

Como citar:

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

CONVIVIO Y TECNOVIVIO: EL TEATRO ENTRE INFANCIA Y BABELISMO*

GATHERING AND TECHNO-GATHERING: THEATER BETWEEN CHILDHOOD AND BABELISM

Jorge Dubatti**

** Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte). Profesor de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
E-mail: jorgeadubatti@hotmail.com

RESUMEN

Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras *in vitro*, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo.

PALABRAS CLAVE

Convivio, tecnovivio, intermediación tecnológica, desterritorialización, distancia, neotecnología.

ABSTRACT

Theatrical gathering is the get together of artists, technicians and spectators in a territorial and temporal crossroads (a theater, the street, a bar, a house, etc., at the present time) without technological intermediation that may allow territorial subtraction of the bodies in the meeting. As an event, theater is something that exists as it happens, and as a living culture it does not admit capture or crystallization in technological formats. Like life, theater cannot be caught *in vitro*, structures cannot be canned; what is canned from theater -in recordings, film records, webcasts, among others- is information about the event, not the event itself. The opposite of gathering is techno-gathering this is to say the living culture deterritorialized by technological intermediation. Two great ways of techno-gathering can be distinguished: interactive techno-gathering (telephone, chat, text messages, network games, Skype, etc.) in which there is a connection between two or more people; and the mono-active techno-gathering in which a two way dialogue is not established between two people but there is a relationship with a machine or an object, or device produced by that machine whose human generator is absent in space and/or in time.

KEY WORDS

Gathering, techno-gathering, technological intermediation, deterritorialization, distance, neotechnology.

* Recibido: 15 de junio de 2015, aprobado: 20 de agosto de 2015.

“DON CRISTÓBAL: Ponga atención. (Se oye llorar a un niño.) ¿Qué le parece?
 DON GIORGIO: El llanto de un bebé.
 DON CRISTÓBAL: Muy bien. Ahora dígame: ¿en qué llora ese niño?
 DON GIORGIO: No lo entiendo.
 DON CRISTÓBAL: Quiero decir, ¿cómo se expresa?
 ¿En qué lengua solloza?
 DON GIORGIO: Que yo sepa, el llanto no tiene idioma alguno.
 DON CRISTÓBAL: ¿Cómo que no? ¿Es que no ha oído los maullidos trágicos de las japonesas, los gritos lastimeros de las sicilianas, o el dolor desgarrado de las españolas o las griegas? Dinos, querida Filomela, tú que disfrutas de un oído absoluto, ¿en qué llora ese niño?
 FILOMELA: En portugués.
 (Cesa el llanto. Se inicia otro. El juego se repite durante esta escena en contrapunto con el diálogo.)
 DON CRISTÓBAL: ¿Y éste?
 FILOMELA: Creo que llora en catalán.
 DON CRISTÓBAL: ¿Y el siguiente?
 FILOMELA: Ése llora en francés.
 DON CRISTÓBAL: Otro más.
 FILOMELA: Al parecer se queja en griego.
 DON CRISTÓBAL: El que sigue.
 FILOMELA: Supongo que derrama lágrimas ibicencas.
 DON CRISTÓBAL: Otro más.
 FILOMELA: Ése gime en gallego.
 DON CRISTÓBAL: ¿Y éste?
 FILOMELA: Lanza lamentos de la Alcarria”
 (José Ricardo Morales, *Colón a toda costa o el arte de marear*, 1995, pp. 1299-1300)

“*Vivir en un huevo de llamas
 Mezclando la tierra y el cielo
 Vivir en el centro del mundo
 Sin rostro sin odio ni tiempo*”
 (Enrique Molina, “La vida prenatal”, 1981, p. 88)

DOS PARADIGMAS EXISTENCIALES DIVERSOS

Hemos insistido en la trilogía de *Filosofía del Teatro* (Dubatti, 2007, 2010, 2014) en que el convivio, manifestación ancestral de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión, la radio, el skype y el chateo, porque el teatro exige la presencia viva, real, de cuerpo presente, de los artistas, en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del

ancestral banquete o simposio griego. Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras *in vitro*, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Pero dicha información ya no es el teatro, esa zona de experiencia territorial, incapturable, imprevisible, efímera, aurática, que constituye el teatro. La base insoslayable del acontecimiento teatral está en el convivio. Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos. El convivio reenvía a una escala ancestral de la humanidad, ya que nació la primera vez que dos seres humanos se encontraron. Nos vamos a los orígenes míticos de la especie: Adán y Eva, o el salto de la manada de animales a la tribu, o el niño en el vientre de la madre. Sin convivio no hay teatro. Por eso el teatro no se puede hacer en televisión, ni en cine, ni en radio, ni en la *web* sin que el convivio desaparezca. Una obra teatral puede incluir cine, televisión, computadoras, teléfonos celulares,

transmisión de imágenes por vía satelital, pero no puede sustraer la presencia de los cuerpos en el convivio. El convivio es un paradigma de las relaciones humanas que determina diferentes formas de lo artístico. Para profundizar la diferencia entre esas formas, oponemos al concepto de convivio, la noción de tecnovivio.

Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. El tecnovivio interactivo se sintetiza en la relación bidireccional *hombre 1-máquina-hombre 2*, en cambio el monoactivo en *hombre 1-máquina {hombres}*. Llamamos al tecnovivio interactivo dialógico, en cambio al monoactivo, monológico. Este tipo de tecnovivio monoactivo es el que proponen las tecnologías del libro, el cine, la televisión o la radio tradicionales. Veamos un ejemplo. En el teatro el actor, los técnicos y el público se reúnen convivialmente en la encrucijada territorial temporal del presente, a través de la presencia de sus cuerpos; en el cine el cuerpo del espectador está presente, pero el cuerpo del actor está ausente, es sustituido por una estructura de signos, y el cuerpo del técnico se limita a la operación de la máquina de proyección:

no se trata de una tarea poética, sino mecánica. No podemos llamar técnico-artista al técnico que se limita a operar la máquina de proyección. En el teatro el cuerpo del actor, el del técnico y el del espectador participan de la misma zona de experiencia. Con sus risas, con su silencio o con su llanto, con sus protestas, el espectador influye en el trabajo del actor teatral, construye la *poíesis* convivial. En el cine, el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador no participan de la misma zona de experiencia, es más, el espectador sabe que el actor no está allí y no sabe dónde está realmente, o qué puede estar haciendo en ese mismo momento. El teatro es espacio y tiempo compartidos en una misma zona de afectación, zona única que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función. El cine admite tecnovivialmente la multiplicación de enlatados y de funciones, algo que lo hace llevarse muy bien con el mercado, pero rompe el vínculo convivial ancestral. El espectador podría gritarle al actor de cine en la pantalla, pero este no está allí y, por lo tanto, no puede responder dialógicamente. La situación tecnovivial implica una organización de la experiencia determinada por el formato tecnológico. Por todo esto, el teatro se parece a los asados, a las fiestas de casamiento, a los partidos de fútbol vividos en la cancha junto a la hinchada, los técnicos y los jugadores, al encuentro físico de los amantes, es decir, a todas aquellas acciones y acontecimientos que no se pueden realizar sin reunión territorial de cuerpo presente. Convivio y tecnovivio proponen paradigmas existenciales muy diferentes, contra lo que suele sugerir el mercado de bienes tecnológicos –que invita a creer que en un futuro próximo el

convivio será “superado” y “desplazado” definitivamente por el tecnovivio-. (Recordemos que al televisor de sofisticada tecnología la industria y el mercado lo llaman *Home Theater*). Los jóvenes son los que más fácilmente aceptan esa idea de superación y sustitución: “Muy pronto los hologramas van a sudar”, nos dijo un joven inteligentísimo, profundo creyente de que será “mejor” ver sudar a un holograma tecnovivialmente que ver el cuerpo real de un actor en convivio. En realidad, no hay competencia: se trata de dos paradigmas diversos de la existencia. Cada paradigma implica una política (vital, e incluso de defensa, apología o rechazo) muy diferente.

Cada tecnología determina cambios en las condiciones del vivir juntos. Pensemos en Internet, cómo la información aparece organizada, preorganizada por la estructura tecnológica y cuántas subjetividades se presentan en esa intermediación *hombre-máquina-hombre* u *hombre-máquina {hombres}*. Podemos hablar de una subjetividad institucional intermediadora (Dubatti, 2008, cap. III), en este caso, una subjetividad empresarial (con todo lo que eso significa). No solo las empresas que fabrican las máquinas o proveen los servicios (se llamen Microsoft, Apple, Cablevisión, DirecTV, Speedy, Youtube, etc.), sino también los *banners* publicitarios. Mientras Juan chatea con María, no solo la subjetividad empresarial está en el medio, sino también todas las estructuras publicitarias y los mediadores que hacen posible esa conexión y que, por supuesto, quieren estar “presentes”, a su manera, en esa relación, y determinar sus condiciones y posibilidades. Por eso la expresión de Mauricio Kartun: el teatro es un cuerpo. Y agregamos: el teatro es

un cuerpo (de espectador, de artista, de técnico-artista) que se encuentra aurática, territorialmente con otro(s) cuerpo(s). El teatro resiste en la ancestral forma de asociación e interacción humanas que anula las mediaciones que permiten sustraer los cuerpos y desterritorializarlos.

Podemos afirmar que en el teatro, gracias al convivio, siempre “regresa” el espesor ontológico del acontecimiento, por lo que la función ontológica también opera como memoria cultural. Ir al teatro, observar en convivio un cuerpo viviente produciendo o esperando *poíesis*, es recordar el espesor ontológico al que asisten lo real, la realidad, la *poíesis*, etc. Se trata de volver a ver entes poéticos, volver a confrontarlos ontológicamente con la realidad cotidiana, volver a recordar la existencia/presencia de lo real en los cuerpos vivientes, volver al vínculo anterior al lenguaje, antes de Babel¹. Una subjetividad arcaica, en la que se produce el hermanamiento de artista, técnico y espectador. Una subjetividad cada vez más percibida, en la medida en que se aumenta la experiencia de la tecnovivialidad. Esa región de infancia anterior al lenguaje, y que es fundamento del lenguaje, que Morales (2009) ve expresada en el llanto universal de los bebés y Molina (1981) en la vida prenatal, y que existe en el hombre durante toda su existencia, justamente en la materialidad del cuerpo viviente, contigua a la materialidad territorial del universo. La experiencia del teatro permite percibir esa región de infancia en la adultez, en la vida cotidiana, en la fuerza vital que es condición de posibilidad de la cultura viviente, como dice Giorgio Agamben:

¹ Sobre el teatro como regreso a un vínculo “anterior a Babel”, véase *Filosofía del Teatro I* (Dubatti, 2007, p. 152), y el capítulo III de *Cartografía teatral* (Dubatti, 2008, pp. 129-130).

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? [...] Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia [...] Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. (Agamben, 2001, p. 64 y pp. 70-71)

Si el convivio regresa a la in-fancia anterior a Babel, y le recuerda al actor, al técnico y al espectador que todavía es in-fante, el tecnovivio es el olvido de la infancia, su ocultamiento, tras la apología (de mercado) del estallido lingüístico de Babel. Ni bien ni mal: dos paradigmas existenciales diversos.

Convivio y tecnovivio: complejidad de vínculos. Hacia una política de valoración de lo convivial.

Viajo en avión de regreso, de Estados Unidos a Buenos Aires, y en la pantallita pegada al respaldo del asiento frente a mí veo, muy cerca, pero pequeña, a la gran Maggie Smith en una película cuyo nombre no recuerdo. Estoy admirado por el trabajo de esta gran actriz, a la que he visto en decenas de films, en roles principales o secundarios. Nunca la he visto en teatro, pero recuerdo la presencia

de su nombre en los elencos de estreno de obras de William Shakespeare y muchos otros dramaturgos. De pronto el avión empieza a temblar, luego a sacudirse con violencia. Mucho más que turbulencias. Aviso de cinturón. Salta la imagen, se entrecorta, se llena de "lluvia", pero a pesar de todo la película sigue. La gente está asustada, algunos gritan, pero Maggie Smith sigue trabajando impertérrita (aunque por momentos borroneada, entrecortada). Claro: ella no está viviendo con nosotros el vuelo agitado, ni padece las sacudidas, ni se sorprende con los gritos. No compartimos la misma zona de experiencia. Pienso, aferrado a los apoyabrazos de mi asiento que tiembla: Maggie Smith debe estar tomando el té en Londres.

Quedan claros algunos elementos de oposición y diferencia entre convivio y tecnovivio, especialmente los que implican cambios en la experiencia: en el tecnovivio hay imposiciones en los recortes y la jerarquización de la información, no hay existencia de zona vital compartida, hay desterritorialización y otras escalas para las posibilidades humanas, hay limitaciones en el diálogo, intermediación institucional de empresas, mercado y marcas, relación de consumo y pago de suscripción y cuotas (con la consecuente posibilidad de la suspensión del servicio si no hay pago), dependencia del suministro de energía y del funcionamiento de las máquinas de conexión (siempre sobrevuela la posibilidad de la catástrofe o el colapso, de que las máquinas no funcionen y de la necesidad de recurrir al servicio técnico porque no sabemos repararlas nosotros mismos), necesidad de renovación y actualización permanente de los

equipos, altos costos para la adquisición de las máquinas y consecuente *status* económico de clase en las posibilidades de adquisición, límites en los formatos expresivos y en la capacidad de escritura y transmisión de experiencia, límites en el dominio de las compatibilidades técnicas de las máquinas...

A pesar de la oposición por diferencias específicas, en la vida contemporánea convivio y tecnovivio se cruzan y determinan inseparablemente, también por complementariedad e hibridez. Propongamos brevemente un conjunto de observaciones que revelan la complejidad de este vínculo:

1) En el teatro muchas veces la experiencia del convivio es experimentada desde los saberes del tecnovivio. Aunque el tecnovivio no esté presente, el convivio se experimenta "atecnoviviado". Así como Walter Ong (1996) se refiere a una oralidad percibida desde los saberes adquiridos de la escritura (oralidad secundaria), podemos identificar un convivio de "segundo grado" o convivio "atecnoviviado" por las condiciones de recepción que impone el espectador. Por ejemplo, en observaciones del tipo: "Tal obra teatral o tal puesta en escena parecen una película", advertimos que se lee la *poíesis* teatral convivial desde la cinematográfica tecnovivial, exaltando cómo aquella se aproxima a esta; en la frase "El director no respetó el texto original", el espectador está leyendo la palabra en el acontecimiento desde las imposiciones de la palabra impresa en el libro; "Esta obra es ideal para hacerla en televisión", implica que se piensa como mérito del teatro su virtual adaptabilidad al formato

televisivo; "El texto de esta pieza es tan bueno que merece ser editado" evidencia que se está percibiendo la palabra dicha, oral, como palabra escrita, diagramada e impresa, incluso en el mismo momento en que el actor la está diciendo en escena; "Así no se hace Tennessee Williams" escuché decir a varios integrantes de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, y pude comprobar que la observación se sustentaba en las diferencias entre la puesta de *Un tranvía llamado Deseo* del director Daniel Veronese y la película "clásica" de Elia Kazan: se juzga un acontecimiento convivial a partir de los saberes que aporta un objeto tecnovivial.

2) El cruce de convivio y tecnovivio en la escena genera infinitas posibilidades poéticas, incluso aquellas en las que la liminalidad entre convivio y tecnovivio es tan lograda que se los confunde o no pueden distinguirse uno del otro (recuérdese, para dar un caso célebre, la puesta en escena de *Los ciegos -Les aveugles-* de Maurice Maeterlinck dirigida por el canadiense Denis Marleau, en la que el espectador cree estar en convivio con actores y en realidad no hay tales en escena; también el caso de *Distancia*, de Matías Umpierrez, al que haremos referencia enseguida).

3) La frecuentación tecnovivial de un artista vivo (a través de grabaciones audiovisuales o de audio) genera un deseo profundo de reunión convivial con ese artista. Por ejemplo, el deseo de ver en el teatro a un actor muy conocido por el cine o la televisión, incluso por la publicidad, o asistir a un recital en vivo de una banda conocida por discos y *videoclips*. El encuentro convivial a

posteriori del vínculo tecnovivial suele deparar dificultades a la dinámica del convivio, justamente porque el formato preorganizado y convencionalizado de lo tecnovivial simplifica la toma de posición, de decisión y de roles. Los filtros y matrices de la tecnovivialidad generan finalmente la ilusión de que es más “real” Ricardo Darín en el cine y en la televisión (es “más Darín”) que en el teatro o en la proximidad convivial cotidiana. Eduardo Pavlovsky nos contaba que, en ocasión de su asistencia a un importante Festival Internacional de Cine por la película *Potestad*, se codeaba en las reuniones con los más célebres actores y directores, pero que solo sentía estar viendo el Festival cuando aparecían imágenes en el televisor. La mediación tecnológica construye la ilusión de que es más real la televisión y el cine que la vida de ese artista viviendo junto a nosotros. Y paralelamente, por haber estado en la televisión o el cine, ese actor tiene otra jerarquía “ontológica”, diferente a si solo fuera actor de teatro. “Salgo en televisión, luego existo”: la cultura de la mediaticidad ha crecido inconmensurablemente en los últimos 20 años. Paradójicamente el tecnovivio hace los cuerpos más densos y reales, más pregnantes y organizadores de la mirada de los otros... Aunque, dichosamente, no es así para todo el mundo.

4) Para muchos espectadores, debido a los hábitos tecnoviviales instalados por el cine, la televisión, los recitales, y por la visión de mercado, la presencia de tecnología es asociada a poder de producción, y su ausencia, a pobreza, falta, carencia, no a una decisión poética o política. Un espectador salió de ver *De mal en peor* de Ricardo Bartís (espectáculo de

pequeño formato, para 20 espectadores) y nos observó: “Qué vergüenza que un director tan importante, con la trayectoria de Bartís, tenga que trabajar en una sala tan pequeña y prácticamente sin recursos tecnológicos. ¿No puede conseguir un productor comercial?”. Dicho espectador no veía en el espectáculo la elección de Bartís de un espacio y un lenguaje no-tecnológico deliberados, sino que interpretaba que la poética se debía a carencias económicas. La cultura de positivización del tecnovivio genera en algunos espectadores la ilusión de que cuanto más despliegue tecnológico contiene, el teatro es mejor. Leen el teatro no por lo que es o lo constituye en su singularidad, sino por lo que debería ser o lo que le falta respecto del teatro comercial, el cine, la televisión o los recitales.

Considerando esto último es que se pone en juego la necesidad de una política de valoración del convivio a través del teatro y de otras prácticas culturales y sociales. El punto de partida, creemos, debe ser la confrontación, la puesta en evidencia de las diferencias entre uno y otro paradigma, en cuanto a las experiencias y a la constelación de categorías que cada una de ellas exige para ser comprendida y analizada. Tomar conciencia de que entre convivio y tecnovivio no hay sustitución superadora, sino alteridad, tensión y cruce. Y es importante hacer entender, a través de esta política, que ir perdiendo la cultura del convivio es perder uno de los tesoros más incalculables de la humanidad. Igualmente, creemos que en la sociedad tecnovivial se construye un equilibrio de resistencia en lo convivial. Así como se afirma que “a mayor globalización, mayor localización”, de la

misma manera podemos establecer que “a mayor extensión de la experiencia tecnovivial, mayor necesidad de experiencia convivial”. El teatro atiende centralmente esta última necesidad. De allí su vigencia.

“DISTANCIA”, CONVIVIO Y TECNOVIVIO EN LA ESCENA NEOTECNOLÓGICA

Sin convivio no hay teatro. Pero, sin duda, convivio y tecnovivio se pueden cruzar productivamente en la escena teatral. Un caso del teatro argentino digno de estudio es *Distancia*, el espectáculo de Matías Umpierrez que se presentó en la temporada 2013 el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, raro exponente local de una vasta tendencia internacional, la llamada escena teatral “neo-tecnológica” (Sassone, 2005, pp. 49-59), tan desarrollada en Estados Unidos, Alemania, Canadá y Francia, y tan poco en la Argentina. Cuatro actrices virtuales, en vivo, desde diferentes ciudades: Marina Bellati (desde Buenos Aires), Marie Piemontese (desde París), April Sweeney (desde Nueva York) y Anne Weber (desde Hamburgo), en simultaneidad, pero sin conexión entre ellas, componen cuatro personajes de mujeres que se comunican por skype con sus novios que están viviendo muy lejos por diversas circunstancias. La distancia territorial se acentúa por la diferencia horaria de cada ciudad, por los idiomas en que habla cada una (castellano, inglés, francés, alemán, los tres últimos subtítulos en la transmisión), aunque la cronometrización es tan perfecta (mérito del director Umpierrez) que las cuatro muchachas, en distintas ciudades y ajenas

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

Explica Matías Umpierrez sobre su creación:

Con este espectáculo intentamos revelar cómo el teatro puede ingresar al sistema virtual tomando cada uno de sus signos y estimulándolos para que superen sus propias fronteras. En *Distancia* el espacio de la sala se amplía y los escenarios se quintuplican de manera virtual a partir de un sistema de *streaming* operado en tiempo real. El texto se construye en cuatro idiomas y se decodifica por la escucha y la

lectura simultáneas; a su vez, la dramaturgia se entrelaza en juego con el hipertexto (o hipervínculo). La dimensión temporal queda relativizada: existe un presente que se despliega en la simultaneidad de distintos husos horarios. El sonido y la música se ensamblan de modo virtual a partir de la manipulación de instrumentos y de voces que llegan electrónicamente desde la lejanía. El público, en la platea, podrá remitirse a su experiencia como usuario de tecnologías actuales, presenciando, editando y operando mentalmente la realidad que se le ofrece. Por fin, todos asistimos a un espectáculo de teatro-virtual, penetrando un mundo que existe solo para cada observador –en el corto plazo de su participación– y que persistirá en la memoria de una computadora.²

Con respecto a las actrices elegidas, dice Umpierrez:

Son actrices profesionales. Marie Piemontese (Francia) es hace 20 años una de las actrices principales de la compañía de Joël Pommerat. Anne Weber (Alemania) es hace 12 años también actriz miembro de la compañía Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo. April Sweeney es una actriz profesional que trabaja con destacados directores de la escena más interesante de Nueva York. Lo mismo Marina Belatti, actriz argentina de obras de Mariana Chaud, Claudio Tolcachir, entre otros.³

Distancia es un espectáculo en vivo, no hay ningún componente actoral o musical grabado previamente. Umpierrez afirma:

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

¿Cómo se concierta el efecto de sincronización a distancia? Umpierrez señala:

Lo más complejo de *Distancia* es un sistema de Clic (o Time-Code) que se despliega solamente para músicos y actrices como una partitura visual y sonora que va dando pies y alertas a músicos

² Texto escrito por Umpierrez para la presentación de la obra.

³ Fragmentos de la entrevista realizada por nosotros al autor en septiembre de 2013.

(con auriculares) y actrices (por marcas de sincronización visual). El sistema tiene en cuenta los *delays* de recepción de imagen (que puede dar el *streaming*). Tengamos en cuenta que las actrices cantan sobre una orquesta ubicada a 7.000 km de distancia. Ese gran sistema es la matrix que sostiene la obra, y que se ocupa de que el sonido e imagen lleguen al escenario perfectamente ensamblados. En ese punto, a pesar de contar con la tecnología indicada, es un proyecto frágil al igual que todos los que trabajan con sujetos vivos en escena. Este sistema lo fuimos diseñando en conjunto con el músico Rafael Sucheras y con Matías Fabro, quien acompañó desde la perspectiva de sistemas y visuales.

Lo más conmovedor de *Distancia* (tipo teatral tan infrecuente en la cartelera porteña por su poética, y por eso tan disfrutable en su innovación) es que, en lugar de exaltar las maravillas de la vida tecnologizada, pone en evidencia sus límites: las cuatro muchachas tematizan el dolor y la degradación de las relaciones amorosas porque el vínculo convivial de los amantes no se ha sostenido territorialmente. “Sos una fotografía, una imagen en movimiento, un perfecto desconocido para mí”⁴, reclama una a su novio; “Me siento como una fábula posmoderna”, dice otra. Todas exigen contacto físico, existencia “en persona”, “vida real”. “Tom Cruise, George Clooney, a veces me pregunto si existen en la vida real”, expresa otra. Una de ellas le mandará al novio una caja de bombones “chupados” por ella uno por

uno, para que, cuando los coma, “sientas mi propio sabor”. De pronto el marco que encuadra sus rostros proyectados empieza a parecerse al encierro, a una cárcel, se siente angustiantemente la pérdida de la libertad que tenían cuando compartían con sus amados la misma territorialidad, se siente la desesperación de la impotencia que genera la distancia material, infranqueable, y así la distancia se torna un laberinto en el que las cuatro mujeres se han extraviado.

El dramatismo, desplazando la búsqueda trivialidad inicial del minimalismo, llega a su momento más pregnante con las confesiones, las amenazas, y la unidad simbólica de las cuatro mujeres en el coro. Paradójicamente, *Distancia* transforma el tecnovivio en poética teatral para exaltar el valor del convivio ancestral, la antigua escala de lo humano.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. (Prólogo de Eduardo del Estal). Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. (Prólogo de G. Heras). Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.

⁴ Las citas corresponden al texto inédito facilitado por su autor.

Molina, E. (1981). *Hotel Pájaro. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Col. Capítulo, 112.

Morales, J.R. (2009). Colón a toda costa o el arte de marear. En *Obra completa: teatro 1* (pp. 1287-1335). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sassone, R. (2005). Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena 'neotecnológica'. *ADE Teatro*, 106, 49-59.

