José María Muscari, es un vivo más un reality donde uno como usuario ya no es

espectador simplemente. Entonces si el jueves a la tarde quieres ver qué está haciendo tu personaje, está “colgado” el material de tu personaje que va sumándose al vivo para el que pagas el viernes a la noche, eso es Sex. Y si pagas un poco más, tenes una sección privada con el actor o con la actriz, en donde tienen una performance particularmente pensada para un espectador. El teatro de José María siempre me pareció muy interesante. Hablé con él cuando empezaba con Sex, por streaming y se estaba volviendo loco en la casa, encerrado sin poder hacer la obra y dijo: “Bueno, vamos, es un “sexting”. Él le pone el nombre, el sello, arma la difusión, vende el producto y va para adelante. Él tiene un montón de actores y actrices trabajando, pero estoy pensando en Córdoba. Es muy importante, esto es una opinión mía después de tantos años, que hablemos de crítica como un pensamiento situado, y lo situemos realmente en Córdoba, en lo que pasa con nuestros artistas, elencos, grupos, con nuestros directores y dramaturgia. Porque si no estamos siempre tratando de acomodar conceptos que nacieron en otro laboratorio, a una realidad que es ajena o a la que no se le puede aplicar exactamente el mismo concepto. No conozco en Córdoba en este momento a ningún grupo que esté trabajando lo tecnológico desde una teatralidad distinta. En María Castaña están haciendo *La Liga Instantánea*, que es el juego con las pantallas y Zoom y seguramente está saliendo muy bien. Es un juego presencial, es muy divertido, uno va votando al grupo que quiere que gane, pero es como un videojuego. Sonia Daniel me dice: “no es videojuego, hay actuación”, pero la teatralidad se tendrá que repensar desde otro lugar, me parece.

Tengo bastante material que me han ido pasando los que están produciendo para plataformas y lo voy a ver como se ve un video, como se ve un producto audiovisual, lo voy a poder cortar, voy a poder verlo un rato y si me aburro ir y volver cómo haces con las series de Netflix o con cualquier otro material que ya está grabado. Pero es distinto, no va dejar de ser un material, aunque esté grabado en vivo, producido en vivo, lo estoy viendo a través de una pantalla. Quizás por eso mismo, cuando todo esto pase puede potenciarse la palabra o la expresión “en vivo”. Vamos a ver qué nos pasa cuando nos volvamos a encontrar, pero me parece que lo que vamos a observar ahí no va a tener que ver con lo que observamos si te mandan un ensayo grabado, por ejemplo. Eso ocurría, se podía subir a YouTube algo y vos los veías, ya existía, pero no ocupaba el lugar de la obra. Antes, ibas a ver esa obra que empezaba y terminaba dentro de un lugar en el que estábamos todos

juntos y donde podía haber imprevistos. La actriz no estaba del todo bien hoy, o está mejor que nunca; la luz, no sé qué pasó, bueno el imprevisto que tiene el teatro es lo más interesante, las funciones nunca son iguales, nunca.

Repensar la idea de lo escénico y del espectador

El lenguaje audiovisual va a ser un elemento a sumar en el futuro inmediato. Pero la teatralidad sigue siendo la antigua: cuerpos en escena. No sé qué variación podrá haber de eso. Los grupos que están experimentando y a los que les puede estar gustando la idea de un trabajo audiovisual van a poder, a lo mejor, combinar. También algunos han visto estos procesos como novedosos, pero los han tenido que aprender a la fuerza porque querían hacer algo, encuentran una cámara y tratan de adaptarse a eso. Creo que los lenguajes se van a modificar. También hay que ver cómo incide, lo que siempre se ha llamado “espíritu de época”. Me refiero a los modos de transmitir, a los modos de relacionarse, a cómo plantear los grandes tópicos hoy como la soledad, el abandono o la muerte. Todo eso se va a modificar seguramente por esta realidad. Pero no sé cómo se va a incorporar o, si cuando volvamos a las salas, el teatro va a ser esa expresión que nació en un carnaval. No creo que cambie del todo, tampoco lo vislumbro. Los artistas van a tener que pensar mucho si quieren hacer otro tipo de teatro: ¿Qué teatro? ¿Con qué asociaciones expresivas y distintos lenguajes van a trabajar?

Tomando las palabras de nuestra entrevistada, si “la crítica tiene que estar preguntando dónde están y qué están haciendo”, la relación entre decir y hacer queda claramente confirmada en nuestro caso. Y es que Beatriz Molinari da cuenta de todo un estado de las artes escénicas de Córdoba -aunque no sólo de esta- y además deja en claro que las preguntas se siguen formulando. El oficio periodístico continúa en pie preguntándose cómo los diferentes “escenarios posibles” se suceden en tiempos de pandemia y aislamiento social. Una voz que interroga y establece claramente el lugar desde donde se enuncia. “¿Qué tendrían que

hacer los artistas? van a hacer lo que saben y lo que desean hacer”, pronostica Beatriz y, a través de su testimonio, bien vale el paralelismo con la crítica periodística, quien sigue, haciendo lo que sabe y desea hacer, por suerte lo va a seguir haciendo.

Notas

[1] La entrevistada hace referencia a Bataclana Espacio Cultural, que cerró sus puertas a finales del año dos mil diecinueve, luego de doce años de funcionamiento en la calle Arturo M. Bas 1083 de barrio Güemes de la ciudad de Córdoba. El espacio estaba ligado a la producción de obras de teatro y de circo. Tuvo como política hacer todas sus funciones a la gorra. Tras el anuncio de la venta del inmueble por parte de sus dueños y al no poder reunir la suma de dinero, ni recibir una ayuda para su compra, se decidió su cierre.

[2] Espacio Urda era un Centro Cultural ubicado en la calle 9 de Julio 739 de la ciudad de Córdoba donde se dictaban talleres culturales de formación y recreación, además de funcionar como sala de teatro. Con el cese de sus actividades, y sin apoyo para cubrir sus necesidades económicas concretas, se decidió la venta de todo el equipamiento y luego de cinco años de funcionamiento el espacio se cerró en octubre de dos mil veinte.

[3] *Leer en Casa* fue un ciclo coordinado por el director Facundo Domínguez, en el que artistas cordobeses compartieron lecturas desde sus casas a través de sus cuentas de Instagram. En su primera temporada se calcula que fueron leídos setecientos veintidós autores y autoras y hubo un total de trescientos cinco encuentros. En la segunda temporada añadieron una selección especial de lecturas en formato radial por FM 101.1, Radio Presencia.

[4]La obra, *La furia y el viento* de Pacho O´Donnell, dirigida por Sergio Ossés se estrenó por streaming desde la sala María Castaña el 10 de octubre de 2020. Este fue un estreno nacional. Ver más adelante los comentarios críticos del espectáculo.

[5] La entrevistada hace referencia a la obra *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, de Rodrigo García, dirigida por Sergio Ossés estrenada en 2017 en Córdoba.

Nodo 1

El mundo se va a acabar y todo va seguir igual, o no...

Por Gabriel Brunelli

Profesionales de la crítica del teatro han tenido problemas desde siempre y por eso invitamos a mirar en perspectiva y, a través de testimonios meta críticos, algunas cuestiones centrales del ejercicio de esta profesión en nuestro país.

El título podría resultar sensacionalista, no lo vamos a negar, pero en un dos mil veinte totalmente impensado vale la humorada que nace, en parte, de las problemáticas que atravesó, atraviesa y atravesará el territorio de la crítica teatral en medios periodísticos de Argentina. Porque en varios aspectos los diferentes planteos de los critiques, que pueden recogerse en diversas publicaciones desde comienzos del siglo veintiuno hasta el caótico año dos mil veinte, se repiten. Sin embargo, hay algunos de esos planteos que se han transformado y otros, atienden a nuevas problemáticas, por ejemplo, surgidas frente al avance de las formas de comunicación en tiempos de las redes sociales. De este modo, en este escrito recogemos dos grandes ejes de la crítica, que surgen de observaciones

y análisis de su propia realidad que han realizado referentes del ámbito a lo largo de estos años. El primer eje corresponde a la relación entre los critiques con las artes escénicas y, en especial, con los artistas. El segundo eje reúne las diversas problemáticas de la crítica con respecto a los medios de comunicación, los alcances que tiene su labor y las condiciones, limitaciones y nuevos desafíos que se le imponen. Las publicaciones consultadas fueron elegidas por su especificidad en el desarrollo de las problemáticas, es decir, por resumir en sus páginas muchos de los interrogantes que los critiques se hicieron y se hacen en la actualidad.

Diez años no son nada

El primer registro con el cual trabajamos es la publicación de las *Jornadas de Crítica en el Festival Internacional de Teatro Mercosur* en la ciudad de Córdoba en el año dos mil uno, organizada por CRITEA (Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina), que reunió a critiques de Córdoba, Buenos Aires, Mendoza, Rosario, Santa Fe y hasta de Alemania. En aquella oportunidad

Carlos Pacheco (2001), crítico de Buenos Aires, concluye la publicación con una comparación entre la música y la escena argentina, en ella explica que en las sesiones de jazz cuando el espectador presencia algo bueno en el escenario, mueve un pie como signo positivo, pero: “En el teatro argentino los críticos casi ni movemos el pie, los espectadores tampoco, y los creadores que suelen asistir a las representaciones de sus compañeros, mucho menos” (p.136). Más adelante podemos leer también el planteo de la crítica cordobesa Beatriz Molinari (2001) en la misma línea, ese es el posicionamiento de los critiques frente al teatro que se presenta por aquellos años en el circuito local o nacional. Así, en relación a lo que sucedía en el teatro independiente de Córdoba, la crítica nos dice, “en general, no mira al espectador” y agrega que, “el otro teatro continúa en su huevo” (p.102). En cuanto a la ciudad de Mendoza, Fausto J. Alfonso (2001), citando al crítico coterráneo Rubén Valle –que a su juicio es uno de los pocos que sabe de lo que habla y escribe- menciona: “Los artistas de Mendoza (tal vez del planeta todo) no se bancan las críticas (...) un siglo de periodismo complaciente hizo suficiente escuela (...) la mayoría se siente con el derecho a ser ‘bien’ criticado” (p.31). Alfonso expone que el primer problema de esa provincia es la falta de una tradición en materia de crítica.

Fue ineludible que la relación entre artistas y critiques haya surgido con cierta fuerza en aquellas Jornadas, puesto que el tema de “La crítica teatral frente a las nuevas tendencias” que establecía el encuentro habilitó adentrarse en esa conflictiva relación, que posiciona a los critiques frente a los artistas. Las nuevas tendencias surgían por aquellos años alejándose del naturalismo predominante en la escena nacional. Así, por ejemplo, Alejandro Cruz (2001), crítico del diario *La Nación*, cuando habla sobre la elección de los critiques para ver y escribir sobre una obra de teatro “emergente”, alega que dependerá de “la buena voluntad del crítico” y de sus ganas de ir a ver algo novedoso. Agrega también que las tapas de los diarios siguen siendo terreno de los conocidos, de “los que venden”. De esta manera, Cruz afirma que, “bajo esa óptica, los teatristas emergentes y los críticos armamos una alianza sin ponernos de acuerdo, mirándonos de reojo, con desconfianza, pensándonos enfrentados” (p.55).

Ana Durán (2001), por las revistas *3 Puntos* y *Funámbulos*, primero anticipa dentro del teatro *off* de Buenos Aires, “solo un pequeño porcentaje resulta interesante porque cuenta con un nivel mínimo de profesionalismo” (p.58), y que las estrategias para analizar críticamente un espectáculo se definen dependiendo del medio para el que se escribe, problemática, ya veremos,

que atraviesa a la crítica hasta nuestros días. Luego, cita a Alan Badiou y define la labor crítica cuando dice que las “ideas-teatro”–ideas que el teatro produce según el filósofo– que están “virtualmente incompletas” encuentran la forma de completarse en el espectador, que tiene que ser necesariamente azaroso. Entonces, este carácter del público exige a la crítica ser responsable de cuidarlo, de transmitir esas *ideas-teatro*, ser “representante instruido del azar del público”. Durán define su labor como la reconstrucción de las claves del espectáculo, pues cuando el teatro más se distancia del naturalismo, el público *azaroso* también lo hace de la aprehensión de la obra. Pero esa reconstrucción es posible si se establece a partir de la forma de trabajo de los teatristas. Informarse sobre el proceso creativo, conocer sus pensamientos, son las maneras en que ella entiende se acerca la crítica a los artistas. En la misma línea, Julio Cejas (2001), por la revista *El Espacio Vacío* y el diario *Rosario 12*, piensa a la crítica “como un componente ineludible del fenómeno teatral”, con ello destierra el antagonismo entre el rol de los críticos y las personas hacedoras del teatro. Además, agrega que el nuevo papel de la crítica reside en “seguir de cerca el proceso de producción desde las instancias de ensayos, sin descuidar la evolución que atraviesa la obra más allá de su estreno” (p.49). Es evidente que los dos últimos críticos mencionados abogan por la misma forma

de encarar su labor, concepción que en nuestro tiempo es compartida por varias personas referentes en el campo. Pero a pesar de estos intentos por construir una relación constructiva entre artistas y críticos, vemos que las cosas no cambian mucho con los años y fue necesario tratar el tema otra vez diez años después de haberse publicado esos ensayos de las Jornadas.

En la edición número treinta y cinco de la revista *Funámbulos*, en la primavera del año dos mil once, Federico Irazábal (2011) nos cuenta que el conflicto que se generó en la red social Facebook por una crítica que él mismo hizo para el diario *La Nación* sobre la obra *Las Islas* de Alejandro Tantanian, fue una de las razones que lo llevaron a retomar la discusión de “ese vínculo siempre problemático que se establece entre la crítica, el crítico, la obra y el artista” (p.4). En “Tiren contra la crítica”, nombre que se le dio a éste número de la revista, Irazábal menciona que el principal problema de la crítica en medios periodísticos es el sistema de valoración que tiene en un ámbito artístico en el que “el sujeto que produce la obra no está demasiado diferenciado de la obra en sí”, y que por ende “acceder a su obra es acceder al sujeto”(p.5).

Diez años después del encuentro en el Festival de Teatro Mercosur en Córdoba del 2001, la relación entre teatristas y críticos sigue siendo territorio de conflicto, tanto que mereció un número entero de la revista sobre

crítica de artes escénicas vigente del país. Y en esa ocasión, Ana Durán (2011) publica un texto que arroja una mirada sumamente interesante sobre el papel de la crítica, su título: “¿Y si la crítica no sirviera para nada?”. Aquí la autora nos dice que les critiques son personajes del aquí y ahora, efímeros en torno a dar respuestas, y explica que quienes dirigen la revista en donde escribe, ella misma entre esas personas, conciben a la crítica como “inútil, generacional y destinada al olvido” y por tal razón cualquier discusión con quienes se oponen a la misma no tiene lugar. Durán pone en tensión la utilidad de la crítica en tanto y en cuanto responda a los intereses de los artistas, y así, desarticula cualquier intento nuevo por atizar el fuego innecesario de la eterna pelea. Además, agrega en ese sentido: “La crítica no sirve para gran cosa, en relación a las expectativas y preguntas que se hacen los artistas: es una reflexión volátil” (p.11). Sobre el final como si respondiera a la válida pregunta de por qué ejercer la crítica, ella afirma: “es un ejercicio de escritura que nos da un profundo placer a quienes lo ejercemos” (p.12). Así, la exposición de esta perspectiva logra dar una respuesta honesta y trata de no volver a oponer crítica a la creación artística, pues para Durán como para muchas de las personas que escriben en *Funámbulos*, ambas formas se encuentran en el mismo nivel y persiguen el desarrollo del sistema teatral. Cabe destacar, que en el mismo número

de la publicación se incluye un artículo en el que las voces de algunos creadores se hacen presentes para dar su opinión sobre la “crítica de la crítica”, y de esta forma se puede intuir el intento por dar una discusión desde dos puntos de vista dentro de una misma publicación.

Lo destacable de cómo las problemáticas retornan, es su permanencia y capacidad para repensar constantemente la labor de los critiques. Y esto lo podemos ver claramente en la edición número cincuenta y dos de *Funámbulos*, dedicada enteramente a la crítica. En “La Savia”, publicada en otoño del año dos mil veinte, un artículo de Maximiliano de la Puente(2020) nos recuerda aquel debate sobre las “Nuevas Tendencias” que vimos al principio. “Los Nuevos Desafíos” se titula el texto, y trata el tema de los “nuevos hechos teatrales que ponen en crisis los discursos hegemónicos de la crítica especializada” (p.12), en donde, frente a la fuerza de lo performativo en la escena teatral actual, “los modelos críticos se ven obligados a cambiar para dar cuenta de objetos artísticos densamente inestables” (p.13). Por otra parte, en el artículo de Martín Dichiera (2020), el tema de la “mala crítica”, es decir, los malos comentarios sobre determinado espectáculo, vuelve con bastante fuerza esta vez. En este artículo varias personas son consultadas, entre ellas la periodista del diario *Clarín* Sandra Commisso, quien dice que “una crítica siempre tiene que estar a favor del teatro y

eso no implica necesariamente hablar bien de todas las obras sino fomentar la creación” (p.22). Con respecto al mismo tema, Ana Seoane se pregunta: “¿Qué es una mala crítica? ¿Señalar los errores? Los artistas muy pocas veces están dispuestos a leer algo que los cuestione” (p.22). Y así podríamos seguir enumerando otras intervenciones de la misma problemática dentro de varios artículos en la publicación. Cada una de ellas sigue haciendo preguntas al ámbito de la crítica teatral, que desde el año dos mil uno, tal como vimos en este recorrido, tiene la capacidad de encontrarse en un constante (re)pensar su relación con la escena argentina.

El Antídoto

Dentro de las problemáticas de la crítica con respecto a los medios de comunicación, también aparecen algunas inquietudes. En el texto escrito por Sonia Jaroslavsky y Natalia Laube (2011), “Ser o no ser una cuestión compleja” las autoras recogen varios puntos donde resumen las condiciones y limitaciones de aquel tiempo, pero no en forma exclusiva. Así nos hablan de las restricciones de número de caracteres y espacio, en los medios masivos de comunicación, las herramientas que están establecidas para clasificar los espectáculos – hoy en muchos casos en

desuso-, la elección sobre las obras que se pueden o no escribir, la limitación sobre la cantidad de material que les critiquen pueden publicar en un mismo medio –el Estatuto prevé que a partir de las veintiocho colaboraciones anuales el medio debe regularizar la situación laboral de esa persona-, y con esto último también la afectación en la condición de vivir de su trabajo.

Por otro lado, pero en el mismo eje, hay referentes que reflexionan sobre el alcance que posee la crítica dentro de los medios de comunicación, especialmente los masivos. Gabriel Peralta (2011) en, “Dos que son uno, la crítica como promoción”, trata el tema de la “publicidad encubierta” y la pérdida de las cualidades analíticas. Esto último se ve reflejado, según el autor, en la cantidad de respuestas de los artistas, en los agradecimientos o reclamos, en comparación con el número de críticas realizadas hasta ese entonces, que era bajísimo; aspecto inversamente proporcional al uso de recortes de comentarios críticos en las gacetillas o de los avisos de los espectáculos –hechos por agentes de prensa- que ocupan “el setenta por ciento de una gacetilla”. La poca importancia que se le da a la crítica, en términos de aporte analítico, también se empieza a sentir en el ámbito “alternativo”, según Peralta este segmento “está tomando de lo comercial su cualidad ‘marketinera’ y ya poco

importa, en este segmento del teatro, lo que se escribe sino lo que se califica” (p. 19).

Ahora bien, regresemos a la edición cincuenta y dos de *Funámbulos*, en donde una de las problemáticas que sigue vigente es la falta de pensamiento crítico y analítico, que veíamos presente en el artículo de Gabriel Peralta. En “Panorama crítico. Sobrevolar las dificultades” de Martín Dichiera (2020) nuevamente se apunta a los medios masivos de comunicación, al respecto se citan palabras de Ana Seoane que dice: “los diarios más importantes se han volcado a la frivolidad porque creen que eso atrae al público y los lectores lo consumen sin quejarse, como hacen con la comida chatarra” (p. 17). Sin embargo, hay que destacar que, en este número de *Funámbulos*, Marisol Cambre, agente de prensa, dentro del artículo que escribe Martín Dichiera, arroja una mirada interesante sobre el papel de la crítica como difusión, algo que iría de la mano de lo que también planteaba Gabriel Peralta. Cambre sostiene: “Las miradas sirven para acercarse a los segmentos con los que queremos dialogar (...) El objetivo es la circulación de discursos en búsqueda de la expansión y el posicionamiento”(p.24). Y sobre el final, el mismo Dichiera afirma, “la tarea de los periodistas es informar y difundir siendo conscientes de su lugar y espacio” (2020,p. 25).

Tal como expresamos al principio de este ensayo, dentro de la crítica hay varios interrogantes que se siguen discutiendo, pero hay otros que se han transformado, y dentro de éstos algunos atienden a los cambios de medio y formato que se les imponen. Y si hablamos de medios de comunicación, dentro de la edición de *Funámbulos* de dos mil veinte, podemos observar la aparición de problemáticas contemporáneas que afectan desde determinado tiempo en adelante, y solamente surgen a partir de la aparición de las nuevas formas *millennials* o *centennials* de comunicar por las redes sociales. Estamos frente a un nuevo tema sobre el cual de ahora en más podríamos hablar por hasta diez años quizás, como vimos en los ejemplos anteriores. Y es que, la tensión entre critiques e *influencers* se hace presente en algunas exposiciones, como en el artículo de Martín Dichiera (2020), que plantea “los nuevos medios y la aparición de los *influencers* parecen haber contribuido a desplazar de cierta forma el status de los críticos”(p.18). Se suma al tema Leni González(2020) con “Medio y Formato: ¿cuál debería ser hoy el vehículo de la crítica?”, allí recoge algunas opiniones al respecto. Una de ellas, la de Juli Zeta, fundadora y directora de la revista digital sobre teatro *Farsa Mag*, quien dice haberse preocupado siempre por el *refreshing*: “la crítica de artes escénicas siempre estuvo en manos de otra generación, que apuntaba a lectores/público

también de mayor edad” (p. 29). Y es que el tema generacional, los viejos y nuevos públicos, los viejos y nuevos críticos, es algo transversal a las problemáticas de la situación actual y, en una contemporaneidad guiada por la inmediatez y rapidez característica de las formas de comunicar más asociadas al público joven, se hace más necesario tratar este tema. En la interpretación de González, Zeta tiene una visión que nos aclara el camino hacia donde podría seguir la búsqueda de una solución, así nos dice: “En el ámbito de las artes escénicas, la innovación debe venir de la mano de políticas culturales que tomen en cuenta a los nuevos públicos para que la crítica encuentre un lugar accesible a las nuevas generaciones, con nuevos lenguajes y formas.” (2020, p. 30). Y pareciera que el ámbito público se empieza a abrir paso hacia esa solución, pues como afirma Joaquín Fioroni (2020), lo público “aúna los deseos contemporáneos de hacer crítica”(p.40). En este texto recoge la historia de *Jóvenes Periodistas*, el programa del Teatro Nacional Cervantes que brindó y brinda, desde el 2017, capacitación en periodismo cultural y específicamente en crítica de las artes escénicas. El autor nos cuenta que en sus tres años de duración fueron cuarenta y cinco los jóvenes que

pasaron por el programa, y agrega que “son jóvenes millennials y centennials sin tanto rollo para los prejuicios. Manifestaban sus ideas con soltura y argumentos sólidos” (p. 41) En el año dos mil veinte podemos ver –el verbo correcto sería escuchar- la concreción de un primer paso, quizás, hacia esa innovación que hablaba Juli Zeta.

El Antídoto se llama el programa en formato podcast que presentaron los Jóvenes Periodistas en Spotify en agosto, que ya cuenta con dos ciclos: *Los Capitanes del Barco* y *Diario Oral de la Pandemia* [1]. Además de este formato, también se pueden encontrar las notas gráficas en la sección Jóvenes Periodistas de la página web del Cervantes, ampliando las opciones para disfrutar los artículos periodísticos.

“El mundo se va acabar y todo va a seguir igual” dice la cortina musical de los diferentes podcasts de los Jóvenes Periodistas. Y no es menor valorar esta nueva instancia tanto de formación de jóvenes críticos como la inserción de ellos en el nuevo ámbito profesional, con un panorama *millennials/centennials* configurado por la contemporaneidad. Hay que reconocer las nuevas políticas que permiten el avance de un sector. Es claro que el mundo se puede acabar, no sé si en este caótico dos mil

veinte, pero de lo que podemos estar seguros hoy, con el certero avance de los Jóvenes Periodistas del Cervantes, es que no todo va a seguir igual.

Surgen nuevos interrogantes, otros se vuelven a repetir, como ya vimos hasta aquí, otros se transforman, pero a pesar de ser “inútil, generacional y destinada al olvido” como diría Ana Durán, la crítica va a seguir hacia adelante buscando la forma de subsistir.

Notas

[1] https://open.spotify.com/show/4Qd9hVQAdhKZE8wxKVtyjV?si=KU1KxnnXQDig5OBhZ_3iDA

Referencias bibliográficas

- ALFONSO, F.J. (2001). Fausto Alfonso en *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. (pp.29-34). Agencia Córdoba Cultura- CRITEA.
- CEJAS, J. (2001). La crítica teatral frente a los nuevos territorios en *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. (pp45-50). Agencia Córdoba Cultura- CRITEA.
- CRUZ, A. (2001). Alejandro Cruz en *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. (pp.54-56). Agencia Córdoba Cultura- CRITEA.
- DICHIERA, M. (2020). Panorama crítico. *Revista Funámbulos- La Savia*, 23/ (52),14-23. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/kpol/#p=4>

- DURAN, A. (2001). Sobre la crítica periférica en *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. (pp.57-63). Agencia Córdoba Cultura- CRITEA.
- (2011). ¿Y si la crítica no sirviera para nada? *Revista Funámbulos- Tiren contra la crítica*, 14/(35),7-12. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/tgcw/#p=1>
- FIORONI, J. (2020). ¿Quiénes son los críticos del futuro? *Revista Funámbulos- La Savia*, 23/ (52),38-42. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/kpol/#p=4>
- GONZÁLEZ, L. (2020). Medio y formato. *Revista Funámbulos- La Savia*, 23/ (52),24-30. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/kpol/#p=4>
- IRAZABAL, F. (2011). La crítica no deseada. *Revista Funámbulos- Tiren contra la crítica*, 14/ (35),4-6. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/tgcw/#p=1>
- JAROSLAVSKY, S. y LAUBE, N. (2011). Ser o no ser. *Revista Funámbulos- Tiren contra la crítica*, 14/ (35),22-32. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/tgcw/#p=1>
- MOLINARI, B. (2001). Monólogo crítico en *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. (pp.101-103). Agencia Córdoba Cultura- CRITEA.
- PACHECO, C. (2001). A modo de conclusión en. *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. (pp.131-136). Agencia Córdoba Cultura- CRITEA.
- PERALTA, G. (2011). Dos que son uno. Ser o no ser. *Revista Funámbulos- Tiren contra la crítica*, 14/ (35),18-21. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/tgcw/#p=1>
- PUENTE, M. de la (2020). Los nuevos desafíos. *Revista Funámbulos- La Savia*, 23/ (52),10-13. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/kpol/#p=4>

Nodo 2

Las variables corporales en tiempos de pandemia

Por Noelia Perrote

El dos mil veinte sin duda será un año que marcará un cambio de paradigma en todas nuestras formas de vida, pero sobre todo en las que competen al encuentro presencial de cualquier índole, reunión entre amigos, educación, trabajo, cultura, placer. La medida de prevención se basó en el aislamiento individual o familiar, en las dinámicas de burbujas de contagio, donde salir a encontrarse con otros, extraños o no, estuvo prohibido por decreto un buen tiempo, y luego sumamente reglado.

Esto nos atravesó de manera tal que cambió nuestra manera de percibir las cosas, dando paso a otras formas de la presencialidad, a otras formas del encuentro y de corporalidades también. Las discusiones en torno a las artes escénicas y la virtualidad fueron variando a lo largo de los meses, por un lado, se presentó la vieja premisa, que el teatro es solo posible en el convivio, es decir encuentro presencial entre espectadores y artistas en un mismo tiempo y espacio, y por el otro lado, la necesidad de

les artistas de trabajar y de nosotros de encontrarnos en esa comunidad escénica que posibilita el teatro, la música, los títeres, la danza.

Fuimos confinados a una pantalla, con todo lo que ello implica, dejando en evidencia las diferencias, la famosa brecha digital, que está atravesada por todas las variables que hacen la condición de lo humano, la clase, la raza, el género, la diversidad corporal, la diferencia generacional. Muchas personas entablaron relación por vez primera con un dispositivo comunicacional como un celular o una computadora, otras, ya lo teníamos incorporados de alguna manera en nuestras vidas, solo se incrementó su uso, no tuvimos que aprender nada nuevo. La mayoría tuvo que aprender un nuevo lenguaje en situación de emergencia y en forma autodidacta.

Sería una mentira decir que el lenguaje audiovisual es algo novedoso para las artes escénicas, podría detenerme en una infinidad de obras que han utilizado dicho recurso

para configurar su poética; sin embargo, era eso, un recurso más de la escena o acaso no lo era todo. Ahora, es el medio para poder acontecer. Esto ha modificado bastante los roles escénicos, los elencos han tenido que incorporar las especificidades de la técnica audiovisual en todas sus producciones, tomar la decisión de: usar una cámara o dos, de transmitir en vivo o filmar, de armar un montaje o no, de preguntarse por los límites de la edición para que siga siendo teatro y no cine. Lo mismo ocurre con la iluminación, la técnica para iluminar los cuerpos, espacios en teatro, no es la misma que en el cine. Y, por último, y no por ello menos importante, la actuación. ¿Cómo se actúa teatralmente ante una cámara? ¿Estamos viendo teatro filmado o estamos viendo cine? ¿Cuál es el límite, la línea divisoria entre estas expresiones estéticas?

El ejercicio de la crítica teatral, ya sea para realizar y diagramar una grilla, cartelera, un comentario, un análisis, también se vio atravesado por esta situación. Ha producido críticas de los pocos espectáculos o actividades escénicas virtuales que se repusieron este dos mil veinte, armándose de herramientas para dar cuenta de lo que allí aconteció, para seguir analizando los componentes que antes miraban de una obra, y sobre todo para rescatar la teatralidad a través de una pantalla. Desafío al que se vio también volcado la cátedra de Crítica Teatral de la Licenciatura en Teatro de la UNC.

La virtualización de la educación en las artes escénicas dejó en evidencia que las materias así llamadas “teóricas” también necesitan del encuentro y la presencialidad para poder ejercerse. Acompañar los procesos de aprendizaje de los estudios teatrales sin poder hacer críticas teatrales a obras presenciales fue un desafío enorme, el mismo al que se vio expuesto el hecho de tener que actuar frente a una cámara y evaluar lo volcado allí. La distinción que ronda, cual fantasma en los edificios o las aulas virtuales de teatro, entre teoría-praxis, cuerpo-mente, pensar-hacer, y que vienen siendo discutidas hace años, han vuelto a quedar trastocadas en este nuevo régimen. ¿Alguien podría afirmar que no hay cuerpo en la virtualidad?

Cuerpo virtual

Me parece importante dedicar un espacio a pensar la relación entre el cuerpo y la virtualidad. Las discusiones en torno a las corporalidades son muchas y variadas, diversos movimientos políticos y corrientes teóricas discuten hace décadas con las nociones de cuerpos naturales o biológicos, dejando en evidencia que el cuerpo es una construcción social, directamente relacionada con las condiciones de posibilidades para la vida y el desarrollo de ciertas materialidades. La filósofa Judith Butler aportó a

estas discusiones la noción de performance de género (1990), para dar cuenta como los géneros son constructos sociales posibles por un sistema de repetición de gestos y de reconocimientos de los mismos. Dichos gestos se inscriben en ciertas materialidades que podemos denominar cuerpo, aunque no solo allí. Otra autora, Teresa De Lauretis (1987), propuso un concepto de género que no fuese dependiente de la diferencia sexual hasta significar su mismo sinónimo; para ello, había que pensar al género desde las herramientas que Foucault proveyó en su teoría de la sexualidad como “tecnología del sexo”. Es decir, habría que pensar el género como representación, auto representación o el resultado de diversas tecnologías sociales (mediáticas, discursivas, institucionales, críticas y del sentido común). Esto supone que el género no es una propiedad natural de los cuerpos, sino el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y relación. Parte de las tecnologías que hacen al género es el uso de la virtualidad ¿Qué operaciones oblicuas sexo-genéricas posibilita la virtualidad? ¿Qué corporalidades se producen en la virtualidad? ¿Cómo la virtualidad constituye identidad?

La relación entre identidad y corporalidad sigue en discusión y construcción. La era digital ha aportado grandes nociones para seguir tensando la relación con el cuerpo, como por ejemplo el manifiesto *Cyborg* de Donna

Haraway, publicado en 1985, aún vigente por lo contemporáneo de sus ideas: “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”. Haraway nos anticipa, de alguna manera, que eso que podemos identificar como cuerpo se construye mucho más allá y más acá de la mera materialidad.

Si reconocemos al lenguaje como la primera mediación con el mundo, podemos entender el uso de la virtualidad como otra manera de mediación. Las redes sociales en la vida diaria de las personas posibilitaron sendas discusiones alrededor de los cuerpos virtuales, y una serie de preguntas con respecto a la forma de la mediación. Por todo esto, considero que el uso de la virtualidad para el arte escénico no es algo tan extraño, solo es una mediación más, y nuestro trabajo se basará en encontrar las particularidades de esta mediación, las poéticas que de allí se desprendan, como también sus limitaciones.

El teatro se vio arrojado a su lugar más liminal, desplazado de su espacio seguro, de sus ritos sagrados, hubo que volver a mirar lo que ya estaban experimentando hace décadas otras disciplinas. La pregunta por el cuerpo y la presencia colocó a esas experiencias en el lugar del “arte experimental”; hoy, ya con algunas décadas encima, quizás es tiempo de dejar de nombrarlas como una instancia exploratoria y reconocerlas como disciplinas con

lenguaje propio. En Córdoba hay varios colectivos que vienen trabajando la pregunta por el cuerpo, las presencias, el acontecimiento, la temporalidad, y el lenguaje digital, como, por ejemplo, el Festival Habeas corpus [1] que en el año dos mil veinte cumplió diez años y ofreció una versión virtual de la edición; o el grupo BiNeural-MonoKultur [2], cuyo trabajo se presenta como un cruce entre artes escénicas con interés especial en el uso de tecnologías, ciencia y lo performático como elementos artísticos. Este último, estuvo realizando la obra, *De eso te tenía que hablar*, un audio tour para hacer en casa, donde al público se le enviaba un audio guía para recorrer su propia casa.

La pregunta que se desprende de todo esto es, ¿Qué lenguajes de la liminalidad potencian la teatralidad en su travesía virtual? y en términos de Diéguez (2007), ¿Qué *communitas* metafóricas emergen de este escenario?

Tiempo y espacio. Realidad alterada

Si seguimos estas claves de lecturas sobre corporalidad y liminalidad podríamos afirmar que el cuerpo acontece, y para acontecer necesita de las variables espacio temporales. Por lo que no podemos analizar las

corporalidades sin tener en cuenta como las variables espacio temporales se vieron trastocadas, ya no vemos a todos en un mismo espacio. Por ejemplo, vi una transmisión de *Medea* de un elenco brasilero en San Pablo, [3] junto con un amigo que vive allá y pudimos hablar de la obra pos función. Si bien estábamos en diferentes geografías compartimos una misma temporalidad, la relación sincrónica con el objeto escénico parece ser uno de los rasgos de la teatralidad que se sostiene en medio de la pandemia. Aunque también hay casos, donde se puede ver teatro de manera asincrónica, por ejemplo, el Teatro Cervantes tiene una cartelera virtual con obras colgadas en su canal de YouTube a la cual se puede acceder de manera gratuita en cualquier momento, sin limitación de reproducciones.

La relación sincrónica o asincrónica con el objeto escénico está determinada por diferentes elementos, a saber: las plataformas, los teatros públicos o independientes, los recursos técnicos, o las decisiones poéticas del grupo. Esta variación en la temporalidad no es menor para el desarrollo de una crítica teatral. La mera posibilidad de poder volver una y otra vez al espectáculo, hacer pausa, retroceder, adelantar, guardar, fotografiar los cuadros que nos interesa destacar, hacer zoom, subir el

Notas

[1]SÁNCHEZ GOLDAR, S. (30/09/2010). Performance. Habeas Corpus. Festival de Performance recuperado de <http://habeas-corpus-performance.blogspot.com/p/presencias.html>

[2]Bineural-Monokultur. Proyectos de cruce en artes escénicas. <https://www.bineuralmonokultur.com/>; <https://www.bineuralmonokultur.com/2020/12/de-eso-te-tenia-que-hablar/>

[3]MEDEIA POR CONSUELO DE CASTRO / 2021/ Brasil. Direção: Gabriel Fernandes e Bete Coelho / Elenco: Bete Coelho, Luiza Curvo, Michele Matalon, Roberto Audio.

volumen, hacer oíble eso que a veces es un susurro, o hacer visible eso que quiere permanecer en la sombra, modifica nuestra mirada de manera determinante. ¿Esa relación con el tiempo hace otra corporalidad?

En cuanto al espacio, como ya sabemos, no se construye solamente con la sala teatral, sino de todo ese recorrido que hago para trasladarme al teatro, como me siento en la sala, que lugar ocupó, a donde vamos después de la función, como vuelvo a casa. Todo ese movimiento está contenido por la espacialidad escénica. Ahora solo basta con tener una buena conectividad y hacer click. Por supuesto que varía la apreciación de la obra si la vemos desde un celular, una computadora o un televisor. Si el sonido que escuchamos cuenta con buenos parlantes o si me coloco unos auriculares y no comparto esa sensación ambiente con nadie. Si estoy en mi casa, en mi habitación, si me vestí o sigo en pijamas, si veo la obra mientras como, chateo, etc.

Aunque toda esta descripción puede ser una apología melancólica del teatro tal cual lo conocíamos, considero, que como parte de la comunidad escénica tenemos que dotarnos de las herramientas necesarias para seguir

trabajando, pensando, haciendo. Y no por un impulso productivista a ciegas sino porque para muchos de nosotros las artes escénicas son vida, son “la” vida, y en un contexto de tanta muerte, aferrarse a la vida ha sido una premisa para seguir, un gesto humano de supervivencia. La cultura escénica también es una actividad esencial.

¿Críticos virtuales?

¿Cómo se acompaña el proceso pedagógico de futuros críticos? ¿Cómo se comparte la mirada, la pregunta, la curiosidad devoradora del análisis? Y, sobre todo, ¿Cómo se hace cuando no podemos ir al teatro a desarrollar lo aprendido? ¿Cómo aplicamos la teoría escénica cuando aprendimos a hacerlo en una forma presencial sobre objeto de estudio, y hoy hay que utilizarla para mirar el mismo objeto mediado por la virtualización escénica?

La educación virtual es una realidad hace mucho tiempo, en diferentes partes del mundo, habilita la posibilidad de cursar talleres o seminarios con personas que no viven en tu ciudad, a la vez que nos predispone para la lectura y la escucha de otras maneras. Sin

embargo, en el estudio de las artes escénicas, que en definitiva son otras formas de estudios sobre el cuerpo, la actividad áulica es igual de irremplazable que la actividad escénica en los teatros con público presencial. Dicho esto, también considero muy loable todas las discusiones que se suscitaron este año, las lecturas, que posibilitaron la creación de nuevas herramientas para la expectación de teatro virtual.

La mirada ha sido uno de los ejes de análisis que atraviesa gran parte de los ensayos aquí vertidos. La diferencia de recorte en una sala de teatro y una pantalla es abismal. A la vez que muchas de las obras analizadas utilizan varias cámaras, no una fija con plano general, ¿Cómo podríamos afirmar lo que vimos en la función virtual? Al recorte ya no lo hacemos nosotros, lo decide quien monta el video para la función. En el teatro la atención se compone de un lábil equilibrio entre el elenco y el espectador, creemos tener la libertad de decidir qué mirar, y los actores, técnicos, directores, nos invitan a atender ciertos asuntos, algún texto, un gesto, una música, una luz que refuerza tal o cual signo.

El desafío está puesto en captar nuestra atención allí,

en mirar lo que nos es mostrado, nuestra destreza es mirar el todo, lo que nos muestran y lo que no también, allí se produce una alquimia de sentidos, allí significamos. En el teatro virtual es muy distinto, alguien decide donde hace foco, donde amplía la mirada, donde nos tenemos que centrar sin la posibilidad de mirar el plano general, la escena, la escenografía, el piso, el techo. ¿Cómo hacemos para recoger la teatralidad de este lenguaje cinematográfico? ¿Importa la diferencia? ¿O nos servimos de los estudios de imagen para poder analizar esta nueva teatralidad que aflora de las pantallas?

Vamos a tener que incluir en nuestros análisis, de ahora en más, todas estas variables y seguramente muchas otras que no desarrollo aquí.

El cambio de paradigma en lo escénico no es solo cultural sino también epistemológico, tuvimos que rever las herramientas teóricas con las que miramos teatro para su análisis a los fines de seguir reflexionando sobre la praxis escénica; sin negar el acontecimiento que se despliega en esa nueva teatralidad. Prestamos una particular atención, en términos de Fischer-Lichte (2011), a los procesos de corporización que se desprenden de las pantallas.

Referencias bibliográficas

- BUTLER, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- DIÉGUEZ, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Atuel. Buenos Aires.
- FISCHER-LITCHE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada editores. Madrid.
- HARAWAY, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia.
- LAURETIS, T. de (1987). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press.

En Conexión

Entrevista con Mónica Berman

por GB y FG

En la lejanía del aislamiento, pero a un click de distancia, la voz de Mónica Berman se hace presente desde Buenos Aires para conversar con nosotres desde una posición académica y profesional, sobre las problemáticas de la crítica como posibilidades de apertura en Argentina. A continuación, nos adentramos en una perspectiva singular del territorio crítico, a través de una voz que se revisa a sí misma. El trabajo metacrítico de Berman en diálogo con nuestras inquietudes estudiantiles se encuentran para pensar una crítica que intercambia con la puesta escénica a escalas más complejas de las que aparenta a simple vista.

¿De qué manera viste afectado el ejercicio de la crítica desde que se decretó el aislamiento preventivo obligatorio a causa de la pandemia?

En primer lugar, me resulta difícil hablar de LA crítica porque tiendo a pensar en plural. Por un lado, porque uno piensa en él crítico y de pronto remite a una persona que realiza un determinado oficio, entonces diría critique. Por otro lado, tenes algo que está vinculado a un género, la crítica es un género, pero, además, en sentido estricto es alguien que se autodenomina crítico. Tenes distintas personas que se autodenominan de ese modo, y sin embargo realizan producciones escritas diferentes entre sí. Cuando ves el género escrito decís, epa, este se llama de esta



Mónica Berman

Doctora en Ciencias Sociales, Mgter. en Análisis del Discurso, Prof. en Enseñanza Media y Superior en Letras, Prof. en Enseñanza Primaria. Coordina el área de Comunicación y Artes Escénicas en la carrera de Comunicación (Fac. Sociales- UBA) y, en ese marco, el Proyecto "Pierre -construyendo el hábito de ir al teatro". Docente de la Escuela on line Master of Puppets, coordinada por Edwin Salas. Co-coordina el "Proyecto Archivo", en *Alternativa*. Colabora en la *Revista Funámbulos* desde 1999 y en *La Nación* desde 2012.

manera y realiza esto y esta otra persona realiza esta otra cosa y le llama del mismo modo. Hay algo en relación con el objeto escénico que también es bastante diferente entre sí. Cuando pienso en cuestiones teóricas en relación a la crítica como que además de ser un género es un metadiscurso, es decir, un discurso que se construye a partir de otro discurso, un hablar, un escribir, un formular un discurso sobre otro, no resulta lógico el singular. Puedo pensar la crítica como un género, o el producto de alguien que escribe, de un crítico que escribe o, puedo pensarla como una trasposición porque, de hecho, ¿Qué es lo que queda de la puesta en escena? Los metadiscursos quedan, pero son transposiciones, es decir, yo construyo. Estoy escribiendo un libro sobre *Máquina Hamlet*, armando una reconstrucción de esa puesta que no está en ningún lado, porque, aunque esté grabada, esa puesta no está, entonces lo que sí hay es una serie de discursos que la refieren, esos discursos, con los que estoy trabajando son todos discursos verbales y transposiciones de *Máquina Hamlet*; entonces ¿Uno puede pensar el término “crítica” en singular? En realidad, es una especie de entelequia, hay que problematizar este lugar. Eso es lo que a mí me permite pensar que puede seguir vigente la idea de la crítica, incluso en este contexto, porque hay muchos que están discutiendo: esto no es teatro, etc. La verdad, a mí no me importa discutir si es o no es teatro, no me importan las posibilidades de cierre si no las de apertura.

Hace poco, en agosto escribí un artículo en *Funámbulos*^[1] discutiendo el tema de las definiciones y sobre la gente que salió a decir “esto no es teatro”. Ahí digo, que detrás de esa afirmación hay el presupuesto de que uno sabe que es teatro. ¿Decime qué es teatro?, yo te escucho... Toda esa gente que estaba planteando que si no hay presencialidad no hay teatro, la verdad, a mí no me interesa.

De hecho, participé hace unas semanas de un encuentro internacional de teatro virtual con gente que dijo: “el teatro virtual existe hace un montón, no es una innovación de este momento, existe hace muchísimos años”. El problema es que había quedado reducido a un núcleo vinculado con la experimentación y entonces había una serie de participantes del mundo de lo escénico que lo desconocía o lo denostaba, pero fundamentalmente lo desconocía. Lo obliteraba de una manera fenomenal. Me parece que esta situación sacó esto a la luz y empezaron con el dedito acusador de, “esto no es”, bla, bla, bla. En función de lo que pienso, la crítica que hago puede seguir funcionando porque considero que eso también es del orden de lo escénico.

Escribí críticas en este tiempo. ¿Qué cosas escribí? Sobre una puesta de títeres que se hizo con transmisión en vivo. Fue muy interesante ver lo que hacían. Fue bien al principio, son titiriteros que viven en Lincoln, Manuel Mancilla y Julia Sigliano. Hicieron una obra que se llama *Teo*, donde alguien los filmaba y la transmisión era en vivo, por streaming para distintos lugares del país. Primero te enviaban un WhatsApp, hacían una lista con todos los espectadores, en un momento determinado te contactaste y se armaba el chat; entonces yo decía, esto es una comunidad escénica porque esos son espectadores que están esperando el comienzo del espectáculo, como si estuvieran en una sala de espera. La diferencia es que estos espectadores hablaban y se comunicaban, entonces decían: “hola, yo soy de Córdoba”, “hola, estoy en Chubut”, “hola, yo estoy en Jujuy”, te iban contando, “gracias por esto”, por lo otro, iban poniendo, “acá estoy con mis dos hijos”, etc. Es muy interesante pensar eso en el orden de lo escénico. El público es parte de lo escénico, de ahí la posibilidad de ver una puesta en escena de títeres y después la posibilidad de responder. No hubo aplauso en ese caso porque era un tipo de transmisión que no te permitía abrir el micrófono. Yo, de eso puedo escribir una crítica.

Pienso en lo que están organizando las chicas de San Juan, que hacen *Solas*, se vinculan con gente de distintas provincias, trabajan con mujeres y no binaries, disidencias y, ellas son las que llevan a cabo la propuesta, se llama *Solas en escena*. Tienes una actriz de Neuquén, otra de Mendoza, y trabajan sobre un mismo texto. La dramaturga de un determinado lugar le da el mismo texto a tres actrices que están en lugares distintos, y cada una de ellas hace su propia puesta en escena. Trabajan con Google Meet, ahí de nuevo tienes esa idea de comunidad escénica. Después, cuando terminan la función se abren los micrófonos y hay una conversación. Es muy interesante porque por lo general en la sala eso no sucede, vienen los aplausos y la gente se va, entonces uno dice, estamos aprovechando y estamos planteando otro tipo de cosas.

También tienes a los chicos de las salas PanInmersivas con Consorcio, donde trabajan en Zoom y plantean una reunión de consorcio; son personajes de un edificio que están discutiendo cuestiones vinculadas al consorcio. ¿Qué hacen?, hay una anécdota pequeña y un culpable de algo y le dan a optar a los espectadores sobre quién es el culpable. Son siete personajes y tienen siete finales distintos. Si el público elige culpable

a uno, tenes un final y, va el actor y hace su cierre, pero si el público elige otro personaje, va otro actor y hace su cierre. ¡Está genial! porque están probando nuevos lenguajes y si vos tenes nuevos lenguajes hay posibilidad de escribir crítica. Para el que te dice, “no esto no es teatro”, seguramente te va a decir, “no, no puedes escribir crítica”, porque está pensando que eso quedó fuera del universo de lo que se puede escribir. Que no es lo que yo pienso. Puedo seguir escribiendo porque se siguen produciendo cosas. Hay unos estudios alucinantes en Puerto Rico que están probando otros lenguajes. Hay una obra, *Dude Número Uno*, muy interesante en términos de lenguaje, ellos plantean la idea del actor técnico, bueno en la sala PanInmersivas es igual, porque dicen que al actor se encarga también de cuestiones que en otro contexto no hacía, manejar las cámaras, el sonido, hay un montón de cosas para seguir pensando, esa es mi opinión.

Con respecto a esta nueva modalidad y comunidad escénica que se comunica, que se relaciona con estos acontecimientos de la escena, Dubatti propone el término tecnovivio para definir una nueva relación entre espectadores y el acontecimiento escénico, es decir, la variación del convivio al ser intermediado por la tecnología. ¿Adherís a este concepto o definís de otra manera esa relación en tanto y en cuanto forma parte del conocimiento para la crítica?

En mi nota de *Funámbulos*[2], sin mencionarlo, discuto la idea de convivio o un fenómeno cara a cara. Un fenómeno cara a cara es la coincidencia de cuerpos en un espacio y en un tiempo. Cualquier fenómeno cara a cara es un convivio, vas al almacén y tenes un fenómeno cara a cara, dos cuerpos presentes en el mismo momento y al mismo tiempo, con posibilidades de contacto perceptivo pleno. ¿Qué significa eso? Que, podés escuchar, oler, gustar, tocar y que además compartís el espacio. Vos podrías en cualquier fenómeno cara a cara pasarle la lengua a tu actor favorito, podés, porque estás en contacto perceptivo pleno, ¿Por qué no lo haces? Por una cuestión de costumbre, de restricción social, pero la posibilidad del contacto perceptivo pleno está, eso sucede en cualquier fenómeno cara a cara. No sucede en lo escénico, digo, es un dato. ¡Eso es

comunicación menos uno! Estás entrando a la Facultad de Comunicación y te enseñan que eso es un fenómeno cara a cara. ¡Punto, se acabó la historia! O sea que ese término es una pavada porque no es un rasgo específico de lo escénico. Soy de Letras, hice la maestría en análisis del discurso en Filo, pero me doctoré en Ciencias Sociales, o sea hace más de veinte años que trabajo en la carrera de Comunicación. Esto se lo digo a cualquier estudiante de comunicación y es una pavada. Te expliqué lo que me ibas a preguntar. No es un rasgo específico de lo escénico, es un rasgo que tiene que ver con un fenómeno comunicacional cara a cara. La diferencia con un fenómeno comunicacional mediatizado, en donde ustedes no me están viendo estoy sin la cámara, pero yo los estoy viendo a ustedes y puedo decir que color de pelo tienen, que color de ojos tienen, puedo decir que tienen anteojos, es decir que los estoy observando. Tengo parte de ustedes porque, no sé si tienen puesto perfume, por ejemplo. Hay un porcentaje que percibo y otro que no, justamente porque lo que tenemos es una mediatización, es otro tipo de fenómeno, no hay un contacto perceptivo pleno. Sencillamente, punto. Es así.

Y en este contacto perceptivo que no es pleno, ¿sentís que en las obras vistas y sobre las que has escrito, la convención teatral, se ha transformado de alguna manera?

Eso tiene que ver con las estéticas y no con los dispositivos. Yo armé una clasificación porque aparecieron cosas diversas. Por un lado, todos los que tenían las obras filmadas y por distintas razones, por ejemplo, las salas para mantener el contacto con el público fueron a buscar las obras que tenían, las pusieron buscando una gorra, porque tenemos una cuestión vinculada a algo central: el teatro es cultura y la cultura es trabajo. Esto es básico, es supervivencia número uno, entonces mucha gente hizo eso por una cuestión básica. Después tenemos lo que hicieron algunas salas oficiales. Acá hay algunas diferencias en las salas oficiales de Buenos Aires, el Cervantes es nacional y el San Martín es municipal, ambas pusieron a disposición del público sus obras, pero lo hicieron gratis. Por ejemplo, el Cervantes cuando “estrena” arma un chat, y entonces, juegan a eso que les decía antes que habían hecho los titiriteros, juegan algo equivalente. Jugaban con espectadores que ya habían visto las obras y que las volvían a ver, decían: ‘Uy, te acordas de tal cosa’; o con los

espectadores que lo estaban viendo por primera vez - iban con esa doble vertiente- digo, esa es una posibilidad. Pero fíjense, que en un caso y en otro, es decir, te paso la obra pelada o te paso la obra con un chat al costado, lo que tenemos son obras ya filmadas, lo que estamos trabajando es con algo del orden del pasado, en ese sentido estamos del lado de lo cinematográfico para decirlo en términos de dispositivo, en ese sentido, nada más, no confundamos. Solamente que en eso ya filmado no hay ningún tipo de posibilidad de modificación. Después hay un montón de personas que transmitieron como reproduciendo los acontecimientos de una sala. Entonces convierten su casa en una sala -entre comillas-, arman la escenografía, y ponen en la casa una obra que podría haber puesto en un teatro. La gente no está en el mismo lugar que yo, pero ven la obra al mismo tiempo. Eso es una transmisión, me tropiezo y me caigo, los espectadores ven el tropiezo y la caída. Porque está sucediendo en streaming, estamos compartiendo el tiempo, no estamos compartiendo el espacio, pero estamos compartiendo el tiempo, estamos, mantenemos algo. Pero hay otro grupo, que a mí me parece si quieren en algún punto el más interesante en el sentido del avance. Hace bastante trabajé sobre el tema de la ruptura de los verosímiles, tengo un libro que se llama *Teatro en el Borde*^[3] que es ruptura de los verosímiles, y estos grupos son los que están rompiendo verosímiles, que son los que utilizan las plataformas para jugar con lo escénico, y entonces ahí hacemos teatro por Google Meet, teatro por Zoom. Ahí sí trabajamos, pero con el lenguaje del dispositivo y nos jugamos a ver qué cosas el dispositivo nos permite. Son instancias distintas, todas se están trabajando de modos diferenciados. Después tienes como siempre, cosas buenísimas en cualquiera de las tres instancias y malísimas, aburridas e insoportables en todas las instancias. Entonces, si investigas el dispositivo, pero lo que estás haciendo es una porquería, o no, está buenísimo, realmente estás encontrando algo novedoso. Uno empieza a ver también estas cuestiones.

Nombraste la ruptura del verosímil y tratas este concepto mucho en las críticas de tu blog, nos interesa saber si en esta nueva exploración de los dispositivos tecnológicos que tienen los y las hacedores teatrales, han hecho que la escritura de la crítica cambie los métodos y criterios de análisis en estos entornos virtuales.

Todavía hay mucho prejuicio. Tengo una hipótesis en relación con la crítica: quien determina el modo de escritura de la crítica es la puesta. Acá hay que hacer una diferencia, ustedes saben que yo escribo en *La Nación* también. Cuando escribo para el diario, más de una vez mi editor me ha dicho, “Piba- mi editor te dice así- no te olvides que la gente te lee mientras está tomando el café y haciendo una lectura rápida”, por lo tanto, uno tiene que escribir de una manera sencilla. En mi blog, yo me puedo dar los gustos; entonces ahí tenemos dos cosas distintas. En mi blog y en un lugar donde yo escribía antes, que se perdió todo, *Crítica Teatral* escribía tres críticas por semana. Una obra que se plantea como inconexa, rota, desarticulada, habilita una crítica rota, inconexa, desarticulada en la sintaxis, en el léxico, en la puntuación. Van a decir, “es un quilombo no entiendo nada”, pero está bien, responde al objeto del cual habla. Una puesta que se plantea como profundamente poética habilita una escritura crítica y, una puesta que apunta a lo intelectual, a lo analítico, habilita una crítica intelectual, analítica, con citas, con bibliografía, con planteos, con hipótesis. Quien determina el modo de escribir la crítica es la puesta. ¿Cuándo podés hacer esto? Cuando no dependes de nadie, cuando tenes tiempo. Ni siquiera yo misma lo puedo hacer todo el tiempo porque implica mucho trabajo, implica un trabajo extra. A veces uno no lo puede hacer, digo cuando hay cosas que realmente te golpean, te interpelan fuerte, decís, bueno, está bien, encuentro un montón de cosas. Me pasó con muchas obras que en general son cosas que no le pasan a la gente. Hay una obra de títeres, *Soy solito*, que escribí la crítica como cuatro veces, me encantaba. Una obra súper sencilla de un títere de veinte centímetros, manipulado por dos titiriteros, Ema Peyla y Gerardo Porion, dirigido por cinco directores titiriteros. No le encontraba la vuelta. Recién a la cuarta vez que escribí dije, ahora está lo que quería decir. Me pasó con una obra en las antípodas, *Casi Normales*, esos musicales preciosos que vi catorce veces; también escribí varias veces, cada vez que uno escribe encuentra cosas distintas. Además, está esa idea de que cuando escribís, cerrás una perspectiva, un punto de vista en un momento determinado y en un contexto específico; pero luego podés seguir escribiendo, podés seguir pensando esa idea que quedó abierta. Si una se dedicara solamente a la crítica sería maravilloso. Yo no vivo de la crítica, soy docente universitaria, mi trabajo es ese, doy Semiótica en la facultad.

Continuando con esa reflexión, pero quizás en referencia a otros aspectos de la crítica, desde nuestro lugar de estudiantes nos interesa mucho pensar de qué formas se vincula les críticas con les hacedores. En este contexto, sabemos que desde el inicio de la pandemia continuaste con tu labor como crítica a pesar del aislamiento social, entonces ¿Qué aspectos según tu criterio tienen mayor relevancia a la hora de realizar un comentario crítico de una puesta virtual sincrónica? ¿Hacia dónde prima tu mirada cuando ves teatro virtual sincrónico?

No me cambia la perspectiva, me da lo mismo que sea virtual o presencial, es la obra la que determina mi focalización y no lo que la obra subraya, si no lo que de pronto veo en ella. Me pasó con *Consortio*, que tenía muy buenos actores, capaz que es eso, porque no es que tiene una dramaturgia trabajadísima, tiene la sorpresa. Después, por ejemplo, hay un chico que trabaja con cuestiones vinculadas con lo virtual y lo experimental que es Ezequiel Hara Duck, hizo *Perfil Bajo*, *Clavemos el visto* y, ahora, *Vengan de a uno*. Siempre trabaja con estas cuestiones, con Smartphone y, en *Vengan de a uno* lo hace a través de videollamada. Es interesante pensar que tenes alguien que está interactuando con vos. Tienen que tener mucha cancha con la actuación, porque con cada una de las personas con las que se vincula va a poner en juego algo distinto, aunque tenga las palabras para decir, los movimientos estipulados, aunque sepa en qué lugares de su casa va a mostrar determinadas cosas, la interacción con el otro implica algo del orden de la improvisación, pero no es una improvisación, insisto, en las palabras, en los lugares, en la dramaturgia, si no en el modo de vincularse con el otro, porque es uno a uno en esa videollamada. Cada puesta te interpela de maneras distintas. En *Consortio* me pasó que la dramaturgia no está buscando armar una gran historia, el juego dramático es sencillo, pero tenes actores que pueden sostener lo que hacen. De pronto en otros casos, uno ha visto puestas muy interesantes, virtuales también, en términos de ¿Para qué voy a mirar la actuación si no vale la pena? Mira qué cosas interesantes hacen en este otro sentido. visual, es decir que tienen cuestiones visuales muy interesantes y actuaciones muy flojas, entonces, ¿Qué miras? Tienen que ver con eso también y, por supuesto, con las posiciones de una en un momento determinado. De pronto estás

investigando algo y lo que te llega lo miras desde el punto de vista que te interesa en ese momento, somos personas en primer lugar, nuestros intereses también entran a jugar ahí todo el tiempo, intereses en el buen sentido del término.

Considerando que el aislamiento significa esta suspensión de la actividad en términos de encuentro físico, pero no de otras formas, ¿Por qué piensas que es importante sostener la producción y el consumo de crítica teatral en este contexto?

Pienso a la crítica como una instancia de reflexión, como parte del fenómeno escénico, con la misma jerarquía que puede tener un actor, un iluminador, un director, un coreógrafo, un titiritero, un cirquero, en ese nivel, un productor, alguien que hace gestión, alguien que hace investigación, para mí todo eso es del orden del fenómeno escénico. Si el fenómeno escénico se mantiene es lógico que la crítica se mantenga, porque estamos hablando de algo que constituye ese fenómeno. Algo muy interesante es el hecho de que muchos festivales se mantuvieron. El de Bahía Blanca se mantuvo, es un festival que hacen Los Pompas, un grupo de teatro comunitario. Ellos transmitieron obras de títeres, por un lado, pero, por otro lado, hacían talleres. Las obras estaban filmadas, te las dejaban disponibles, pero a los talleres, los hicieron como los instructivos de YouTube, es decir no te mostraban algo para que aprendas, si no que los hicieron vía Zoom, porque ellos consideraban que había que mantener el vínculo para que pudieran interactuar. En el gesto de hacer el títere, quien enseñaba la técnica, podía interactuar con quien estaba aprendiendo. Esa decisión de qué es lo que va grabado y qué implica un vivo, me pareció muy interesante, porque es justamente lo que permite mantener el encuentro. En qué lugar puedo sostener el encuentro y en qué lugar no necesito que ese encuentro se mantenga, son parte de un mismo fenómeno, lo planteo porque fue una reflexión que hice cuando escribí sobre el festival. Ellos decían, nosotros nos encontramos en la esquina con la gente del barrio, hacemos nuestro festival en las cuadras del barrio, bueno, ahora no podemos salir al barrio. Lo hicieron, además, en un momento donde la cuarentena era más dura, entonces, encontraron la ventaja de que la gente que no era del

barrio, también se pudo sumar al festival porque esa es una de las ventajas de lo virtual, podemos ampliar el campo.

Hay que mirar también las cosas positivas porque las tiene. La clave está en poder ver qué es lo que nos abre esta posibilidad que tenemos, ¿Te vas a sentar a llorar? “¡No, no puedo ir al teatro a hacer la crítica!” No. Esto es lo que hay y bueno, ver qué es lo que presenta de positivo. Insisto, la crítica es parte del fenómeno, por lo tanto, si el fenómeno permanece, la crítica es parte del fenómeno y permanece.

Teniendo en cuenta que se está incrementando el consumo cultural, a través de plataformas digitales ¿Cuál es tu opinión respecto a que deberían considerar les artistas al momento de pensar los procesos creativos de ahora en adelante?

No. Ahí no me meto y te voy a decir por qué, yo soy crítica no artista. Y si hay algo que me parece que la crítica no tiene que hacer, es decirles a los artistas qué es lo que tienen que hacer. Me parece que el procedimiento creativo de las puestas, porque creo que la crítica es un acontecimiento creativo, de otro orden, por supuesto, pero cuando los artistas producen, son ellos los tienen que pensar. No me meto a decir, “Ay, esto lo tendría que haber hecho de tal manera” no, no. Yo no hago puestas, por lo tanto, no me voy a meter a decirle qué cosas, aunque a veces te digo que te quedas con las ganas, pero es una cuestión de principios. A veces una dice, esta cosa resultaría más efectiva, pero es algo que no nos compete a quienes hacemos la crítica.

De estas experiencias virtuales, ¿hay algunos de estos modos de producir y consumir que nos sirvan para pensar lo escénico como concepto?

Hay algo que está sucediendo que no hay que perder de ningún modo, la multiplicación de espectadores. Hay mucha gente que no entró jamás en su vida a una sala, que tampoco se paró a ver teatro callejero, que no

se metió a ver una obra de teatro comunitario, etcétera. Y, sin embargo, accedió a ver puestas en escena en estas plataformas, entonces, es el momento de ver qué logramos con esos espectadores nuevos, porque lo son. Unos dicen: “Bueno, está bien, se acostumbraron al teatro a su casa, a la pantalla, no van a volver a salir”. Pienso todo lo contrario, los que eran espectadores de teatro en las salas, o en las calles y demás, van a seguirlo siendo, pero tenemos que aprovechar la posibilidad de estas personas que se asomaron al fenómeno a través de las plataformas para conquistarlas, para hacer que se asomen a las salas, a la calle. Ahí tenemos algo que está bueno para aprovechar, la oportunidad de multiplicar los espectadores bajo el formato que sea. Y bueno, si les interesa el teatro virtual, quién es uno para decirles algo. ¿Por qué voy a decir: es mejor el teatro en la sala? ¿Quién soy para decirle eso? ¿Soy Dios?

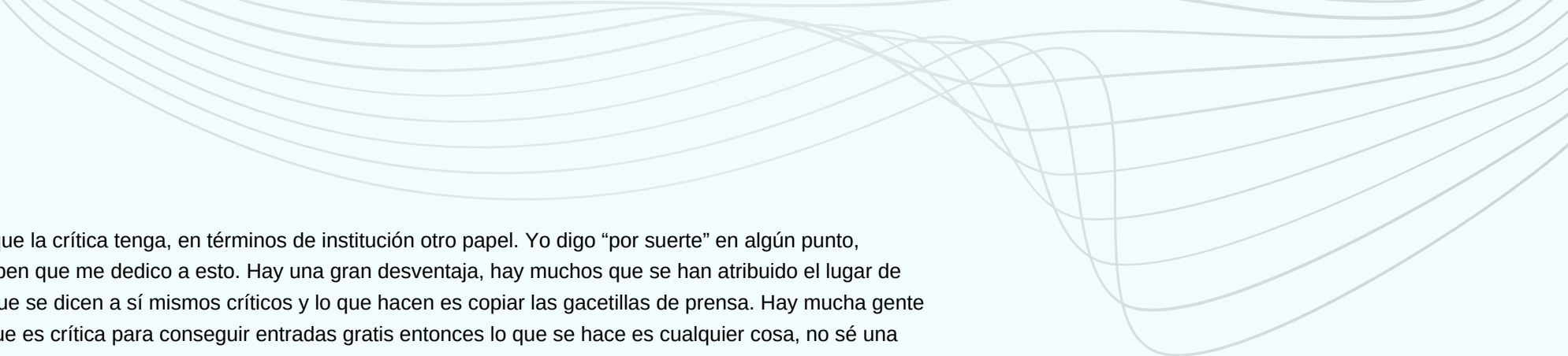
A mí hay cosas que no me interesan para nada, pero a mucha gente sí le interesan, y qué culpa tengo, y ellos, qué culpa tienen, es así, son posiciones. Pero eso sí, no perdamos la oportunidad, o por lo menos hagamos el intento, y si no son espectadores de algo que no eran espectadores, igual ganamos.

¿Cómo la crítica puede acompañar el retorno de la actividad teatral en forma presencial?

Como parte del fenómeno alguna cosita podemos hacer, no sé hasta qué punto porque hay otro tema que tiene que ver con el lugar de legitimidad, pero acá hablo de lo institucional. No sé hasta qué punto la crítica como institución hoy tiene un lugar lo suficientemente fuerte como para mover gente. Tengo mis dudas, de todas maneras, hay gente, por ejemplo, un YouTuber o un influencer, que mueven muchas más personas. Tampoco denotemos eso, si la gente los sigue tendrá sus razones. Tengo hijas adolescentes y las dos siguen a personas totalmente diferentes y distintas entre sí, veo que hay cosas que están buenísimas, hay otras que no tanto y es muy interesante porque ves en alguno de los influencers una valoración rara, en términos positivos, gente que uno no lo imaginaría que tiene ganas de hacer teatro y, seguramente, no es el teatro que nosotros estamos pensando como favorito, o como las estéticas que más nos interesan, pero aparece en la discusión la idea de lo escénico, y eso también está para aprovechar. ¿Por qué no? Son nuevas experiencias

culturales, creo que todos podemos aportar un poquito, hay algunos, evidentemente, que tienen más llegada y otros menos. También me pregunto hasta qué punto ese lugar de legitimación, de verdad existió alguna vez. Ustedes saben que en algunos momentos se decía -estoy hablando de años atrás- cuando sale una obra en *La Nación* o en *Clarín* llenas la sala o equis cantidad de funciones, pero el diario era el medio que existía, ahora hay redes, los hacedores tienen otro tipo de llegada con el público. Antes, en la industria musical solamente tenían la discografía, si vos no grababas un disco en una discográfica no llegabas a ningún lado, porque después no tenías posibilidad de comunicarlo, de difundirlo. Ahora uno sube su video a YouTube y armas vínculos, armas redes y capaz que-perdón- se caga en la industria discográfica. Me parece que lo escénico funciona del mismo modo, ya no tenemos alguien que te diga esto sí, esto no, en términos de institución hablo, porque son dos cosas distintas pensar las personas que de pronto tienen gente que las sigue y alguien dice esto está buenísimo, esto no hay que perderlo, pero funciona para lo escénico y para la literatura, el cine, y para un montón de elementos de la cultura.

No es solo en lo escénico, no podemos pensar en la figura del crítico teatral ahí, y por suerte, y lo digo así, por suerte, los hacedores tienen otros modos de comunicar, pueden establecer otras redes. Me acuerdo que cuando hicimos el libro de *Comunicación y artes escénicas* [4] lo que planteaba en ese momento era que las redes estaban funcionando como una especie de boca en boca, vieron que en realidad debería decirse de boca en oído. Y que el de boca en boca funciona y siempre ha funcionado, y ha sido una de las cosas más efectivas. Con las redes tiene una doble posibilidad porque, si posteas, twitteas, instagrameas lo que quieras, una puesta, desde tu propia cuenta, lo que haces es garantizar eso, sos vos, pero en vez de decírselo a alguien o a tu grupo particular, lo multiplicas, seguís siendo la garantía, sigue funcionando como un de boca a boca. Si además tenes la posibilidad de hacer un comentario del tipo: "No se la pierdan", ya no es solamente te comparto el flyer de la puesta, sino que además te hago una recomendación y funciona como garantía, del mismo modo que lo haría con mis amigos, en la esquina, en un bar, el grupo mamis de WhatsApp, lo que quieran, pero lo estamos multiplicando, lo estamos haciendo público, esto es otro modo de funcionamiento, no



es ilógico que la crítica tenga, en términos de institución otro papel. Yo digo “por suerte” en algún punto, aunque saben que me dedico a esto. Hay una gran desventaja, hay muchos que se han atribuido el lugar de críticos y que se dicen a sí mismos críticos y lo que hacen es copiar las gacetillas de prensa. Hay mucha gente que dice que es crítica para conseguir entradas gratis entonces lo que se hace es cualquier cosa, no sé una página, copian las gacetillas de prensa, afanan textos ajenos, no se imaginan cuánto se ve, y lo hacen para eso, para conseguir entradas. No tengo una defensa corporativa, para mí eso no es un crítico, es un chanta y está lleno, lleno. Pero acá estamos todos metidos en la misma bolsa, qué le vamos a hacer. En uno de tus artículos de *Funámbulos*, mencionas algo que se llama la “vida transmediática de las artes escénicas” puedes explicar brevemente a qué hace referencia y de qué forma esto se puede ver hoy en este contexto.

Antes mencioné los fenómenos que hay uno cara a cara y uno mediatizado, lo que yo pienso es que hay toda una zona de lo escénico que tiene que ver con el fenómeno cara a cara. Los actores entre sí -estamos hablando de un momento común y no de esta época pandémica- se encuentran en un mismo espacio y en un mismo tiempo, los actores, el director, si está en las funciones, no sé, los técnicos, los espectadores. Todo esto es del orden del fenómeno cara a cara, pero hay toda una serie de cuestiones, pensemos que no existe lo escénico si no hay espectadores, entonces, los espectadores tienen que llegar a la sala, ¿Cómo se enteran? Esto es del orden de lo comunicacional, para que un espectador llegue a una sala, tiene que haber algo que es del orden de la comunicación, aunque vos le digas a tu amigo, che veni, o lo llames por teléfono, le toques el hombro, lo que quieras, pero eso es del orden de la comunicación. Y en el marco de la comunicación tenes algo que tiene que ver con lo mediático, de hecho, las críticas no existen si no son mediatizadas, por eso hablé de la vida transmediática de las artes escénicas algo que tiene que ver con el orden de lo mediatizado. Cuando digo crítica también digo: notas, posteo en una red, ventas de entradas, carteleras. ¿Cómo hago para elegir lo que voy a ver? Eso es del orden de los medios, de lo mediático. Por eso hablo de esa vida transmediática de las artes escénicas. Hay algo que constituye a las artes escénicas que tiene que ver con lo mediatizado, por ejemplo, te metes en *Alternativa* y elegís qué obra vas a ver. Si vos vas a hacer prácticamente todo, todo,

menos la asistencia -en este momento no, nos vamos para atrás, antes de la pandemia- vas a hacer todo antes de llegar a la sala, elegís, ves la biografía, te ves un tráiler, decís, “me interesa esto, a ver, que hizo este director antes, me voy a fijar, a ver y qué otras obras hicieron estos actores, vamos a chusmear, a ver y donde está la sala... ah, ¿cuánto sale la entrada? Eh... ay no me ubico bien donde queda la sala, me voy a fijar el mapita, ¿Cómo llego? Todo eso, que bondi me tengo que tomar, ah puedo ir con el subte, que bueno che”. Todo ese universo todo, todo lo que dijeron otros espectadores, “este espectador tiene el mismo gusto que yo, a ver qué piensa de esta obra, a ver este crítico al que no le creo nada, ¿le gustó? No, no le gustó. Buenísimo, entonces voy a verla”. Todo ese universo puede estar en el orden de lo mediático, todas esas decisiones, esas acciones, esos discursos, son del orden de lo mediático y constituyen a las artes escénicas. Y después vas a la sala, ahora, podes prender una pantalla ¿Ahora qué pasa con eso? Se amplía la vida transmediática de las artes escénicas porque incluye también al producto artístico. Está buena esta idea porque me permite trabajar en dos grandes fenómenos y no me complica pensar lo escénico, porque sencillamente amplía. Si antes entraba todo lo que rodeaba a lo “artístico” de manera un poco discutible porque uno dice, ¿Un productor no incide en lo artístico? ¿Un gesto no incide en lo artístico? ¿Una investigación de alguien sobre lo escénico no incide en lo artístico? Ahora podemos ver que un dramaturgo, un director, un grupo que trabaja de manera colectiva y que lee investigaciones y esas investigaciones le sirven para pensar lo que está haciendo, ¿No inciden en lo artístico? ¿No es parte de eso? Ampliar el fenómeno en vez de reducirlo, para decirlo fácil. Ahora resulta que con esto de las plataformas y demás me queda también el fenómeno artístico dentro y por supuesto que no excluye al otro. El otro va a seguir existiendo, aunque sea en las plazas, aunque uno pueda hacer una puesta en el balcón y otros mirar desde la calle, algo que también se hizo, no es ninguna novedad.

En esto que se amplía esta realidad por las experiencias virtuales, ya sea en propuestas o en público, ¿La crítica también se amplió en sus formas de escribir o bien hay muchas más personas escribiendo sobre los mismos fenómenos artísticos?

No he seguido esto con especial detenimiento, pero vi en general en el ámbito de la crítica, y por lo expresado por colegas, una mayor restricción, una posición más bien conservadora. Hablamos de esto porque no nos queda otra, y no olviden que la crítica es un trabajo para mucha gente, para un buen porcentaje de gente. Entonces, si vos no escribís no cobras, no en mi blog, por supuesto. La gente que escribe en medios masivos cobra por lo que escribe, y los que son los colaboradores permanentes de un medio, o los cronistas permanentes de un medio, tienen que cumplir con determinada cantidad de escritura. No hay que olvidarse nunca, porque esto es trabajo, pero si bien no quiero generalizar, han tenido una posición más o menos conservadora: hablamos de esto porque no nos queda otra. Después uno ha visto que se entusiasman con cada cosa... pero bueno. No me voy a meter con eso. En el mundo de algunos investigadores la cosa es totalmente distinta, porque tienen la mirada un cachito más abierta, eso también tiene que ver con las casualidades. Entonces ya se están restregando las manos, viendo todo lo que van a poder escribir y pensar a través de esto, eso sí. Es que muchos coincidimos en el ejercicio de la crítica y de la investigación, entonces de pronto muchos de estos críticos que también investigan, se están restregando las manos.

Este conservadurismo de decir no escribo o escribo de esto porque tengo que escribir porque es lo que está pasando, ¿Tiene que ver con esta forma, a la que te referís en el último número de Funámbulos, de arrogarse el saber de algo para decir qué es y qué no es?

La verdad es que eso lo veo en algunos críticos, pero no en todos. Ese lugar de arrogarse ese planteo lo veo más en ciertos personajes que están subidos arriba de un pony, más que del universo de la crítica, porque no diría que son los críticos los principales responsables, salvo algunos que están un poco vetustos. Algunos, no son mis amigos ni mi gente cercana, pero leo otras cosas. No hay que olvidarse que también les pasa a los hacedores, también es difícil sostener esa posición, porque vos decís, el crítico saldría de verdad a decir: “Uy qué entusiasmo, vamos a escribir sobre esto”, cuando el hacer al que admiras te dice “esto no es teatro”

porque ahí también tenes un problema. A mí me importa tres cominos todo, digo lo que pienso y me he plantado a discutir con muchísima gente que me venía a decir esta obra es una maravilla, yo diciendo lo contrario por esto, esto, esto. O al revés, me han dicho que esta obra es una porquería y yo, es una maravilla por esto, esto. Me parece que eso es bastante grave, a veces hay determinadas puestas, directores, dramaturgos, que aparecen en el candelero porque hay alguien que los ve y los ensalza, y el segundo que los ve dice: bueno no, si tal lo ensalzó, seguramente algo tendrá y yo no lo veo y el tercero dice, no, no seguro estos dos tienen razón, no me voy a quedar atrás, el problema es mío, ¿viste? Eso me parece que es un fenómeno que se da de manera sistemática y es muy peligroso me parece y, en general, la gente no lo piensa, entonces cae el espectador común y corriente, leyó todos los excelentes en los diarios, escuchó hablar maravillas en todas las radios, y ve la puesta y dice: “Ay, claro debo ser yo, que no entiendo nada”. Y otro dice: No el teatro es una porquería, porque si todos estos que saben tanto dicen que está bueno, sencillamente el teatro es una porquería, chau, listo, no vuelvo”. Y así funcionan los lugares de legitimación. ¿Cómo haces para sostener el entusiasmo frente a los hacedores no entusiasmados? bueno capaz que un crítico saldría a decir otra cosa, se restringe, y claro, es remar las olas: Sí.

La cálida predisposición de Mónica, su apertura a un diálogo nos lleva por conceptos a través de una discusión metacrítica. Su profesional agudeza problematiza en forma vivaz, no sólo a su mismo discurso sobre la crítica sino a nuestro propio hacer en el teatro como estudiantes de artes escénicas. Somos espectadores que miran, acompañan, problematizan, y queremos como ella ver las posibilidades de apertura en la crisis, subirnos a la ola de los nuevos lenguajes que despiertan discusiones acerca de lo escénico, lo transforman y en el acto, nos transforman.

Notas

[1] BERMAN, M. (2020). Disparos. *Revista Funámbulos*, 23/ (52), pp.7-9.

[2]BERMAN, M. (2020). Teatro al borde. *Revista Funámbulos*, 23/ (53), pp.14-21. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/ofen/>

[3] Berman, M. (2013). *Teatro en el borde. La ruptura de los verosímiles*. Editorial Biblos.

[4] Berman. (Comp). (2014). *Comunicación y artes escénicas I*. Escénicas Sociales

Nodo 3

Espectadores, trincheras y esperanza

Por Fabián Gutiérrez

Pensemos la presencia de la crítica teatral en la situación de expectación, desde un contexto donde la indefinición, la incertidumbre son parte de nuestra contemporaneidad y donde las categorías no son tan rígidas como aparentan.

Desde una crítica situada exploramos de qué maneras podemos re-imaginar posibles formas de vincularnos con las artes escénicas y, a la vez, reconocer en ese movimiento la importancia como espectadores y partícipes de nuestra cultura de vislumbrar nuevos senderos.

Presencia de las críticas en horizontes desesperantes

Para hablar de las críticas teatrales, comenzaré por problematizar nuestra práctica como participantes de las artes escénicas. Nos nutramos del hecho que no existe el estatuto de *la crítica*, no existe una sola forma de hacer crítica ni un único organismo que la valide como tal. A las críticas, al igual que al teatro, las constituyen quienes las ejercen. Por lo tanto, de ahora en más hablaremos de *las críticas* desde la perspectiva de un estudiante de teatro en formación, entendiendo que cada producción crítica responde a un contexto específico y a un punto de vista determinado.

Ser estudiante de los efectos teatrales en un tiempo pandémico nos ha exhortado hacia afuera de nuestras zonas de confort, inevitablemente nos moviliza a favor de preservar nuestras afirmaciones pasadas o por el contrario redescubrir posibilidades en la incertidumbre en un momento de crisis.

Me detengo en la discusión acerca de la presencia del ejercicio crítico en los procesos creativos y cuánto favorece al proyecto artístico reconocer a las prácticas críticas como una dimensión en igualdad de importancia que todas las áreas que componen la escena. Si pensamos en lo que implica la producción de un espectáculo teatral, desde las decisiones para iniciar un proyecto: cómo y por qué elegir un texto como punto de partida, las texturas que envuelven los primeros imaginarios, los vectores para investigar cierta estética o explorar algún discurso; en todas estas acciones hay una revisión sobre el mismo material que justifica dichas elecciones. Así, casi a medida, el proyecto se va desarrollando con las devoluciones del grupo, las acotaciones de la mirada externa, los sentires de los actores, es decir todo aquello que habla sobre la creación escénica desde adentro y, que a la vez son formas de poner en crisis y mirar críticamente dicho hacer.

La creación es un proceso complejo, azaroso, que se descubre mientras se avanza. Encuentro difícil creer que exista quien tenga la receta perfecta para crear un espectáculo sin contratiempos. De igual manera es un hallazgo que se asigne o se invite en forma permanente al ejercicio de un rol crítico como parte del equipo de producción, este es un terreno pocas veces explorado en el teatro latinoamericano. Sin embargo, la mirada crítica

puede estar presente si el grupo lo habilita de manera consciente. Independientemente de cómo involucre un grupo a los críticos en sus procesos, los espectadores siempre tendrán algo que decir sobre las experiencias en que participan. Por eso, si pensamos críticamente en nuestra actividad de espectadores, ¿Qué es lo que convierte a un sujeto en espectador y de qué es capaz?, también podemos preguntar cuánto más es posible contribuir, desde nuestro rol, para dialogar con los artistas y formar parte de la producción cultural de nuestro territorio.

Hablar del espectador en términos de consumo refuerza el valor comercial y de mercado de las artes por sobre sus otras potencialidades. En la crítica como oficio aparece la idea que los propios medios de comunicación masiva se encargaron de perpetuar, los críticos: jueces estéticos. Así se da a las críticas un parámetro cuantitativo de evaluación sobre las obras, basado en la construcción de un sistema de calificación como bueno/malo, o bien, en la asignación de un determinado número de estrellas (por citar algunos casos). Esta es una forma de ejercer críticas, ¿Existen otras? Siendo espectadores, ¿Cómo reaccionamos contra los sistemas existentes?

Reconocemos que la crítica es importante para la vida y circulación de un espectáculo porque consideramos necesaria la existencia de referencias culturales que

incrementen las posibilidades de acceso del público a la obra, pero, ¿De qué formas podemos hablar de una obra sin volvernos “jueces estéticos”?

Revisemos la presencia de la crítica en un espectáculo desde la mirada en la primera trinchera de receptores: los espectadores y para eso me permito remontar en el tiempo a las Jornadas de Crítica organizadas por el CRITEA (Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina), en el marco del Festival Internacional de Teatro Mercosur, en Argentina del año 2001. Aquel encuentro propició el intercambio entre critiques de distintas partes del mundo y de provincias del territorio argentino, para pensar su profesión y su lugar frente a las nuevas tendencias del momento. La confluencia de distintas perspectivas, el cuestionamiento sobre el propio oficio y las condiciones que lo promueven son actitudes propias del ejercicio crítico. En una de las ponencias de dichas Jornadas, Alberto Catena (2001) menciona la existencia de un rol secundario inevitable de la crítica, aquel que se dispone a atestiguar una obra estética. La presencia del rol profesional crítico implica una actividad por parte del sujeto-crítico de formular un comentario desde su situación de expectación, es decir que, desde la subjetividad se elabora un discurso que pueda encontrarse con otras subjetividades, a su vez este discurso crítico busca encontrar algún tipo de utilidad colectiva.

La decisión de un individuo de considerarse espectador lo convierte en un rol fundante de la experiencia teatral, justamente porque el hecho de ser espectador implica una toma de decisión consciente con poner el cuerpo y los sentidos en favor de una experiencia que implica traslados, cuestiones de accesibilidad, además de un estado de permeabilidad y recepción. La actividad de especar requiere que nuestros mecanismos receptores tanto fisiológicos, sensoriales y cognitivos se vean involucrados. Hace falta alguien que mire para que la escena construya sentidos, se complete, por lo tanto, la mirada crítica forma parte de cualquier situación de expectación.

¿Qué implica para mí ser espectador? ¿Por qué elijo a las artes escénicas para participar en calidad de espectador? ¿Realmente las elijo? Reflexionar sobre nuestras propias manías de espectadores, gustos e intereses, dolores y placeres, trazar un mapa de decisiones, ayuda a hacer consciente el rol como partícipes de las experiencias del arte. Estamos en un momento donde es pertinente empezar a preguntarnos ¿Por qué elegimos aquello que elegimos? ¿A quiénes beneficia que seamos espectadores mansos y domesticados? ¿De qué sirve repetir discursos? ¿Qué relación tienen las obras teatrales de nuestro territorio con su público? ¿Qué podemos hacer como público para fortalecer la situación de los artistas de nuestro entorno?

Ser espectador y construir territorio

¿Puede un espectáculo existir por sí solo? ¿Es indispensable la presencia de un público para que el fenómeno sea llamado teatro? ¿Qué tan importante es el espectador?

Al escribir este ensayo anoté hace un tiempo: 'Un suceso teatral no puede acontecer sin la existencia de los espectadores, somos constituyentes de él, construimos nuestra identidad de público en el acto de encontrarnos en un espacio teatral, sea éste presencial o no.' Para problematizar esta afirmación, me propongo profundizar sobre qué entiendo por espacio teatral.

Antes de la pandemia resultaba fácil definir el arte teatral por la relación viva entre los cuerpos de actores y espectadores. El teatro, en términos de espacialidad, podía suceder en: la calle, un baño, la plaza, un circo, salas municipales, alternativas, garajes, museos, dentro de una casa, y así la lista podría continuar; no era una condición ineludible el hecho que una obra se monte en una sala específicamente diseñada para ese fin. Entonces, si una arquitectura no es suficiente para determinar el acontecer del teatro, ¿A qué llamamos espacio teatral?

Entiendo el teatro como un fenómeno que sobrepasa a sus definiciones, por eso sobre esta línea sería

contradictorio pretender determinar qué caracteriza a un espacio teatral. Tal vez, contribuya enunciar algunos detalles que se hicieron presentes en las obras estrenadas durante el contexto de aislamiento social de este año dos mil veinte como forma de observar aspectos escondidos del teatro contemporáneo. En contra de los pensamientos más conservadores que se rehusaban a aceptar una obra virtual como teatro, artistas de occidente hasta el oriente del planeta continuaron la actividad teatral, tanto por motivos experimentales como de sobrevivencia.

Aparecieron en el horizonte festivales, estrenos inéditos, reestrenos, talleres, seminarios, obras infantiles, archivos clásicos que volvían al alcance del público. Todas estas experiencias de la gestión cultural son demostraciones de que el teatro se reinventa a pesar de las crisis. Incluso ante esta evidencia, sería capaz de comentar por lo bajo que la presencia de las artes es esencial para entender y sanar las consecuencias de las catástrofes.

Despojado de su materia prima, el contacto cuerpo a cuerpo, el teatro no dejó de existir, porque hubo y hay personas que lo piensan y producen, esto explica como artistas como contra todo pronóstico estrenaron una obra. Tampoco desapareció el deseo por ver teatro de

espectadores habituales; de hecho, en menor escala y alcance, pero el contacto apareció. Las salas y grupos envían el link de la obra a cada e-mail personal de sus espectadores. Algunas personas modifican sus hogares para ver el evento, o lo hacen desde sus celulares, o en ciertos casos les artistas interactúan directamente con su público a través de WhatsApp o invitan a accionar por medio de un formato de audio tour. Estos son algunos ejemplos de un tipo de contacto que sucede en el teatro pandémico.

Uno de los detalles a rescatar dentro del espacio teatral es que el *gesto* del encuentro invoca al acontecimiento, el cual trasciende sus medios; es decir, la coexistencia en la intención del encuentro hace que una parte del fenómeno teatral acontezca.

La construcción de un sentido crítico como parte habitual de la experiencia del público nos otorga como comunidad una oportunidad para replantearnos lo establecido, una capacidad de dismantelar nuestras estructuras rígidas. Con la posibilidad de dialogar con algunas posturas críticas como la de Esther Scher (2001) quien afirma: “la crítica de teatro no puede renunciar a esta actitud y tiene que plantearse estos interrogantes, porque la cultura es el terreno más propicio para analizar los sistemas de creencias, aquello que se naturaliza y se

vuelve indiscutible” (p.105), es que pienso a la crítica como una mirada que trata de evidenciar los mecanismos que producen actos, y se encarga de hacer explícitos los lugares desde los que habla. Hacer crítica es más bien un trabajo de intérprete, que según el eje que se elija para mirar, proliferan algunos sentidos posibles. Al determinar un lugar de habla y desde ahí intentar develar aquellos mecanismos teatrales que nos producen emociones, las críticas son un segundo discurso, como mencionaba Federico Irazábal (2001), “la crítica reacciona, pero no acciona”, es decir, el impulso primero, el motivo de la producción escritural no viene desde afuera de la escena. Las críticas son reacciones, consecuencias, expansiones del espectáculo que buscan entender desde la singularidad y, a través de ese acto, hablar de algo más grande que la subjetividad del crítico y la objetividad de la obra, se está hablando de sistemas y funcionamientos, de comunidad y territorios. El discurso entre el espectáculo y sus críticas hace de testimonio del teatro, lo atestigua, preserva y comparte.

Cada proceso creativo tiene su propia ideología de teatro, es más, cada individuo tiene su propia idea de teatro, y a medida que la producción avanza, estas ideas se van colectivizando porque se encuentran en la escena. Podríamos decir que al producir un espectáculo cada grupo

en particular, tiene su propio entendimiento de un sistema teatral. Participar de prácticas que generen *sistemas* de creencias teatrales, tiene en su hacer el intercambio permanente entre sus integrantes. En la carrera de teatro de la Universidad, por ejemplo, al ser la escena nuestro objeto a explorar, la costumbre de las devoluciones entre pares se vuelve nutritiva. El comentar otra escena, sea casual o profesionalmente, es un sistema que aparece en nuestros procesos creativos, la mirada externa se hace imprescindible para entender el trabajo desde los ojos de un posible público. Encuentro una potencia, pues cada compañere, cada mirada, devolución, vienen desde un lugar singular, desde un mapa de experiencias particulares, que conjuga su único punto de vista con alguno de los muchos despliegues que la escena contiene. En los procesos creativos se puede establecer un código mutuo de intercambio, compartimos la incertidumbre, el meollo de la creación, sus inseguridades y descubrimientos. Desde mi experiencia en la práctica teatral universitaria, muchas veces he podido entender ciertos lugares complejos de nuestro propio trabajo cuando escuchamos las devoluciones de compañeros y docentes, una vez más el espacio teatral está integrado tanto por el interior de la escena como por su exterior.

La crítica, al hacer una mirada sobre sí misma, se

cuestiona como sistema, y eso involucra la crisis de todas sus partes. Nos enriquecemos en el movimiento de las estructuras porque aquello de lo que hablamos es permanentemente inestable. Así, cuando comentamos sobre la escena de alguna forma la complementamos, o en todo caso, sumamos a la discusión. Pero incorporamos a la esfera posibilidades de diálogo, pues la escena habla por sí misma, y ni la voz del actuante ni la del espectador pueden entenderla individualmente.

Si hablamos de un sistema teatral pre-pandémico, en el análisis de lo escénico está presente la interacción actuante-espectador, es decir la relación viva, la proximidad, los sentidos, la experiencia fisiológica de los espectadores, este podría ser un posible eje de observación para comentar una obra. En la pandemia aparece un nuevo sistema teatral, uno que puede producirse sin la presencia física del público, una obra que se concluye en términos técnicos y productivos sin la interferencia de un público; obras que se filmaban, de principio a fin, y después esa filmación era retransmitida en horarios específicos y solo estaba accesible durante ese corto período de tiempo. En este caso, el contacto es asincrónico, no coinciden físicamente las partes para efectuar un intercambio, no sucede el imprevisto escénico, no se adapta cada función ante un público específico y

cada espectador vive la experiencia en contextos distintos, así la obra tiene una forma final, pero sus contenidos y sus despliegues siguen circulando y expandiéndose a pesar de que los actores estén tomando una siesta, mientras su obra está siendo estrenada. Ahora, diseminado y distribuido el espectáculo está generando pequeñas experiencias individuales; la obra alcanza una nueva vida cada vez que se reproduce como si fuera en una micro-escala. El acontecimiento teatral en aislamiento sucede porque hay una intención por detrás, sigue habiendo alguien que mira y alguien que produce. Mientras las artes escénicas se sigan produciendo, hablar de ellas seguirá siendo relevante. Por eso, el trabajo crítico presta atención a las formas a través de las cuales el sujeto-crítico elige para vincularse con el material. Actualmente, la diversidad de tipologías teatrales impide a la crítica determinar núcleos de análisis y valoración genéricos para las distintas manifestaciones escénicas.

Críticas, trincheras que evolucionan

La constante reinvención del teatro exige a los críticos buscar nuevas ópticas y puntos de vista para relacionarse con la obra, por lo tanto, les será imposible trabajar con los mismos parámetros para todo el campo teatral. Entonces, si en un contexto pandémico donde incluso las bases de la

escena están en crisis, las formas de hacer crítica también lo están y afortunadamente los momentos de crisis traen consigo oportunidades de renovación, no sirve debatir acerca de que si las obras virtuales producidas en contexto de pandemia son o no teatro. Debemos superar la discusión que intenta definirlo todo. Hace poco tiempo atrás, podría haber parecido impensable asistir a una experiencia teatral sin siquiera salir de nuestras casas, hoy es una realidad. La proliferación de manifestaciones teatrales busca sobrevivir a un tiempo que le ha prohibido el contacto. Sin embargo, a pesar de que todas las señales apuntaban a que el teatro se volvería obsoleto sin la presencia, hemos atestiguado la metamorfosis que hace para transgredir las catástrofes que pretenden prescindir de él.

Estamos en un presente donde todo es cuestionable y las críticas dan un lugar para contribuir a la problemática prestando un punto de vista teatral sobre lo que una obra significa para su territorio. Nos toca pensar, a quienes habitamos el teatro de hoy desde afuera y desde adentro de la escena, cuál es la crítica que demanda nuestro territorio. Un territorio políticamente en crisis, donde nos rodean discursos que buscan la afectación, y sumarnos a listas de ideologías partidistas. Los debates presidenciales, los discursos televisados, las censuras periodísticas, las ficciones de las promesas gubernamentales, las

construcciones de antagónicos en las disputas políticas, todos los eventos espectaculares, todo aquello que se construye para un grupo receptor, ¿Se puede prestar a ser analizado desde una óptica teatral? ¿Nos sirve reconocer teatralidad en la vida?

Comentar sobre las artes escénicas tiende puentes, establece conexiones, genera oportunidades de diálogo. Esta relación entre las críticas y su escena es una relación viva, que se manifiesta en el tono, las formas, los permisos que se dan en cada comentario como forma de darse la mano con las tonalidades, las texturas, los sistemas que el espectáculo está proponiendo, pues cada crítica, es una extensión de su obra. Como si tuviera un cuerpo de agua, las críticas también se adaptan al medio que la contiene, sufren las limitaciones que el medio les genera. El lugar de la crítica periodística, por ejemplo, se vio problematizada incluso antes de las Jornadas del 2001; las restricciones de contenido de los medios periodísticos o el espacio destinado a la crítica, con una considerable reducción a lo largo de los años, entre otras problemáticas nos hacen ver las dificultades que atraviesa la crítica en los medios. En lugar de luchar en esa pirámide, podemos intentar proponer, crear, inventar, construir, medios alternativos desde nuestro lugar de espectadores donde la crítica pueda pertenecer más a la comunidad y no tanto a los medios masivos de comunicación. Si queremos que más

gente venga a los teatros, ¿Por qué pensamos al arte de puertas hacia adentro?

Si queremos construir un sentido crítico que nos permita hacernos cargo de nuestros propios procesos de producción y recepción, es importante que como espectadores nos movicemos para que el teatro como actividad habitual no desaparezca, apostar porque se reinvente y nos renueve, cuidar lo que amamos: ser espectadores y fortalecer nuestro valor de construir la cultura que nuestro territorio merece. Podemos empezar a incomodar, rechazar las críticas que nos dicen cómo y qué mirar, cuestionar la intención del consumo capitalista de las producciones culturales, abortar la idea de que primero debemos dominar herramientas intelectuales para poder formar parte del acontecimiento. Nadie puede mirar al mismo objeto desde el mismo lugar, y si así fuese no sería jamás la misma experiencia, hasta el clima sería distinto. Desde esta perspectiva cada mirada, opinión, comentario, sobre el teatro tiene un valor en sí mismo porque un sistema teatral se moviliza por la reacción de su comunidad, necesita ser escuchado para existir.

Así fortalecemos el sentido comunitario de nuestros teatros, dándole valor a nuestra situación de espectador-productor de pensamientos y teatralidad. Cuando se agrupa gente apasionada, cuando se permiten cruces intersubjetivos, aquellos despliegues del teatro cobran una

fuerza imparable. Las críticas teatrales dan continuidad al trabajo ofrecido por los artistas, un trabajo que nos hace transmutar como individuos y comunidad, nos da una posibilidad de mirar algo que permanecía oculto entre tanta verborragia, ahí delatamos las discrepancias, hablar del arte nos permite vislumbrar un futuro, develar nuevos senderos que aparecen cuando miramos con otros ojos los caminos ya arados.

Referencias bibliográficas

-CATENA,A. (2001). Alberto Catena. *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. Agencia Córdoba Cultura- CRITEA, pp.39-46.

-IRAZÁBAL, F. (2001). La incerteza como principio constructivo. *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. Agencia Córdoba Cultura- CRITEA, pp.91-100.

-SCHER, E. (2001). La crítica como arena de combate. *Jornadas de crítica. Festival Internacional del Mercosur*. Agencia Córdoba Cultura- CRITEA, pp.105-108.

Nodo 4

Teatro en pandemia y el fracaso de la promesa de que lo virtual iba a ser todo en la vida

Por María Elena Troncoso

Si bien por estar la pandemia aconteciendo aún es difícil cuantificar la totalidad del daño en el ámbito de las artes escénicas, como efecto de las medidas que tomaron los gobiernos de los diferentes países para enfrentarla, estamos asistiendo a una debacle sin precedentes, ya sea porque estas medidas minaron los ingredientes con los que trabaja el teatro como: el estar juntos, la confianza, la empatía y la tolerancia (Melgar, 2020: p.5), o por la obligada resiliencia que ahora debe adoptar la actividad.

Y así, mientras el público permanece en la sala de espera, el teatro prepara nuevos accesorios como barbijos, guantes de látex, máscaras plásticas, y hasta vacunas... incluso reescribe sus libretos y sus personajes adoptan nuevas formas de distanciamiento para salir al conflicto, al riesgo, al drama. Estas nuevas formas probablemente serán consideradas posdramáticas, en el sentido propuesto por Hans-Thies Lehmann, es decir, experiencias que se corren de una centralidad puesta sobre las relaciones

interpersonales.

A su vez, los intentos de acercar el teatro al público surgido en este contexto, visibilizan la tensión ya preexistente entre convivio vs. tecnovivio (Dubatti), escenario teatral vs. escenario digital, función sincrónica vs. función asincrónica.

Por otra parte, la pandemia también nos obligó a actualizar la pregunta ontológica acerca de ¿Qué es teatro? o ¿Qué es el teatro?, debiendo volver a desentrañar este arte ancestral, en su compleja multiplicidad de signos, para constatar que al momento en que se desató el virus Covid-19, las artes escénicas ya habían alcanzado un alto grado de desarrollo y profesionalización, como consecuencia de la evolución de los medios de producción del último tiempo. De modo tal que cualquier modificación de sus condiciones actuales, implica un retroceso, tanto en su aspecto poético como económico, y por ende afecta la identidad

contemporánea del *teatro*. Desde este punto de vista, *la idea de teatro* hoy sería aquella actividad que se desarrolla en un espacio destinado a tal fin, con la presencia vital de una determinada cantidad de público (convivio), que por lo menos garantice la cobertura del acontecimiento. Esto condice con el hecho de que muchos espacios teatrales no pudieron soportar el cierre definitivo por depender de la asistencia del público para autosustentarse. Tal es el caso en Córdoba del Teatro La Llave, que anunció su cierre a finales de julio de dos mil veinte, tras doce años y, luego de vender su colección de vestuario.

En este contexto, si bien consideramos que el rol de la crítica tenderá a ofrecer “un espejo apenas deformante y no será más que un eslabón suplementario en la cadena que conduce la obra de arte al público, prolongando las etapas de esta trayectoria que va del artista al espectador” (Féral, 2004: p.59), creemos que también debe dar cuenta de las razones por las cuales la práctica escénica no puede concretar sus producciones en un determinado momento histórico. Con este fin, y en la necesidad de observar la realidad de las artes escénicas cordobesas, que aún no alcanzan a publicar sus problemáticas, comentamos una experiencia que reunió a varios hacedores locales, en un conversatorio en línea convocado por la Universidad Nacional de Córdoba, bajo el lema, “La actividad teatral cordobesa en contexto de aislamiento”^[1], y en donde les

invitados reflexionan sobre el modo en que la pandemia afectó sus diferentes actividades profesionales.

Algunes participantes describieron la manera de organizarse, de forma urgente para sostener las necesidades esenciales de aquellos teatristas que se quedaron sin ningún tipo de ingreso económico, tal es el caso de la conformación de la Asamblea de Teatristas, que rápidamente formó un Fondo Solidario para artistas. También se creó el Grupo Itinerantes, encargado de realizar gestiones entre los espacios culturales que cerraron y los entes públicos estatales de arte y cultura, mediando en la difusión y distribución de módulos de alimentos provenientes de la municipalidad y la provincia de Córdoba, para quienes estuvieran en esta situación. Se hizo mención de distintos planes estatales como el “Plan de Compromiso Cultural” de la Municipalidad de Córdoba, el “Plan Podestá” del Instituto Nacional del Teatro, otro del Fondo Nacional de las Artes, y la compra de funciones para transmitir online por parte de la Agencia Córdoba Cultura. Todo esto fue en gran medida lo que expuso Ximena Silbert, egresada de la Facultad de Artes, investigadora, miembro de la Asamblea de Teatristas y del Frente de Trabajadores de la Cultura de Córdoba.

En tanto, el docente Marcelo Arbach reflexionó sobre el Registro de Talleristas de Artes Escénicas de la provincia de Córdoba, que antes de la pandemia constituyó un

mapeo para visibilizar al sector, las disciplinas que se estaban dictando y las cuestiones de formalidad e informalidad en torno al dictado de clases, para luego, apuntar a cuestiones más esenciales, como es el hecho de conocer a quienes dejaron de percibir el total de sus ingresos.

Desde el lugar de la docencia también, Daniela Martín, investigadora y directora de teatro independiente, se focaliza en describir la situación de los docentes de teatro en este contexto a partir de los nuevos formatos, ya que sostiene que colocó al sector en una crisis tremenda y, al mismo tiempo, excluyó a quienes no tienen conexión virtual para dictar y/o cursar las materias. Todo este panorama la llevó a reflexionar sobre la propia práctica a la hora de seguir dando clases, en particular cómo crear estrategias para repensar ese vínculo que no es meramente pedagógico, sino que tiene que ver con algo más allá de la transmisión de los contenidos, ya que las clases también referencian a los cuerpos en presencia, y al no poder tener ese encuentro, también atraviesa una crisis, ante la cual se pregunta cuáles son las formas y contenidos que debemos dar para seguir provocando el contagio del teatro, aunque estemos mediados por una pantalla.

Por otra parte, tres hacedores dieron cuenta de las producciones virtuales en que participaron durante la pandemia. Así, Facu Domínguez, coordinador del Espacio

Blick, y organizador de *Leer en casa Córdoba*, versión del proyecto creado en la ciudad de Buenos Aires, describe cómo fue la experiencia, expresando que se trató de un ciclo de lecturas que comenzó a los cinco días de la cuarentena, cuando indagaba sobre qué hacer en esos momentos. Se contactó con los creadores porteños, y a los pocos días dio inicio a esta propuesta, en la que teatristas cordobeses abrían sus casas y bibliotecas durante media hora. En relación a la experiencia, la considera un desplazamiento poético no teatral, pero con trabajadores del teatro. Finalmente, brindó los siguientes datos cuantitativos correspondientes al momento en que se habían realizado treinta ediciones del proyecto, con la participación de nueve lectores por edición, un total de doscientas setenta lecturas en vivo, la presencia de doscientos cincuenta teatristas y setecientos veintidós autores, que leyeron teatristas cordobeses en Córdoba, y en otros países y ciudades como Alemania, Brasil, Bélgica, España, Colombia, México, Francia, Uruguay, Río Cuarto, Río Ceballos, Villa María, Colonia Caroya, La Falda y Buenos Aires. Los seguidores sumaron un total de diez mil ochocientos, que es un promedio de cuarenta seguidores por lector^[2].

Por su parte, Garba, miembro del grupo MoMuSi y de la Asamblea de Teatristas, afirma que en estos tiempos en que “no hay camino por andar ni lugar a donde llegar”, quienes

Notas

[1] “La actividad teatral cordobesa en contexto de aislamiento”. Conversatorio. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba <https://artes.unc.edu.ar/en-escena-la-actividad-teatral-cordobesa-en-contexto-de-aislamiento/>

[2] *Leer en casa Córdoba* se emitió por Instagram los días lunes, miércoles y viernes, y si bien cada lector lo hizo desde su Instagram personal, la cuenta donde se reúnen todas las publicaciones es @leerencasacordoba.

se dedican a la actividad teatral como manera de estar en el mundo “no podemos parar” y siguiendo esta premisa, decidieron crear la “Sala Virtual”, que constituyó un “salimos” sin pretender ser cine o televisión, un espacio de generosidad para potenciarse como colectivo y, sobre todo, donde algunos compañeros pudieran tener trabajo, siempre teniendo en cuenta que esto sólo es una referencia de lo que se hace en la vida real, pero que de ninguna manera la suplanta. También rescata la generosidad del público, que sigue teniendo el derecho a recibir una propuesta cultural, que entiende la situación de emergencia en que se está, y que cuando se conecta a la sala durante una hora, de alguna manera está respetando la ceremonia teatral.

La investigadora y actriz Gabriela Aguirre, comparte la experiencia que llevó adelante durante la pandemia con el Grupo “BiNeural-MonoKultur, proyectos de cruce en artes escénicas”, que se dedica a indagar en distintos dispositivos teatrales, el lugar donde reside lo teatral y sus límites. Así, da cuenta de la experiencia de la producción *De esto te tenía que hablar – un Audiotour para hacer en casa*, creado especialmente en el contexto de cuarentena, que describe como una experiencia sonora que requiere de un espectador muy activo, comprometido, que esté escuchando y siguiendo al pie de la letra, lo que el texto le propone hacer en diferentes actividades en la casa. Esa

forma de involucrarse hace del encuentro que el teatro siempre plantea, una forma personal. Por ejemplo, citó el momento cuando el audio le pide al espectador que simplemente se mire a un espejo, o que escriba en un espejo con un lápiz de labios u otra cosa, o bien que se saque una foto. Además, explicó cómo para un número importante de espectadores, realizar el audiotour significó verse la cara por primera vez en esta cuarentena de un modo detallado. Por otro lado, permitirse realizar el juego teatral es lo que imprime teatralidad, la casa y la cotidianidad propia, se transforman en ese juego por un ratito, y uno se transforma en protagonista. Ella aclaró que la propuesta no es teatro virtual, ni teatro filmado, sino una experiencia sonora. Aguirre también citó al teórico Diego de Miguel, a propósito de su reflexión acerca de si bien el teatro no puede hacer mucho y está buscando formas de reinventarse en esta pandemia, más a largo plazo tendrá un lugar de privilegio, porque si hay algo que la cuarentena deja en claro, es “el fracaso de la promesa de que lo virtual iba a ser todo en la vida”, en tanto, lo que nosotres ahora queremos es juntarnos porque necesitamos esa presencia del cuerpo. La virtualidad no es la panacea y va a formar parte de nuestra vida, pero el cuerpo es el cuerpo y esa reunión es lo que nosotres podemos hacer, por lo cual concluye, no hay que angustiarse pensando en cuáles

van a ser los nuevos lenguajes teatrales que reflejen cómo funciona lo virtual.

Finalmente, Arantxa Paz Basaldúa, estudiante chilena de la Licenciatura en Teatro de quinto año, trae la discusión, quizás la más frecuentada durante la pandemia, acerca de si constituyen como teatro, o no, las transmisiones realizadas vía streaming. Propuso ir más allá y preguntarnos cómo funciona este nuevo modo, a qué espectadores llega y de qué forma, es decir ¿Qué teatro? y ¿Para qué contexto? porque estas herramientas tecnológicas constituyen lo más cercano al encuentro con otros. También compartió que están realizando durante este tiempo les estudiantes: muchos se encuentran abocados a escribir obras, otros a reflexionar teóricamente sobre lo que está sucediendo, ensayando virtualmente por Meet o Zoom, y valora que durante la pandemia pudo ver obras de Buenos Aires o Santiago de Chile online, que de otra manera no hubiese podido concretar.

Cree que no está todo perdido porque la pandemia no va a ser para siempre y, está convencida de que cuando todo esto termine, "el teatro, la danza, el encuentro con otros va a explotar porque estamos tan desesperados por volver, que cuando lo hagamos estará recargado de mucha energía, amor y cariño para dar". En relación a la posibilidad de llevar adelante nuevos procesos creativos,

en un momento en que toca detener ciertas prácticas relacionadas a la experiencia sensible y de encuentro con otros, cuerpo a cuerpo, considera que puede ser una oportunidad para el desarrollo creativo de nuevas prácticas que llevaremos adelante una vez que nos volvamos a encontrar. Es la oportunidad para desnaturalizar ciertas prácticas y volver a pensar qué otras se van a dar en la nueva normalidad. También es la oportunidad de construir los vínculos de estas con lo económico, social y artístico. Y en relación a cómo hacer para que la gente vuelva al teatro, Basaldúa cree que habría que preguntarse "¿Cómo hacer para que la gente llene masivamente los teatros?" porque en realidad el teatro siempre se respondió de la misma manera, haciendo cosas que estén buenas, que generen nuevas preguntas, que planteen nuevas visiones poéticas de la pregunta que se hizo la humanidad durante todo el tiempo porque el teatro tiene también la idea de contagiar la pasión, la visión, la poesía, la manera de ver poéticamente el mundo, de denunciar, de exponer "ideas".

Para ella, tendremos la oportunidad de volver al teatro con viejas tecnologías, en vez de las nuevas, por ejemplo, el teatro al aire libre, a la luz del día, y recuerda que "el teatro siempre fue la peste" y los actores, durante mucho tiempo, siempre fueron echados, expulsados de la sociedad porque eran quienes traían la peste, les que

contagian. El teatro tiene creativamente la oportunidad de volver a asumirse como una peste que contagia toda una visión del mundo y así, “volver a invitar a la experiencia sensible del cuerpo”.

De todo lo vertido, me permite realizar una reflexión final, teniendo en cuenta el lugar de las artes escénicas desde el cual hablan cada uno de los expositores. Porque si bien todos debieron interrumpir de modo abrupto su actividad, quienes trabajan en relación de dependencia lograron subsistir, a diferencia de quienes dependen sólo de sus propias producciones. A su vez, estas primeras acciones de reacción a la pandemia, no sólo dan cuenta del grado de desarrollo y auto sustentabilidad de la actividad en Córdoba, sino también, y esto quizás es lo más destacable, del cariz solidario con el que se organizó el sector para ayudar a los más afectados. Todos debieron readaptar sus formas de trabajo en el campo de lo escénico, ahora de modo virtual: los docentes y estudiantes modificaron sus maneras de encontrarse para el intercambio de conocimientos sobre el teatro y para disfrutar de puestas en escena de otras ciudades. En tanto los productores, debieron crear o adaptarse a propuestas mediadas por plataformas en línea, que unánimemente,

reconocen corridas de lo teatral, pero, que significaron la única opción para continuar produciendo, aunque sea como capital simbólico: Leer en casa, que dio difusión a teatristas y grupos; o como única salida laboral: *Sala Virtual*, que reunió varias propuestas, o *De esto te tenía que hablar – un Audiotour para hacer en casa*, que implican el pago de una entrada para acceder a ver las obras.

Estas son las principales reflexiones que los hacedores teatrales de Córdoba, realizaban en el mes de junio de dos mil veinte. En el momento en que se escribe el presente ensayo, las circunstancias no han cambiado demasiado. Aunque comenzaron a abrir algunas salas con protocolos de sanitización y distanciamiento con límites de hasta el cincuenta por ciento de público permitido, esto no es la solución para el sector de producción independiente que, al abrir de este modo, no cubre sus gastos, lo cual pronostica un futuro de más salas de teatro cerradas. La salida, por ahora, parece ser volver a los monólogos, a las antiguas maneras de producir teatro al aire libre, seguir con el dictado de clases virtual, y mucho estudio y preparación teórica a fin de aprovechar el tiempo del que a veces no goza una producción teatral. Y, claro, seguir reservando muchas ganas para el encuentro definitivo de los cuerpos con las cuerpas.

Referencias bibliográficas

- DUBATTI, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- FERAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires. Ed. Galerna.
- LEHMANN, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. México. Paso de gato.
- MARTIN, H. (2020). La dolorosa decisión de un teatro cordobés para no cerrar por la cuarentena: venden su lujosa colección de trajes. Infobae, 31 de julio. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/07/31/la-dolorosa-decision-de-un-teatro-cordobes-para-no-cerrar-por-la-cuarentena-venden-su-lujosa-coleccion-de-trajes/>
- MELGAR, A. (2020). Alejandro Tantanian: El arte es un bien necesario. Perfil Córdoba. Espectáculos, 22 de noviembre, pp. 4- 5.

Interfaces

Estrenos locales en pandemia

En esta sección compartimos comentarios críticos de algunos de los pocos estrenos de obras por plataformas que se dieron en la ciudad de Córdoba durante el contexto de aislamiento por Covid-19. Desde la cátedra de Crítica Teatral y como parte de la práctica profesional quisimos acompañar con una mirada reflexiva estas apuestas que tuvieron lugar antes de la finalización de nuestro ciclo lectivo en el mes de noviembre de 2020.

Intimidad y virtualidad en *Triángulo sin Bermudas*

La Brigada Clandestina nos propone un encuentro “íntimo” con el público.

Seleccionar la obra a partir de su publicidad en Instagram o de alguna gráfica puesta a la vista en una sala de teatro, o la compra de entradas por internet, son actividades y formas mediatizadas de relación con el hecho escénico y forman parte de “la vida transmediática de las artes escénicas” como dice la crítica Mónica Berman. En una realidad, ahora paralela, los espectadores tendríamos que trasladarnos al edificio donde se llevaría a cabo el espectáculo, pero hoy en día –contexto de aislamiento social de por medio- la mediatización ha llegado un poco más allá, transformando en virtual el encuentro entre la actuación y su público. Así, el sábado 12 de septiembre asistimos al proyecto *Triángulo sin Bermudas o Regla de Tres Compleja* del grupo Brigada Clandestina, presentado por la plataforma Zoom en el marco virtual del Teatro La Llave de la ciudad de Córdoba. Y son las actrices Valentina Marelló y Evangelina Rossia junto a Cristian Durban

quienes interpretan los tres personajes que vemos en esta videollamada.

Un matrimonio que busca reanimar el erotismo -Durban y Marelló- está separado físicamente, y organiza una videollamada para proponerle a la mejor amiga de él - Rossia hacer un “trío” sexual y virtual. En el intento de esta propuesta se desarrolla la historia, en donde la exploración de otras posibilidades de lo virtual más allá de lo conocido y obvio, como las interrupciones a causa de la mala calidad del internet o desconexiones, no son el punto fuerte del proyecto escénico. Sin embargo, casi sobre el final, luego de que el hombre haya salido de la reunión virtual por problemas técnicos, las dos mujeres se quedan solas por un momento. Las dos actrices hacen uso del primer plano y, de esa manera, construyen una intimidad en la que muestran, en cuestión de segundos, la atracción sexual que sienten, para en el final de la obra pactar un nuevo



encuentro. Esa intimidad erótica no se construye sólo por la actuación o la elección del primer plano, sino también por el formato en que se presenta. La plataforma Zoom –como cualquier plataforma de reuniones virtuales- en nuestro actual imaginario cotidiano ya tiene en sí misma una referencia de lo íntimo. Desde el lugar de la expectación, en la mayoría de las videollamadas que hacemos a diario ingresamos –audiovisualmente- en ese espacio que antes se encontraba reservado para las personas que cada habitante de su casa permitía ingresar físicamente. Este efecto de intimidad que propone la plataforma suma a la construcción de la escena junto con las actuaciones de Marelo y Rossia, dando lugar al momento que funciona como desenlace en esta pequeña historia. Entonces, si lo analizamos de esta manera, sí existe un tipo de indagación performativa en cuanto a lo que el formato virtual propone. Pero, cabe aclarar que se ancla en un componente ineludible y obligado por el contexto de aislamiento social.

Por último, es destacable una apuesta a la virtualidad por parte de Brigada Clandestina con visión a largo plazo; puesto que el grupo tiene como proyecto la realización de un cortometraje que se lanzará en 2020, que incluye a *Triángulo sin Bermudas* entre otras escenas.

GB

Triángulos y voyerismos

Hacer teatro en aislamiento social. Cinco palabras que desestabilizan grandes certezas que pretendían de manera definitoria otorgarle características a un fenómeno incapturable. Hacer teatro en aislamiento suena tan motivador como desesperante; no se sabe cómo, no se sabe por qué, pero se hace.

Protagonizada por Valentina Marelo, Cristian Durban y Evangelina Rossia, aparece en el horizonte de propuestas teatrales cordobesas la obra *Triángulo sin Bermudas o Regla de tres compleja*, un proyecto teatral/cinematográfico que surge en pandemia en el marco del Micro Teatro en escena, formato que los acogió. Brigada Clandestina se asocia con la Cooperativa Audiovisual para traernos un trabajo particular que nació, hizo sus ensayos y estrenó de manera virtual. Esta es una de las razones por las que el proyecto se triangula con aspectos del teatro y del cine, ya que el grupo tiene el objetivo de traducir esta trilogía teatral en un medimetraje cinematográfico.

Asumir desde la convención teatral una cotidianeidad pandémica, permite pensar nuevas posibilidades creativas,

en el sentido de que la situación dramática ocurre en un espacio virtual, el escenario está definido por las posibilidades que brinda una plataforma como Zoom e incluye a los actores y al público, para ser parte de la experiencia desde sus casas, y nos cuentan en tiempo real un caso del fenómeno comunicacional en contexto de cuarentena. Sin embargo, la propuesta no profundiza mucho más la interacción audiovisual con el público que también está en la llamada, el cual es ignorado por completo; es sólo al final de la representación que se habilitan los micrófonos de los espectadores para comentar y agradecer. Es un encuentro agradable comentar que, a pesar de la distancia, seguimos buscando el sentido de comunidad.

El conflicto aparece en la intención de transmitirle un deseo íntimo a un ser cercano. Él y Ella son un matrimonio infeliz que pasa la cuarentena en casas separadas, desde su hastío como cónyuges deciden convocar a una amiga en común, un sábado a la noche para hacer la propuesta que ambos desean: tener un trío virtual, sea lo que eso signifique. Entre interferencias y trajines la obra avanza por la imposibilidad de expresarle a la amiga la razón de haberla citado, “¿Se animarán a decirlo?” nos pregunta la sinopsis de la obra.

Por otro lado, la obra reafirma indirectamente algunos estereotipos de género, lo cual es un artilugio común de la

comedia. Por mencionar algunos aspectos que llamaron mi atención, lo tenemos a Él, quien desde un primer momento intenta acaparar la palabra, no se entiende ni a sí mismo e intenta explicar lo que sienten los demás; aparece la idea de pensar que la solución para los problemas románticos de un matrimonio sea incluir a una mujer. O el personaje de Ella quien minimiza sus sentimientos y pareciera que los deseos de Él son más importantes.

Después de tanta verborragia verbal que rodea la intención de los personajes, el momento más potente podría ser cuando la voz masculina desaparece, donde hay un silencio de intimidad concreta y no de tanta fantasía fetichista, cuando las actrices se miran a los ojos y aparece el regocijo de una intimidad pactada, un acuerdo secreto que podría formar parte de los siguientes episodios que nos traiga la propuesta.

Triángulo sin Bermudas demuestra que efectivamente es posible concebir, producir, ensayar, circular y estrenar una obra completamente desde el aislamiento social. Nos toca pensar si por ahí va nuestro deseo, o qué podemos rescatar para entablar nuestros procesos creativos de ahora en adelante.

Buscar nuevas alternativas para avivar un matrimonio o buscar alternativas para hacer circular el teatro; lo claro es que se están buscando las maneras de continuar para proteger aquello que amamos.

Ficha Técnica:

En escena: Valentina Marelló, Evangelina Rossia y Cristian Durban

Idea, guión y dirección: Cristian Durban

Asesoramiento técnico y artístico, tratamiento audiovisual: La Cooperativa Audiovisual

Diseño gráfico y redes: Violeta Saavedra

Prensa: Bárbara Zieleniewsky

FG



El Infierno de Rosas

La escena cordobesa nos presenta la imagen del histórico “Restaurador” desde su exilio.

Con actuación de Sergio Oviedo, dirección de Sergio Ossés, quien ya nos había traído una imagen del caudillo federal en Maten a Rosas –texto de Jorge Villegas-, y dramaturgia –que da nombre a la obra- de Pacho O’Donell, se estrenó *La Furia y El Viento*, el 10 de octubre en la plataforma digital Decultura.net. La filmación del material se realizó en el Centro Cultural María Castaña y el trabajo de registro audiovisual –que no se presenta en vivo- permite percibir bien todo el espectáculo.

“No hay mayor dolor que recordar los tiempos felices desde la miseria” dice Dante Alighieri en el quinto canto del Infierno en la Divina Comedia, también presente en el comienzo de *La Furia y El Viento*, y así la obra nos anticipa que estamos en un lugar de remordimientos y pesares, de recuerdos que agobian. Entonces, más que en El Purgatorio, sitio donde se ubica metafóricamente al protagonista según los hacedores de la puesta en escena, nos encontramos frente al Infierno de Juan Manuel de Rosas. Aquel que gobernó con la suma del poder público,

ahora se presenta invadido por los recuerdos en la dramaturgia de O’Donnell, el “apasionado del revisionismo histórico” en sus propias palabras. Desde su exilio en Inglaterra, vemos al caudillo que recuerda tensionado entre los remordimientos, las glorias pasadas, las voces ausentes de su madre e hija. Ausencias que hacen aún más solitaria y dramática la estancia en ese lugar precario que se llena de imágenes.

La actuación de Sergio Oviedo, que anteriormente pudimos ver en la obra *Ojo por Ojo, la ley del Talión* – adaptación de la obra *Acreedores* de Strindberg-, en esta oportunidad nos deja apreciar el vaivén de emociones en las que “El Restaurador” deviene. Desde las memorias lujuriosas de aquel hombre poderoso – que desde una lectura contemporánea resulta sin lugar a dudas machista- pasando por el llanto herido a causa de los desahucios, hasta llegar a un Rosas sumido en la rítmica locura de un candombe que desea volver a bailar junto a “mis negros”, como él los llama.



En esta puesta en escena de Sergio Ossés, las diferentes atmósferas se completan, por un lado, con las imágenes que se proyectan sobre los telones blancos que rodean al protagonista en la escena, que en ocasiones se vuelven ilustrativas de lo que el actor dice. Éstas también se nos presentan como proyecciones incompletas, mostrando sólo partes de esas evocaciones que el “Restaurador” va plasmando en su monólogo y que lo envuelven en esos recuerdos que tiñen la escena y a su protagonista de ellos. Por otro lado, en cuanto a la sonoridad, se oyen temas musicales de estilo lírico y otros de nuestro folklore argentino cantados por el mismo personaje. Aunque en determinadas partes pueden resultar abruptas las entradas y salidas de algunos de los temas, subrayando así su función de apoyo a la actuación o como forma de crear una atmósfera, sin duda otorgan ritmo, dramaticidad y la nostalgia de una tierra que ya no está bajo sus pies, de una añorada patria. De esa manera los momentos se suceden y a través de ‘la furia y el viento’ viajamos por los pensamientos de Rosas y de otros nombres reconocidos de nuestra historia, que vuelven y ponen en jaque a la figura del caudillo poderoso que lideró la Confederación argentina.

GB

Pura Furia

Un sábado 10 de octubre acobija el estreno nacional de la obra La Furia y El Viento de Pacho O’Donell, un representante del revisionismo histórico argentino, quien ofrece este texto dramático para convertirse en un acontecimiento cultural a manos del actor Sergio Oviedo y dirigido por Sergio Ossés, ambos reconocidos artistas del teatro cordobés. La obra se adapta a la crisis sanitaria del 2020, por lo tanto, recurre a un formato teatral/cinematográfico al estrenarse vía streaming a través de la página de YouTube y la plataforma Cultura.net de la cual forma parte la sala teatral María Castaña, convirtiéndose así en una de las primeras salas cordobesas en modificar su anatomía para alcanzar a un público que no puede salir de sus casas.

El espectáculo conjuga la visión poética e historiográfica del autor con los intereses políticos y artísticos del equipo productor; como resultado emerge esta obra que revisa los últimos momentos en vida de Juan Manuel de Rosas, una polémica e importante figura de los caudillos federales, que fue tanto odiado como amado por muchos. Esta propuesta en particular nos muestra un Rosas que dialoga con sus

fantasmas, danza y pelea con los huesos de los caídos. Se acicala mientras espera a la muerte, que también parece haberlo olvidado, vagando entre sus remordimientos mientras se aferra por no perderse en su memoria.

En una especie de santificación de un héroe popular, la obra nos muestra un punto de vista masculino sobre la historia, pues este Rosas es un representante de la imagen del poder quien a sí mismo se compara con los dioses y se jacta de su crueldad, al resolver sus conflictos a través de la violencia. Sobre las telas blancas que cuelgan y cubren los costados de la escena, se proyectan imágenes varias, restos indistinguibles, capuchas blancas y antorchas, una reminiscencia de la inquisición, mientras Rosas blande, cual un sable, los huesos físicos de sus compatriotas. La escena deviene en los vestigios de la guerra y en las consecuencias de una epistemología política masculinizada, defendida desde el patriotismo, el honor, la conquista y la muerte.

Si bien, a través de un Rosas victimizado conocemos otros lados de la historia, considero interesante preguntarse acerca de las otras voces que rodean a las figuras icónicas; me refiero a revisar esta trama desde los ojos de Encarnación, por ejemplo, la cónyuge de Rosas o de Manuela, su hija y compañera de gran parte de su vida. Estas otras voces invisibles que invaden el recuerdo de

Rosas antes de morir y son quienes guardan el fragmento de una historia excluida que merece su reivindicación. Me pregunto acerca de la relevancia del vínculo entre los hombres que mataron por gobernar y los hombres que gobiernan hoy en tierras supuestamente soberanas. ¿Son realmente muy distintos? “El mejor político es el que mejor traiciona”, declama el texto dramático en la voz de Oviedo, allí se abre una concepción de la idea de política que se mueve desde la pedagogía del miedo y el terror, que no es posible que pase desapercibida, pues se cobra con huesos y ríos de sangre.

Las figuras políticas de antaño pueden ser un soporte para hablar de un sistema político que hoy en día sigue tiñendo el territorio latinoamericano. Los moribundos jefes de una gobernabilidad violenta han querido perpetuar una historia oficial, a través de la ilusión de que no hay otra posible. *La Furia y El Viento* es un testimonio de que la historia no puede ser exacta a cómo nos la cuentan y, de hecho, debemos cuestionar y no asumir nada como axioma. La obra nos permite ver que las figuras políticas son también humanas y sus decisiones, cualquiera sea quien las tome, tienen consecuencias severas. Dicho esto, cabe reflexionar si santificar a un héroe o a un tirano (según quien mire) sería exaltar a un santo con las manos manchadas de sangre.



En relación a lo técnico, a cargo de Javier Artaza, la obra resguarda un valor en cuanto a producir una pieza teatral/audiovisual, donde lo teatral está fuertemente expuesto en el contenido, la tratativa del tema, la ubicación escenográfica, con un Rosas con el torso al descubierto, sentado frente a un baldón donde se limpia la piel y se rasura la barba para esperar a la muerte. El acierto técnico está en las elecciones audiovisuales de hacerle llegar el viaje mortal de Rosas a cada individuo en sus hogares.

Con la pandemia que nos azota hoy, la noción de público es una abstracción más compleja que antes; cada equipo creador en este contexto debe replantearse las formas de generar una experiencia del espectador. Ahora, quizás de una forma menos sensible, tiene que ver con cuestiones técnicas y de montaje audiovisual para que pueda ser un contenido cultural de fácil acceso. Las formas que este proyecto eligió logran generar ciertas operaciones de la mirada desde un punto funcional, es decir que aparece en pantalla un primer plano cuando amerita ver el rostro más de cerca, por ejemplo, o se ocupa el plano medio para reconocer los traslados y, un plano general para ver la plenitud de la puesta en escena. Estos tres puntos de vista oscilan entre sí durante toda la obra, lo cual le otorga un dinamismo especial, una tratativa de la

atención que en este contexto puede ser una oportunidad más que un impedimento. Ahora son los creadores quienes determinan qué parte del cuadro escénico estamos mirando, hacen un montaje de la mirada, y de ese recorte, nosotros hacemos el nuestro. Este formato tecno-teatral comienza a cobrar mayor relevancia en este contexto y le otorga una peculiaridad que el teatro no poseía, y es la posibilidad de repetirse. El falso vivo es un recurso estratégico importante cuando ni las condiciones de salubridad ni las económicas están disponibles para sostener por mucho tiempo una producción, un equipo puede grabar la obra a priori y después hacer la transmisión en directo.

Claramente es una discusión que tenemos que abordar, si puedo poner pausa a la obra, ¿Qué caracteriza al teatro, entonces? Estas nuevas propuestas culturales ponen en crisis nuestras categorías conocidas, no es absolutamente teatro, ni tampoco cine, son ambas y ninguna; en la incertidumbre nos toca navegar la serendipia.

Siempre me fascinan las formas de adaptarse y manifestarse que tiene el teatro, rabioso y elocuente. La Furia y El Viento es una experiencia teatral que revisa la historia a través del arte, es una refrescante y actual alternativa para ir al teatro (aunque sea de forma virtual,

casi espiritual) y es un producto, fruto del ímpetu de los artistas, para no detener la actividad. Algún día volveremos a las salas, pero mientras tanto, podemos participar de otras historias, ingresar al pasado a través del teatro, en el ritual sacrílego de pervertir las imágenes de los viejos líderes que parecían intocables, esta es una forma de repensar quiénes somos en el presente, pura furia.

FG

Ficha Técnica:

En escena: Sergio Oviedo

Dirección: Sergio Ossés

Escenografía: Rafael Reyeros y Sergio Ossés

Dirección y realización audiovisual: Javier "Fati" Artaza

Diseño de luces: Carlos "Charly" García

Voz en off: Rubén Pires

Asistencia técnica y sonido: Germán Romero

Fotografía: Marcos Mohaded

Asistencia de dirección: Ayelén Ledesma

Interfaces

Teatro Universitario

Comentarios críticos de producciones teatrales universitarias

El 2020 también cerró las puertas a la presencialidad del teatro en la Facultad de Artes. De esta manera, en la cátedra de Taller de Composición y Producción Escénica IV, correspondiente al cuarto año de la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba, se presentaron varios desafíos para estudiantes y docentes para llevar a cabo el dictado y las propuestas de realizaciones escénicas.

En un año sin ASPO, el proyecto de cátedra estaría enfocado en la producción de un espectáculo ante un público con un mínimo de tres funciones dentro del circuito de teatro independiente de la ciudad de Córdoba, con todo lo que eso implica.

En un intento por continuar nuestra actividad, tanto les estudiantes cursantes como el cuerpo docente decidimos arriesgarnos a descubrir y explorar procesos de producción escénica en un contexto que limita la presencia. Así, siendo también una opción dentro del cursado el realizar la obra cuando la presencialidad lo permitiera, cada grupo que optó por la virtualidad se adaptó a las condiciones que impuso ésta para gestar, producir y estrenar sus proyectos artísticos.

Los siguientes comentarios críticos de las producciones virtuales fueron elaborados desde diferentes puntos de vista, y atestiguan algunos de los resultados que se obtuvieron de la exploración de nuevos lenguajes y dan cuenta de la capacidad de resiliencia que tuvo, tiene y tendrá el ámbito escénico en los procesos creativos.

Escenas propias

Sobre *Por obra nuestra* del grupo En/Partes

Crear en pandemia es un logro en sí mismo. Cada obra producida dentro del marco de la cátedra de Taller de Producción y Composición IV, en este año en particular, es una forma de experimentar lo escénico y nos demuestra que el teatro, afortunadamente, tiene la opción de evolucionar para sobrevivir a las condiciones que lo pretenden negar.

Por obra nuestra del grupo En/partes busca aferrarse a una idea estática de lo escénico, apuesta por una predominancia de los juegos teatrales sobre los juegos audiovisuales, establece un código que simula la mirada general de la escena, que tendría un espectador en el teatro presencial. Sin embargo, nuestra mirada de espectadores nos podría sugerir un poco más de atrevimiento en los usos de la cámara en relación con los personajes. Además de una cuestión técnica, como espectadores nos cuesta seguir el hilo de la trama, nos esforzamos por entender los parlamentos que nos llegan con lejanía desde los cuerpos de los actantes, en este sentido se percibe una distancia entre el ojo de la cámara, (que terminará siendo el ojo del espectador) con las actuaciones, como si existiera un vacío entre ambos componentes. Hay detalles que pasan desapercibidos porque no alcanzamos a comprender, debido a la amplitud del plano general. Tal vez podría ser provocador preguntarnos sobre los usos de la proxemia en un teatro filmado.

La tratativa del espacio merece detenernos para observar. La obra se filmó en Espacio Batato y muestra cómo las salas también se prestan al juego de la adaptación para la sobrevivencia, transformándose en lo que necesita el teatro de nuestro tiempo.



En la relación del grupo con el espacio, el papel como material se impregna en las paredes y el suelo, se aprovechan los espacios no convencionales de una sala, como el termo tanque y el baño desde donde hablan, entran o salen los actores. Del techo llueven trozos de papeles, los juegos con esta materialidad sumado a los colores y a las sirenas policiales construyen un mundillo, que intenta escapar de la persecución. Estos usos de la materialidad establecen una asociación con el texto dramático, destrozan los papeles, desde ese deseo por quemar los documentos, saborean la tentación de reclamar que la `yuta´ no entiende que los cuerpos y los nombres cambian. ¿Cómo nos nombramos si se quemaran todos los papeles del registro civil? ¿Quiénes somos sin documento? Aparecen estas preguntas en la obra y tienen un gran valor en nuestro tiempo.

Por obra nuestra es un reclamo de los cuerpos revolucionarios por un deseo de empezar a construirnos, según nuestras propias experiencias y no según las instituciones. Es un ejercicio de cómo el teatro es hecho por partes, esto se evidencia en la escena post créditos, donde aparecen quienes hicieron posible la propuesta. La obra es una prueba de que el teatro existe gracias a todas sus partes y que es imposible ser individual.

FG



Ficha Técnica:

En Escena: Belén Jaimes y Valentina Sovilla

Dirección: Majo Bazán

Co/dirección: Federico Boero

Técnica e iluminación: Florencia Ahumada

Sonido: Ponsi Miranda

Hacer algo con lo que (nos) pasa

Sobre *Margarita. Cuando esto no sea más*

¿Es posible describir todo lo que sentimos en el 2020? ¿Se puede vislumbrar todo aquello que pasa por nuestra mente en un año convulsionado? La obra *Margarita. Cuando esto no sea más* se nos presenta en cuatro escenas, sin concatenación aparente entre sí, y nos expone frente a esas situaciones, frases, encuentros y desencuentros que evocan al contexto de pandemia y aislamiento. El primer cuadro es un concurso con su conductor y dos participantes, una mezcla entre lo grotesco y el sin sentido de un show que poco a poco deviene en una muestra egocéntrica de su propio presentador que se da por ganador y nos hace recordar a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. El segundo cuadro presenta fragmentos de dos rostros, a través de huecos sobre el papel negro de la pantalla. Vemos a él y a ella, alguien que ya no está y que se reconstruye a través de estas dos personas y sus recuerdos como la repentina ausencia. En el tercer cuadro, tres personajes en sus planos saturados de color, una conversación por teléfono con más ganas del futuro que del presente y un destello de esperanza en lo que vendrá que podría remitir al título: 'cuando esto no sea más'. Y el último cuadro presenta una vida por venir y un hombre prometiéndole esa esperanzadora mirada sobre lo que vendrá, una guitarra que trae música y por debajo la danza de un planeta que asemeja a la luna en manos de alguna persona: Margarita.

Lo visual, aspecto que resulta de sumo interés dentro del formato virtual de la obra, está trabajado de manera distinta en las cuatro escenas, y se nota la apuesta por lograr una imagen diferente en cada una, aun teniendo espacios separados debido a la videollamada. Pero en la heterogeneidad de lo estético, que va desde la utilización del fondo negro y vestimentas principalmente en rojo y naranja (primera escena) hasta la saturación completa de la imagen por colores que colocan un cierto filtro (tercera escena) se teje el sentido de las situaciones reunidas bajo un denominador común, la necesidad de hacer algo con lo que nos pasa, de compartirlo.



Luego de ver la obra, no sé si se puede describir todo lo que hemos sentido en este año, pero, a decir verdad, Margarita nos presenta frente a nosotres algunas de esas imágenes que se dibujan en nuestra mente. La esperanza que todes guardamos, o no. Las frases que decimos pensando en aquello que ha de venir, en lo que pasará “cuando esto no sea más”.

GB

Ficha Técnica:

En escena: Milagros Paredes, Ignacio Fabián, Sofía Gallastegui, Joaquín Zavala, Federico Conti y Sofía Vázquez

Dirección: Lara Barea, Mariana Scándalo y Saraí Juárez

Dramaturgia: Sofía Gallastegui, Joaquín Zavala, Federico Conti e Ignacio Fabián

Técnica: Lara Barea

Diseño gráfico: Ignacio Fabián

Producción: Lara Barea, Mariana Scándalo y Saraí Juárez.

En-carnadas, amores con sabor a veneno

Sobre Lo que callan las serpientes

¿Cómo hablar hoy de nuestro teatro? ¿De qué hablar? ¿Por qué callar? Hablar desde la oscuridad, desde los dolores ocultos, los amores fermentados, la rabia, el placer y la venganza. Purgar lo tóxico, chupar el veneno y escupirlo en forma de teatro.

Lo que callan las serpientes es un espectáculo fragmentado, una experiencia estética donde cada cuadro tiene su propio color y dolor, que invita a saborear texturas distintas al unir el resentimiento de haber atravesado un vínculo enfermizo. Es un universo poético donde el contenido dramático se condensa en los cuerpos actuantes y no en su austera puesta escenográfica. El carácter de la representación se ve puesto en cuestionamiento en un contexto de producción, cuyo propio formato desafía las consideraciones de un teatro tradicional. Es cierto que hacer teatro virtual no es descubrir la pólvora, y los usos de las nuevas tecnologías como un elemento teatral adquieren cada vez más lugar en el espectro cultural; sin embargo, esta propuesta intenta mantener un carácter confesional, íntimo, hablarle directamente al espectador, que observa imposibilitado de generar una interacción física, pero posibilitado de un intercambio emocional.

El marco de este espectáculo se entiende como una conversión al formato teatral-audiovisual de las experiencias personales que el grupo atravesó en sus vínculos posesivos, esto como punto de partida, hasta llegar a fusionarse con la ficción y la analogía para convertirse en una obra de teatro creada y producida en un contexto que prohíbe el contacto, que nos confina al aislamiento y nos encierra con nuestros demonios. Por suerte el teatro desata los demonios, les da rienda suelta, les permite bailar bajo la luz y frente a tus ojos. Estos demonios hechos carne quieren contarnos aquello que han callado durante tanto tiempo. Hablan a la cámara seres serpenteantes, que han sido penetrados por un venenoso falo de hombría, seres que llevarán a cabo la venganza de renacer en un mundo nuevo, en un aquelarre de arte y matar al opresor para convertirse en dueños de su propio destino. *En-carnadas* destierra la prisión que se pinta de amor romántico.



Dos cuerpos se encuentran, reconocen, tocan, abrazan, les cae un líquido pegajoso, blanquecino y seminal, sonrían. Una travesti abandonada llora mientras le cae un líquido amarillento que parece orín, la cámara observa desde arriba. Nos vamos adentrando en sus oscuridades, vemos cómo el personaje que está fuera de escena, expulsa sus fluidos corporales y hace que cada cuadro se degenera, ensucie, se puerter. En la mayoría de las escenas la acción y la mirada se dirige hacia la cámara, a veces, parece que se acerca a una intimidad turbia, otras veces, ve cobarde a la distancia la violencia de las sombras. La cámara, el espectador, el opresor, ¿Morirá de un solo corte, envenenado?

FG

Ficha Técnica:

En Escena: Nicole Zapata, Kantuta Urota, Miaucitx

Dirección: Miaucitx

Dramaturgia: Nicole Zapata

Sonido: Tri

Diseño Gráfico: Victoria Whitime

Cámara: Laura Santipolio

Transmisión: Tri

Producción: Ángeles Bianconi

¿Cómo te ven te tratan?

Sobre *Mimicha. Una biografía desautorizada* de Tertulia Teatro

Un cúmulo de clichés y estereotipos cargados de una mirada crítica incisiva a la sociedad a la que dice pertenecer la anfitriona de esta “tertulia insidiosa”. La saturación siempre corre el riesgo de llegar a ser una masa sin forma de elementos, pero este no es el caso, puesto que *Mimicha. Una biografía desautorizada* logra utilizar esto a su favor, creando una estética en donde predomina perfectamente este efecto saturado desde diferentes aspectos de la obra. Un espectáculo lleno de sarcasmo, fingimiento, engaños, pero, sobre todo, un gran trabajo sobre la puesta en escena al haber sido filmado en una sola toma, es decir, con un plano secuencia que permite lograr el efecto narrativo.

A través del uso de travellings y de diferentes planos, la obra nos lleva por los ámbitos de la casa de Mimicha. Cada espacio nos cuenta algo diferente, desde el casamiento de nuestra protagonista con Guillermo, pasando por el vestidor en donde vemos los deseos mutuos del marido con su mayordomo, hasta la mesa servida que la anfitriona ha preparado para sus amigas comensales, y aquí una clara referencia hacia los tan famosos almuerzos de la conocida

conductora argentina, Mirtha Legrand. Todas las escenas se encuentran saturadas de algún modo, ya sea por los colores de las luces utilizadas, por ejemplo, cuando la madre de la protagonista se encuentra teñida por una luz azul en el baño, subrayando la asepsia del espacio y de las palabras de la mujer. O bien, por la música, es el caso de, *Yes Sir, I Can Boogie* del dúo Baccara y la performance del baile de Mimicha con su bata con plumas, momento de gran fuerza, pintoresca extravagancia y exhibición, donde se utiliza a su favor la aparición de las barras horizontales negras cinematográficas, creando así una ‘escena de videoclip’. Hasta llegar, también, a los coloridos, ‘paquetes’ y emperifollados vestuarios como los sacos y camisas de encaje, o el vestido de novia de la protagonista. Todo trabaja hacia esta estética de la saturación que se ha logrado construir.

Las actuaciones, además, se encaminan hacia el mismo fin, exageradas expresiones, fingidas risas y llantos, sarcásticas respuestas del mayordomo hacia su señora, son algunos de los rasgos de estos personajes pertenecientes a un decadente jet set criollo. Las miradas



a cámara es otro elemento que da cuenta de la mentira, por ejemplo, de Guillermo frente a Mimicha. La utilización de poses para la cámara de determinados parlamentos y las voces estereotipadamente elegantes también suman a la saturación de esos cuerpos llenos de clichés señoriales, que asisten a esta reunión de “Señoras Bien”, como expresa uno de los temas musicales de la obra.

Durante la obra se reconocen algunas referencias que resultan interesantes por su interpretación, tales son los casos de la madre de Mimicha, quien nos remite al personaje de Bernarda Alba al pretender manejar el destino de su hija. O bien, la misma protagonista, que invita a sus amigas a tomar el té, y de repente se nos dibuja una evocación a la famosa “envenenadora de Monserrat”, Yiya Murano, asesinando a sus invitadas. Queda claro entonces que lo insidioso no es meramente una palabra que suena bien en los parlamentos, sino un fin en sí mismo anunciado desde el comienzo de la obra.

El espectáculo de Tertulia Teatro logra con claridad presentar tanto una estética, la dramaturgia y la crítica de saturación explícita. Al fin y al cabo, como nos recomienda Mimicha, hay que exhibir las cosas de manera correcta porque “como te ven te tratan, y si te ven mal, te matan”. Lo importante aquí, es lo que vemos, lo que se muestra a los demás.

GB

Una invitación atrevida

Sobre *Mimicha*, una biografía desautorizada

Llega la invitación, tiene tu nombre, has sido convocada a un gran evento. Las salas hogareñas se transforman en salas de teatro y los escritorios en butacas. El teatro y su parafernalia nos invaden para compartir unos momentos dentro del colorido e hipócrita universo de Mimicha.

Una sutil sacudida a la institución de la familia y del matrimonio se filtra en sus grandilocuentes palabras y sus ponzoñosos parlamentos, una imagen inicial con la sonrisa rota de Mimicha al lado de su futuro y rosado esposo, detrás les custodia una madre con el rostro frío.

Una experiencia teatral de un texto dramático, de escritura con reminiscencias a las dramaturgias de antaño, que gracias al diálogo con las nuevas oportunidades que nos da una cámara en el teatro, permite adentrarnos en la historia a muchos niveles; gracias a los detalles en las acciones teatrales, los actores hacen que una toma cobre profundidad.

Dentro de este mundo casi psicodélico vemos un dinamismo, sobre todo en la primera parte de la obra, donde los juegos visuales son más atrevidos y envolventes, la música se conjuga con las acciones y, esos detalles hacen que la atención del espectador tenga un estímulo permanente, así como una



Ficha Técnica :

En escena: Aldana Berger, Lautaro Arredondo, Araceli Spertino y Augusto Vélez

Dirección: Augusto Vélez

Dramaturgia: Augusto Vélez

Diseño de estética y

escenografía: Agustín Sciortino

Realización de escenografía:

Aldana Berger, Lautaro Arredondo, Camila Gorozo y Augusto Vélez

amalgama armónica de colores y sabores desde la propuesta escenotécnica. Los colores hacen contrastes muy significativos, como el discurso azul y rosa de las flores del arco matrimonial donde se lee “mujer biológica” y “hombre biológico”; o bien cuentan secretos como el blanco dolor que oculta la madre tras su oscura negritud, o invitan a ver las riendas sueltas de la oscuridad de Mimicha por debajo de su blanca pureza. Los sabores en los viajes sonoros de las palabras de las actrices, la locura en el subtexto de sus miradas, y la continua oscilación entre la farándula televisiva, el reality show y el teatro isabelino, nos presenta una obra de burguesía travestida.

Es notorio el trabajo vocal realizado por les actuates, en especial, los matices que otorgan cierta particularidad a cada escena, momentos aireados se combinan con textos casi declamados en aquella tertulia, o el grito desgarrador de las sombras que oculta la madre en el baño frío. Cada personaje pareciera tener su propia tonalidad, coloreada con texturas según el peso de cada escena.

Se percibe una dirección con un sentido de humor particular, no tan inocente, que se aprovecha de sus

despliegues sobre el chismerío y la hipocresía para hablar del miedo al fantasma homosexual, desde personajes mariposones, como la amiga lesbiana o el marido marica, una ironía burlona que condecora la pieza. La presencia del director en escena podría entenderse como una distracción, pues sus ingresos hacen que los personajes principales se achiquen y sus intervenciones sugieren al espectador una separación de la trama que se desvía de los matices propuestos en las escenas y, finalmente, nos desconecta. Cabría preguntarse cuánto aporta y cuánto distrae.

Gracias al decoro del texto dramático nos adentramos en realidades que parecen distantes a nuestro tiempo, sin embargo, queramos o no, hoy en día nos encontramos con realidades no tan lejanas a la homofobia decorada de estos coloridos personajes.

Tiene la invitación, venga a sentarse en la mesa de Mimicha. ¿Acepta?

FG

Diseño de vestuario: Agustín Sciortino y Araceli Spertino
Realización de vestuario y maquillaje: Agustín Sciortino, Camila Gorozo y Araceli Spertino
Asistencia de dirección: Camila Gorozo
Asistencia de Dramaturgia: Araceli Spertino
Iluminación: Agustín Sánchez
Edición, publicidad y difusión: Agustín Sciortino
Dirección de fotografía: Jacqueline Bernasconi
Fotografía: Martina Di Taranto
Cámara: Jacqueline Bernasconi
Coach vocal: Camila Gorozo
Producción: Camila Gorozo, Aldana Berger y Lautaro Arredondo

Restituir la teatralidad

Sobre *El Contenedor de los Sueños Perdidos* de El Smirnoff de Agosto

Tres hermanos, un robo, la bolsa, un contenedor y El Viejo que los mira desde la pared. Calvin, Caleb y Coco son protagonistas de esta obra rodada en una casa y filmada en un solo plano secuencia. No hay cortes —exceptuando la presentación y los créditos— y esto se logra teniendo a los actores y la actriz en el mismo lugar, junto a un equipo de tramoyistas y una camarógrafa, que con su presencia y trabajo también son parte de la estética de la obra.

Todo es evidente, el accionar de los tramoyistas pasando objetos a Caleb, la escenografía dibujada sobre afiches, la figura trazada de El Viejo, hasta el trabajo detrás de cámara, que anuncia su presencia con un “¡Corte!” en mitad de escena. Alrededor de la estética se vislumbra una referencia a las típicas películas estadounidenses del cine de gánster o crimen organizado, o de escenas de Charles Chaplin, en la persecución de Coco a Calvin. Los vestuarios también construyen esta referencia, por ejemplo, Caleb tiene un sombrero estilo bombín, Calvin usa tiradores, y tanto Caleb como Coco utilizan pantalón, saco y camisa. Pero además de estas referencias, la escena también plantea cambios de luces, planos y atmósferas haciendo que el plano secuencia no resulte monótono. Así recorreremos los ambientes de la casa que se van transformando, ya sea por medios técnicos o por la utilización de diferentes enfoques. La obra resulta una buena combinación entre la escenotecnia y el trabajo de cámara.



Las actuaciones también se presentan con cierta tendencia a lo evidente. Se puede observar como la simulación resulta, en los tres personajes, algo que se construye en forma constante. Por ejemplo, los personajes nunca emplean armas, son solo sus dedos puestos en esa forma, los enojos son enfatizados, al igual que otros gestos y movimientos que también son exagerados. A su vez, dicha simulación es remarcada a través de las miradas a cámara. Así, lo más destacable de *El Contenedor de los sueños perdidos* es que logra presentar el espectáculo con todos los medios técnicos y actorales que necesita en una secuencia sin cortes ni ediciones. Un trabajo sobre la teatralidad de lo audiovisual, su puesta en escena y la evidencia del artificio.

GB

Ficha Técnica:

En escena: Sofía Belén Bono Prado; Félix Brizuela Verón; Facundo Gabriel Stutz

Dirección: Félix Brizuela Verón

Dramaturgia: Félix Brizuela Verón; Macarena de María Ottogalli; Facundo Gabriel Stutz; Sofía Belén Bono Prado

Diseño de vestuario: Martina Burgos; Macarena de María Ottogalli

Diseño escenográfico: Creación colectiva

Asistencia de dirección: Macarena de María Ottogalli

Diseño lumínico: Félix Brizuela Verón; Facundo Gabriel Stutz

Operación lumínica: Paloma Gómez Murillo; Macarena de María Ottogalli

Sonido: Sofía Belén Bono Prado; Facundo Gabriel Stutz

Operación de sonido: Macarena de María Ottogalli

Entrenamiento vocal: Sofía Belén Bono Prado

Tramoyistas: Paloma Gómez Murillo; Macarena de María Ottogalli

Postproducción: Sofía Belén Bono Prado

Hechos y retazos

Sobre *En nombre de los sentimientos*

La posibilidad de producir teatro en este contexto es una oportunidad de generar una experiencia artística, cómo saber aprovechar esta ocasión dependerá del funcionamiento del grupo y sus travesías por crear en tiempo de ASPO.

Un pequeño mensaje inaugura la obra *En nombre de los sentimientos*, nos anticipa que estamos por ingresar a una seguidilla de pequeñas realidades, nos invita a fusionarnos con aquello que se va a ofrecer. Tener en cuenta al espectador nos hace sentir parte del espectáculo, más aún a la distancia estos detalles se vuelven valiosos. ¿De qué otras formas relacionarse con el público que no sea con un mensaje hecho de palabras?

En la obra observo discrepancias en las decisiones de la dirección múltiple. Si bien cada escena tiene un universo propio, las transiciones entre ellas no permiten vislumbrar una resonancia que bien se esperarí, ya que parten de la obra de Alberto Moreno. Entre las texturas que el grupo compuso, una surrealista silueta evoca a un personaje que se asoma, es un misterioso hombre sin cabeza que nos escolta y permite adentrarnos en un mundo donde caben muchos otros. Así los mundos etéreos, violentos, perfectos y resentidos como el Dios de la Melancolía, bajan para atestiguar ante una humanidad carcomida por sus sentimientos incomprensibles.

Esta versión *Del nombre de los sentimientos* de Alberto Moreno es un despliegue de las posibilidades de aplicación del lenguaje cinematográfico con el teatral. Cada escena realiza una propuesta audiovisual distinta que va desde el plano general fijo con el juego de las sombras, el uso de un formato de videollamada, la imagen del primer plano del espejo y el maquillaje, hasta un código de cine en la última escena. Estos distintos formatos audiovisuales dentro de una obra podrían conjugarse con los juegos teatrales para hacer un espectáculo que tome en cuenta la experiencia del espectador. Este punto es importante para cualquier producción en contexto de pandemia, considerar el registro de la cámara y a la obra como una experiencia que interpela a sus receptores. Así, mientras más atención le prestemos a las relaciones con el espectador, a través de la cámara, más se nos permitirá entrar en los mundos que ofrecen.



El teatro es un canal para poner nuestros sentimientos en una composición y es lo que nos demuestra este grupo, todo eso que sentimos puede ser la materia prima de una creación artística; aquello que nos atraviesa como personas, es un buen punto de partida para construir teatro. Y de esta forma podemos decir que nuestros sentimientos se hacen realidad.

FG

Ficha Técnica:

En escena: Facundo Eliel, Adrián González, Nayra Gutiérrez, Mariana Mur y Antonella Valdesolo

Dirección: Janet Betinotti, Eliana Luz Castelluber, Mariana Mur y Tania Tello

Una excursión por la fábrica

Sobre *Desencajadxs Virtual* de ETC Teatro

Las puertas de esta fábrica de cajas se abren para introducirnos en su funcionamiento y en las diferentes secciones que contienen a sus caricaturescos personajes. *Desencajadxs S.A.* resume en su estética la unión sólida entre los recursos de los dibujos animados y las posibilidades de lo teatral dentro del formato audiovisual. Siendo ganadores de la 20 Maratón de Teatro -2019- organizada por estudiantes de la Licenciatura en Teatro de la UNC, el 2020 se presentó como un desafío para convertir en formato virtual, una obra que tendría su versión presencial. Sin embargo, manteniendo ciertos lineamientos estéticos, de la dramaturgia escénica, se percibe en su actual resolución un cuidadoso trabajo con la imagen.

El dinamismo en la escena puede verse en varios aspectos de la obra como el uso contrastante de colores en los vestuarios y espacios, hasta en la diversidad de actuaciones. Así, por ejemplo, el trabajo sobre los colores primarios en los vestuarios en relación con sus complementarios, que están delineados por rayas negras (al igual que las cajas) logran recuperar el trazo de los dibujos, o bien la construcción de los espacios cuidadosamente pensados para formar una unidad, que gira alrededor del aspecto colorista de la propia estética. El logro, una imagen que resulta un gran foco de atención para los espectadores. El ritmo es otro de los rasgos llamativos de las performances, por momentos con gran vertiginosidad en diálogos con respuestas rápidas y seguidas –aunque la comunicación virtual a veces no juega a favor-. Los gestos grandilocuentes y obvios, los movimientos exagerados, y las voces que constantemente mutan y devienen en otras, son algunos de los elementos sobre los cuales se constituye la expresión de la dinámica de los dibujos animados.

Si hay algo que lo audiovisual propone, pero también reclama, es el trabajo en la edición del material de video. En *Desencajadxs* podemos ver la unión entre estos dos procesos, el de la escena y el de la posproducción. Esto se observa en el trabajo, por ejemplo, de los “cambios de cámara”, que sitúan en primer plano el recuadro de algún actor o actriz, o bien, en la utilización de elementos propios del mundo de lo televisivo como el “sonido blanco”, al principio de la obra o la



presencia de la publicidad final de la empresa, que corona el espectáculo. La obra logra integrar ambos lenguajes, o cuanto menos, explotar los recursos que ambos universos, teatral y audiovisual proponen.

La fábrica de *Desencajadxs S.A.* expone su estética y nos sumerge a través de sus secciones: el Call Center, el Depósito y la Producción. Pero no todo es fabricar y producir, existen malévolos planes dentro de esta fábrica, hay cajas que pueden causar grandes desastres y ambiciosos planes de controlar el mundo. Pero en medio de todo este universo capitalista e industrializado, podemos tomarnos un tiempo para reírnos y divertirnos con estos desencajadxs personajes.

GB

Ficha Técnica:

En escena: Abril Landriel Garzón, Antonio Kassab, Franco Heredia, Gabriel Brunelli, Martín Sanz, Melina Borroni, Milagros Ferreyra, Pierina Acevedo

Dirección: Camila Mascareño, Candela Galliano, Gabriel Brunelli

Dramaturgia: colectiva

Escenografía: Oriana Centenac

Dirección de montaje: Franco Heredia

Diseño gráfico: Gabriel Brunelli

Difusión y redes sociales: Abril Landriel Garzón



“La sociedad de la transparencia no solo carece de verdad, sino también de apariencia. Ni la verdad ni la apariencia son tan aparentes. Solamente es por completo transparente el vacío. Para desterrar este vacío se pone en circulación una masa de información. La masa de información y de imágenes es una plenitud en la que todavía se deja notar el vacío. Un aumento de información y comunicación no esclarece por sí solo el mundo. La transparencia tampoco hace clarividente. La masa de información no engendra ninguna verdad. Cuanta más información se pone en marcha, tanto más intrincado se hace el mundo. La hiperinformación y la hipercomunicación no inyecta ninguna luz en la oscuridad”.

(Byung-Chul Han, La sociedad de la transparencia)

Puede ser que la pandemia sea un regalo de los dioses y corresponda al trastorno que representó la fotografía para los pintores, y el cine para los teatreros al comienzo del siglo XX, con el consiguiente descubrimiento de inimaginables funciones y expresiones artísticas. Puede ser que la pandemia sea el presagio de una vuelta a la humildad, a la esencia y a la potencialidad interior de nuestro oficio.

Tengo una única certeza: el futuro del teatro no es la tecnología, es el encuentro de dos individuos heridos, solitarios, rebeldes. El abrazo de una energía activa y una energía receptiva.

Nadie nos ha obligado a elegir el teatro. Nosotros que nos sentimos urgidos de esta necesidad debemos arremangarnos y arar el jardín que nadie puede quitarnos. Aquí crece el gusano que nos carcome por dentro, el hambre de conocimiento, los fantasmas que nos susurran en la oreja, el deseo de vivir con rigor la ficción de ser libre, la capacidad de encontrar personas que sean estimuladas por nuestro hacer. Arar día tras día, fuera de las categorías aceptadas y los criterios reconocidos. Incluso si el teatro que hacemos es el grito de una bestia castrada o el gorgoteo del agarrotado.

(Carta de Eugenio Barba: Teatro, encuentro y rebeldía, 2020)

