UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

LICENCIATURA EN ESCENOGRAFIA

La telefonía celular como medio de transformación en la obra teatral

De la prohibición a la contribución de creación del espacio escénico

GUADALUPE CRISTINA PULTERA

DIRECTORA DE TESIS: GABRIELA SCIASCIA

2021

Índice

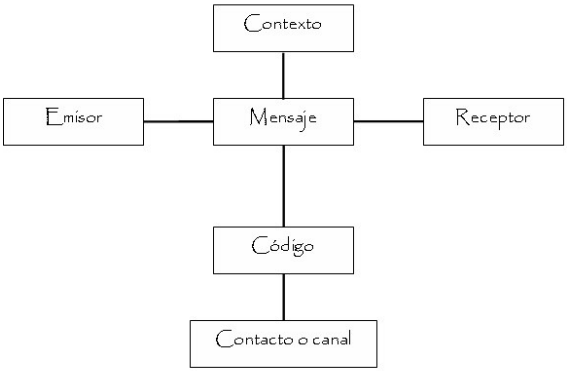
I. Introducción 4
I.1 Casos de estudio. Obras que utilizan los dispositivos móviles: 5
II. El espacio 7
II.1 Espacio teatral 7
II.2 Espacio Escénico 7
II.2.1 Nuevas configuraciones del Espacio Escénico 9
II.3 La Ciudad como Escenografía y dramaturgia 11
III. El texto en la obra teatral 14
III.1.1 Tecnología y Escena 16
IV. Los signos teatrales en la escena 18
IV.1.1 La ficción – realidad en la escena 20
IV.1.2 Realidad y realismo en el teatro 21
V. Teatro y Medios Audiovisuales 23
V.1 Influencia de los Medios de Comunicación 24
V.1.1 Teatro multimedia / intermedia / hipermedia / cibernético / virtual 24
V.2 El Espectador y las obras mediales 25
VI. El rol de la Escenografía y del escenógrafo en las obras multimediales 27
VII. Obras que utilizan telefonía celular como parte del texto espectacular 28
VII.1 Propuestas de Ezequiel Hara Duck: Perfil bajo, Paranoia, Clavemos el visto 28
VII.2 Obra Another Place 30
VII.3 Obra Privacidad 31
VIII. Conclusiones 32
IX. Bibliografía 35

Prefacio

Esta tesis la comencé a pensar y desarrollar con la pandemia del Covid-19, ya que fue la primera vez que pude sentarme a pensar qué podía investigar como mi Tesis en Escenografía, sin trabajo, sin poder salir de casa, reinventando cada minuto del día. Así como me reinventé en lo personal, el teatro se reinventó una vez más, transformó lo prohibido, el uso del teléfono celular en un recurso para contribuir al desarrollo del texto espectacular.

I. INTRODUCCIÓN

En la historia del teatro, la representación se ha ido transformando conforme la evolución social, cultural y económica (entre otras) de las sociedades; fue siempre una manera de transmitir un mensaje. Este proceso comunicativo implica la emisión de señales (sonidos, gestos, señas, etc.) con la intención de dar a conocer un mensaje a un receptor. Para que la comunicación sea exitosa, el receptor debe contar con habilidades para que el mensaje sea interpretado. Los elementos de este proceso comunicativo son el código, un sistema de signos y reglas que combinan con la intención de dar a conocer algo; el canal, el medio físico a través del cual se transmite la información; el emisor, quien desea enviar el mensaje y el receptor, que es a quien va dirigido.



Las funciones del lenguaje según Román Jakobson

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica Publicación Semestral, ISSN-0377-628X Volumen 41 - Número 1 Enero - Junio 2015

Conocemos el teatro, desde su nacimiento con el teatro griego, donde las representaciones sólo se realizaban en un determinado tipo de escenario, con ciertos tipos de personas aptas para poder realizar las representaciones. Con el tiempo y la necesidad de evolucionar, las representaciones fueron transformando su formato, incorporando y resignificando las distintas tecnologías del momento histórico en el que se producían, respetando la tradición: actor, espacio escénico y espectador. Sin embargo, hace ya unos años atrás las tecnologías superaron la teatralidad, es decir, los elementos visuales, digitales, sensoriales, electrónicos, y más específicamente los celulares, pasaron a ser parte de ciertas obras de teatro, indicando formas de proceder, de continuar la historia que se narraba.

El teatro como acto de comunicación se desarrolla como un ritual, donde se cumplen ciertas convenciones: al entrar, el espectador se ubica en su lugar, suele ser siempre mirando hacia el escenario,

luego, el silencio, el respeto por el simple hecho de estar en el recinto y dar inicio al espectáculo. Este ritual, hoy en día se está transformando, por estas convenciones y para lograr el ambiente para representar la obra, se prohíbe el uso de la telefonía celular dentro del recinto. El celular se prohíbe en las funciones ya que altera, en un instante, con el sonido de una llamada, un mensaje o una alarma, el esquema comunicacional. Partiendo de la base de la prohibición del uso de un objeto como el teléfono celular, y ante la imposibilidad de la desconexión de los espectadores, se aprovecha este dispositivo electrónico y se utiliza ese deseo para crear una obra, mejorando la vivencia para con ella. Incluso, se podría decir que, para determinados textos espectaculares, el celular es imprescindible para su concreción.

Este estudio tiene como finalidad analizar la transformación de la obra teatral por el uso de dispositivos móviles y nuevas tecnologías. ¿El uso de los dispositivos móviles transforma la obra de teatro en una experiencia performática?
El rol activo del público, el cambio del rol del público, ¿Cuál es el nuevo rol del espectador?
El escenógrafo y la escenografía en esta nueva construcción de teatralidad intervenida por el uso de la telefonía móvil. El rol de la ciudad como nueva escenografía. ¿Cuál es el rol del escenógrafo con este cambio en los recursos? ¿Cómo es la escenografía en esta nueva teatralidad? ¿Es la ciudad una nueva escenografía?

Es mi objetivo exponer brevemente algunas de las distintas transformaciones que tuvo el teatro concebido como comunicación entre actor-espectador viéndose influido por las tecnologías digitales hasta llegar a ser atravesado por la tecnología de los dispositivos móviles, creando una nueva forma de representación, generando además un nuevo rol en los espectadores, ya no solo como receptores sino como participes activos de la obra y del espacio escénico; como es la transformación de la obra teatral por el uso de dispositivos móviles y nuevas tecnologías y como se plantea el nuevo rol del escenógrafo y de la escenografía.

I.1 Casos de estudio. Obras que utilizan los dispositivos móviles:

- *Paranoia, Perfil bajo y Clavemos el Visto* de Ezequiel Hara Duck, donde, a través del Whatsapp se dan instrucciones a los espectadores, generando una constante alternancia entre el mirar la pantalla e interactuar con otros y con el espacio urbano circundante. Buenos Aires 2017/2020, Santiago de Chile 2018.

- *Privacidad* de Diego Luna, donde el dispositivo móvil permite que la obra vaya más allá del escenario, permitiendo la exposición del público con imágenes y textos. México 2017.
- *Another Place*, proyecto colaborativo entre Reino Unido, Siria y Palestina, donde es necesario descargar un audio para hacer un recorrido durante la puesta en escena. Estrenada en Londres en 2016.

II. EL ESPACIO

II.1 Espacio teatral

Desde su nacimiento, el teatro ha simulado y versionado nuestro mundo gracias a la dramaturgia en conjunto con los elementos escénicos que son parte de la obra. La noción de espacio teatral, es decir el espacio físico, se asocia básicamente al lugar de encuentro entre los actores y el público, a la representación en un ámbito físico dividido, escena / sala y a la comunicación teatral (en presente y en presencia). Incluye por tanto la escena y la sala, y se opone a un ámbito exterior no teatral.

En la cultura urbana occidental, y a partir de Roma, el teatro suele ser un edificio diseñado de antemano para la representación y concebido para esta función específica. En estos casos, el espacio teatral presenta unos límites arquitectónicos precisos que lo separan del espacio urbano circundante. Pero el espacio teatral no se identifica siempre con el edificio teatral, sino que también puede serlo cualquier lugar al que la representación diera temporalmente este carácter. Así sucede con el teatro cortesano y de salón, con el teatro itinerante, que, durante la Edad Media y el Renacimiento, y hasta el siglo XVIII con la Commedia dell'arte, improvisaba sus espacios teatrales en las calles, las ferias o las plazas públicas.

El espacio teatral puede definirse como un ámbito físico que da forma estable u ocasional y precede a la representación del texto dramático; otro tipo de espacio es el denominado diegético, donde el espacio escénico y el espacio dramático se hallan en su totalidad en el propio texto y pueden ser descifrados a partir de la lectura sin necesidad de que se efectúe ninguna puesta en escena.

El teatro contemporáneo, ha buscado con frecuencia espacios teatrales fuera de los edificios convencionales. Cuando el espacio teatral no es un recinto cerrado arquitectónicamente, sus límites con el espacio no teatral circundante se definen por cualquier otro procedimiento: escenográficamente, por el juego de los actores y por la disposición más o menos espontánea de los espectadores. Los límites serán más borrosos, pero el espacio teatral seguirá siendo topológicamente cerrado y dividido. El espacio teatral es el lugar mismo en el que se produce la relación teatral. Y de ella parte el modelo de análisis que propone Bablet (1972), donde se reproduce el recorrido del espectador hasta el momento de ingresar en la sala, donde considera en primer lugar la localización del espacio teatral.

II.2 Espacio Escénico

El ámbito escénico forma parte del espacio teatral: incluye la escena, lugar destinado en principio a la ficción dramática, a los actores, y la sala, destinada, también en principio, a los espectadores que

asisten a la representación. Las posibilidades de relación mutua pueden reducirse a unas pocas soluciones fundamentales, y en general, el teatro contemporáneo es una excepción, cada momento cultural se atiene a una de ellas; por eso raramente encontramos en los textos dramáticos referencias al espacio teatral, que sin embargo suele estar implícito en el texto o manifestarse indirectamente a través de indicaciones espaciales de otro tipo.

Citando a R. Portillo y J. Casado (1992), el espacio escénico es *"*El ámbito donde se representa la acción. Constituye el punto de atención visual para el público y suele localizarse en el escenario. La concepción de un espectáculo parte del diseño de este espacio escénico, que debe crearse usando elementos de decoración y de luminotecnia de acuerdo con el espacio físico disponible. Durante el siglo XX, la experimentación en el campo del espacio escénico ha llevado a la ruptura con el escenario tradicional y ha creado niveles distintos para la acción, espacios simultáneos, adaptación de la sala o de locales originalmente no teatrales como zonas de actuación, etc. modificando la colocación de los espectadores para acomodarlos a la nueva disposición escénica*"*.

De acuerdo con la disposición de los espectadores respecto a la escena, Breyer (1968) distingue como tipos básicos de configuraciones escénicas los siguientes: que el público se sitúe frente a la escena, en cuyo caso hablaremos de ámbito en T; que la rodee total o parcialmente, definiendo respectivamente un ámbito en O o en U; o bien que los espectadores se coloquen en el centro del espacio teatral y la representación se desarrolle en torno, en escenas múltiples, configurando un ámbito en X, una de las formas del «teatro total» de Walter Gropius.

Podemos combinar tres criterios descriptivos: la distinción entre escenas abiertas y cerradas, la distinción entre disposición axial y disposición radial y la distinción entre ámbitos escénicos únicos (indivisos) y ámbitos múltiples (o divididos). La distinción entre escenas abiertas y cerradas, así como el espacio escénico es siempre y por definición cerrado, la escena es obviamente siempre abierta, pues necesita ser directamente accesible a la vista y al oído del público; se habla de escenas cerradas cuando ofrecen un solo frente a los espectadores, permaneciendo cerradas lateralmente y al fondo, y de escenas abiertas cuando ofrecen tres frentes accesibles, o bien (en una configuración circular) más de 180º; donde el cierre es una cuestión de grado, pero además puede ser por ejemplo subrayado por la embocadura, como en la escena naturalista, o atenuado por la utilización del proscenio, como en la escena italiana. La disposición axial es aquella que propone un eje ideal de recepción, que generalmente será un plano de simetría bilateral para el espacio teatral, perpendicular al fondo de la escena; se corresponde normalmente con el ámbito en T, con espectadores enfrentados a la escena, y también con la escena cerrada. La disposición axial es la más adecuada para una escenografía perspectivista e ilusionista, y es donde se encuentra la mayor parte de los teatros urbanos modernos.

La disposición radial, por el contrario, permite una recepción adecuada desde distintos lugares alrededor del espectáculo, y corresponde más o menos a los ámbitos en O y en U, con escena generalmente abierta. La escena puede estar configurada como un ámbito único o prevenir dos o más áreas de representación. No solo debe entenderse esta posibilidad como multiplicidad, en sentido de varias escenas simultáneas o sucesivas, como en algunas formas del teatro medieval y del teatro total contemporáneo, sino también el hecho de que existan espacios o áreas con distinto estatuto. Todos los grandes momentos culturales y el teatro contemporáneo tienen una arquitectura teatral propia y una configuración más o menos estable de sus ámbitos escénicos, generalmente en correspondencia con sus textos dramáticos. La relación entre la escritura dramática y el espacio teatral puede seguirse claramente a través de la historia del teatro, de tal modo que el carácter abierto o cerrado del ámbito escénico, la precisión o imprecisión de los límites, la configuración de la escena como espacio único o múltiple, se manifiestan en los propios textos y funcionan como didascalia implícita de su diseño espectacular. (Bobes, 2001)

El espacio escénico es el medio de acceso al universo ficcional y, como tal, se manifiesta en el propio texto, independientemente de su efectiva representación teatral. La escena, es un espacio físico que funciona como propuesta de espacio escénico. Las convenciones teatrales implican que en aquellos lugares teatrales donde hay escenas construidas, el espacio escénico coincidirá con la escena. Es posible que algunos actores ocupen la platea, los palcos o los pasillos; enseguida se delimitará un espacio escénico distinto, un área de juego que se proyectará en este caso fuera de la escena. Y, a la inversa, la escena puede utilizarse solo parcialmente como espacio escénico, dejando, por ejemplo, unas partes en penumbra donde los actores se inmovilizan y enmudecen, se despojan de su máscara, etc. Por medio del espacio escenográfico y el espacio lúdico, el espacio escénico se convierte en espacio significante: los muros, los objetos, las luces, los sonidos, los movimientos de los actores, su maquillaje y su vestuario, su voz y sus palabras y también las convenciones culturales de los espectadores, cargan de sentido el espacio escénico en el curso de la representación, lo convierten en espacio dramático.

II.2.1 Nuevas configuraciones del Espacio Escénico

La evolución del espacio escénico ha sido dada por el progreso de las distintas artes que constituyen su desarrollo, siendo este el soporte de la creación de ambientes y realidades constituyentes en las obras de teatro y de la inquieta búsqueda expresiva, marcada por cambios sociales, necesidades, pensamientos e idiosincrasias comunes, podemos demostrar lo antes detallado con la cita de Antoni Artaud (1996) “Propongo un teatro donde violentas imágenes quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance. Afirmo que

la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje específico. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra debe satisfacerlos todos. Esta poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación arquitectura, iluminación y escenografía. La escena-la sala. Suprimimos la sala y la escena, que son reemplazados por una especie de lugar único, sin divisiones de tabiques ni barreras de ninguna clase, y que llegará a ser el teatro de la acción misma… Así pues, abandonando las salas de teatro existentes actualmente, tomaremos un hangar o un granero cualquiera, que haremos reconstruir según los procedimientos que han conducido a la arquitectura de ciertas iglesias o de algunos lugares sagrados y templos del Alto Tibet."

Adelantándonos en la historia, encontramos en la década del 60 y 70 un espacio generador de la obra, el llamado *site specific*. Esta neovanguardia donde todo se ponía en cuestión y la búsqueda era incesante: se estaba en contra del arte museístico, contra el arte permanente, contra el mercado. No es raro, entonces, que se lo relacione con otras formas de esos años y de otros posteriores como el *land art,* el *arte conceptual*, la *performance*, la *instalación*, *el arte público*, el *arte povera.* Pearson, Mike y Shanks, Michael (2001) definen: "Las actuaciones de sitio específico se conciben en función de las características concretas de los lugares elegidos, los entornos o lugares sociales existentes, tanto usados como en desuso […], dentro de los cuales se realiza el montaje, que viene condicionado por los detalles de los mismos. Su concepción e interpretación se basan en la coexistencia compleja, la superposición y la interpenetración de un cierto número de narrativas y arquitecturas, históricas y contemporáneas, de dos órdenes básicas: lo que es del sitio, sus estructuras y su mobiliario, y lo que se lleva al sitio, la performance y su escenografía: de lo que precede al trabajo y de lo que es trabajo: del pasado y del presente. Son inseparables de sus sitios, los únicos contextos en los que son inteligibles. La actuación recontextualiza estos sitios: es la última ocupación de un lugar donde otras ocupaciones, sus huellas materiales y sus historias, siguen siendo evidentes: el sitio no es solo un fondo interesante y desinteresado."[1]

[1] «*Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, existing social situations or locations, both used and disused […] They rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography: of that which pre-exists the work and that which is of the work: of the past and of the present. They are inseparable from their sites, the only contexts within which they are intelligible. Performance recontextualises such sites: it is the latest occupation of a location at which other occupations — their material traces and histories — are still apparent: site is not just an interesting, and disinterested, backdrop* »

La relación obra-lugar es imprescindible. Ligado al arte procesual, el artista planea una idea y un lugar para realizarla. Es importante aclarar la definición de performance aplicado al teatro, designa lo que es actuado por los actores y realizado por todos los colaboradores de la representación, o sea, lo que se le presenta al público después de haber ensayado. Como todas las formas performáticas y las líneas artísticas con las que se relaciona el *site specific,* sus obras no tienen perdurabilidad, es decir duran el tiempo de su recorrido artístico y desaparecen, a diferencia del teatro, que, si bien desde el siglo XX se lo ha fotografiado, se lo ha filmado, quedando solo registros lejanos de la presencia que define a este arte, del teatro, solo quedan los textos, siendo la literatura uno de los lenguajes del hecho escénico. En la década del 90, el *site specific* crece y se ramifica, encontrando el mayor salto del site specific de tipo fenomenológico al site specific móvil y funcional que viene mediado por dos vías, la crítica institucional expandida, y otra una genealogía distintiva: happenings, situacionismo. El término está íntimamente vinculado con el *arte instalativo*, como una instalación en un sitio específico; y con *land art*, que es *site-specific* casi por definición.

Por otro lado, también podemos hacer referencia al *Teatro Inmersivo*, esta tipología está relacionada con "el teatro itinerante", aunque las dinámicas y la relación con el público son muy diferentes ya que no hay un único recorrido viable y el espectador tiene la posibilidad de construir su propio camino y dramaturgia. En este tipo de teatro, el espacio cobra una gran relevancia, llegando a incidir directamente sobre la dramaturgia.

II.3 La Ciudad como Escenografía y dramaturgia

"Hacer del espacio un elemento o una dimensión de la dramaturgia significa rechazar la idea de que el espacio es, a priori, no modificable y externo a la puesta en escena, o más precisamente a la composición de la obra, en resumen, un contenedor neutro independiente de sus posibles contenidos. Significa pensar que, por el contrario, la dimensión espacial, arquitectónica y escénica de un espectáculo dado es algo que es parte (debe ser parte) constitutiva del proceso creativo de ese espectáculo, y que por lo tanto debe diseñarse/reinventarse/organizarse cada vez ex novo y ad hoc, reduciendo al mínimo o, si es posible, eliminando completamente las restricciones preventivas". De Marinis, Marco. (1997).

Los conceptos de *site-specific* y dramaturgia espacial son la esencia de los proyectos donde en primera instancia lo principal es elegir un espacio que no sea un teatro. Estas actuaciones son inseparables de los lugares para los que están concebidas, esto implica que el lugar elegido no puede considerarse simplemente un contenedor o un fondo para la actuación. Este espacio ha tenido una acumulación de ocupaciones hasta la alcanzada por la representación: es lo que constituye la dramaturgia del espacio.

Los paisajes contemporáneos se vinculan al sitio de la actuación, pero, más que profundizar en la memoria histórico-arquitectónica del lugar, se centra en la cultura inmaterial relacionada con las actividades y las tradiciones populares del lugar, con el objetivo de sacarla a la luz y ponerla en práctica. Su finalidad es despertar el interés y, al mismo tiempo, preservar una cultura casi intangible que corre el riesgo de desaparecer para siempre. La memoria, la cultura inmaterial, el patrimonio artístico y los detalles de una ciudad son elementos que no pueden desarrollarse sin depender estrictamente de un espacio, un espacio que, no es solo físico, sino también metafórico, un espacio múltiple que en realidad es una combinación de espacios, en el que elementos e ideas reales trabajan en conjunto para dar vida al evento.

II.3.1.1 Espacialidades posibles

Se podrían articular cuatro espacios dentro del tipo de obras estudiadas, siendo estos espacios no solo físicos sino también metafóricos:

- Espacio físico, es el espacio físico real, la ciudad hecha de edificios y calles, el edificio con sus escaleras y sus estancias. El espacio real de la ciudad requiere de varias inspecciones para poder determinar el recorrido y organizar a nivel físico.
- Espacio de la memoria es un espacio que está vinculado al primero, pero como una capa profunda y no siempre visible y accesible. Es el espacio de la memoria histórica, cultural y social del lugar, es el espacio de la memoria de quienes viven en ese lugar.
- Espacio del montaje es la parte escénica de la actuación, que parte de los dos espacios anteriores, ya que ahora no se representa dentro de un espacio neutro como es el teatro, sino en un sitio específico.
- Espacio del artista, implica el espacio físico en el que actúa. Ese espacio es algo menos concreto, es el sentimiento del propio artista y, al mismo tiempo, lo que aporta al espacio.

Marco De Marinis (1997), señala que cuando se habla de relación teatral, podríamos referirnos a la relación escritor-director, director-actor, actor-actor, que son relevantes en las dinámicas de creación, o la relación del resultado que sucede en espectáculo-espectador. De Marinis (1997) considera que si bien por un lado la relación es de seducción/persuasión por parte del actor que trata de manipular al espectador por medio del espectáculo, "la relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como 'coproductor' del espectáculo", el espectador es un sujeto dramatúrgico que activamente construye una dramaturgia propia del espectáculo.

Jorge Dubatti (2007), trata de recuperar lo esencial de la conceptualización del teatro, distinguiendo la teatralidad de la experiencia misma del teatro. "Enfrentamos el desafío de re-definir la teatralidad en las nuevas condiciones culturales, sin nostalgia del pasado, ni anhelo de ortodoxia o de absurdos modelos de pureza de género". Su propuesta, entonces es regresar la vista al teatro, a las reflexiones a posteriori dado el teatro. En esta propuesta, el papel del público es fundamental "La perspectiva del espectador como laboratorio de percepción y auto percepción", dado "el protagonismo del espectador en la constitución de la teatralidad".

III. EL TEXTO EN LA OBRA TEATRAL

El texto literario, caracterizado por los diálogos, presenta una narración dramática, con acción, personaje, espacio, tiempo y forma dialogada. Bobes (1997) considera cuatro categorías del texto dramático: la fábula, el personaje dramático, el tiempo en el drama y los espacios dramáticos.

Cabe aclarar aquí la función importante del texto espectacular, el cual está formado por todos los signos, e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación. Es decir, las acotaciones, las didascalias contenidas en el texto, y los mismos diálogos en cuanto pasan a escena con exigencias paraverbales, como son el tono, el timbre, el ritmo, los gestos, las distancias, los movimientos, etc..

En oposición al teatro dramático, un teatro representacional, al teatro posdramático se lo comprende como un teatro de presentación, no subordinado a la supremacía del texto ni al conflicto entre personajes, a las unidades de espacio, tiempo y acción, con personajes que devienen figuras portadoras de un discurso, en una escena en que, además, se difuminan las fronteras entre lo real y la ficción y predomina el gesto metateatral.

El término teatro posdramático designa a las formas de creación teatral surgidas desde los años 70 en Europa y Estados Unidos, que colocan en el lugar central del hecho escénico elementos que en el teatro dramático anterior se hallaban bajo la exigencia de generación de sentido.

Según Hans Thies Lehmann (2002) el teatro posdramático se presenta como un reencuentro de las artes e implica nuevos modos de percepción que se alejan del paradigma dramático y, por lo tanto, de la literatura. Abandonando la noción de texto dramático como garante de unidad, el hecho teatral se transforma en un sistema de tensiones basadas en el contraste, la oposición o la complementariedad de elementos fragmentarios, cuestiona las nociones de coherencia y totalidad, expresadas en la generación de una fábula con suspenso e intriga, categorías básicas del teatro dramático, produciéndose así un conflicto con las nociones de representación y de referente. La acentuación de la dimensión performativa implica la primacía de la presencia sobre la representación, del proceso sobre el resultado, de la manifestación sobre la significación, por lo que se privilegia el juego con la densidad de signos, la tendencia a la puesta en música, a la generación de una dramaturgia visual, a la preponderancia de la corporalidad y a la irrupción de lo real. Se privilegian el acontecimiento y la presencia inmediata por sobre la producción de sentido. “El espacio teatral será ahora un ámbito de multiplicidad, yuxtaposición y fragmentación”.

En el Teatro Posdramático hay interés por revalorizar e investigar dentro de la escena el límite entre lo real y lo ficcional, bajo la idea de que la experiencia cotidiana es teatralizable, que la vida tiene tanto

de teatral como la escena en resituar al espectador como generador de ficción, en extender las fronteras de lo teatral, a desdibujar el trabajo sobre el personaje, a convocar (directamente) a no-actores.

Jorge Dubatti (2003) define el teatro posdramático como *"*Instrumento inicial de trabajo, como tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático. [...] el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena". Una de las formas de defender el valor de lo existente en el teatro ha sido la potenciación de lo performático, del teatro como lugar de encuentro. Recuperar el valor de la corporalidad, del encuentro, oponer la cultura de lo viviente a la cultura del espectáculo, ha sido una búsqueda constante en el teatro reciente y la crítica ha tratado de reformular sus enfoques para incluir esta dimensión en su reflexión estética y política.

Todo el cuestionamiento que hace el teatro posdramático en relación a las estrategias de presentación/representación de la obra, forman parte del cuestionamiento que se da sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX de los diferentes modos de representación en todos los campos artísticos y en su directa consecuencia en el ámbito de la percepción e implicación activa o pasiva del espectador. El incremento que han tenido los medios de comunicación en esta segunda mitad del siglo XX (incrementado exponencialmente en las últimas décadas con la revolución digital) ha modificado sin lugar a dudas los modos de concebir y comprender la realidad.

Al referirse al estudio de los textos dramáticos contemporáneos, Patrice Pavis (2000) afirma que muchas de estas escrituras *"*hablan*"* de un mundo construido por los medios de comunicación y en particular por las nuevas tecnologías. Sostiene que la complejidad de estos textos y la eficacia de los medios de comunicación están poniendo en crisis las nociones de estética y de puesta en escena. Es probable que, como afirma Pavis (2000), en los medios masivos de comunicación, la puesta en escena esté desapareciendo en provecho de un funcionalismo tecnológico en el que la máquina y las computadoras son celosos servidores. Podemos decir que estas escrituras dramáticas han asimilado a los medios de comunicación en lo que podría llamarse una intertextualidad, o una *"*intermedialidad*"* no ponen necesariamente en riesgo ni a la puesta en escena ni a su función estética. Por el contrario, las escrituras están generando una problematización activa de los códigos de actuación, en primer lugar, y del espacio de la representación como consecuencia.

El espacio se convierte en el articulante de los procesos que en él se dan. La importancia del presente se une a la acción de ocupación por parte de un conjunto de personas (actores y espectadores) que reivindican la presencia física y tangible, el intercambio de experiencias, el abrir los sentidos; todo ello

como acción política de resistencia en una sociedad mass-mediatizada y plagada de aparatos de mediación, en la que quedan pocos espacios de presencia en los que mediante la comunicación directa se construya la realidad. Esta liberación plantea un nuevo espacio ecléctico en el que los significantes tradicionales se diluyen para pasar a formar parte de un espacio vivo y en constante construcción.

Jorge Dubbati (2003) plantea la diferencia entre convivio y tecnovivio, aclarando esta contraposición entre estas dos formas de representación que incluyen la corporalidad y la tecnología: "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*".*

III.1.1 Tecnología y Escena

Con el auge de la información, en el teatro del siglo XX se pone mayor énfasis no solo en lo literario sino en el carácter visual, en la dirección artística y en la escenografía, nuevas formas de hacer teatro y un mayor énfasis en el espectáculo. Los avances tecnológicos en las disciplinas artísticas provienen de las instalaciones interactivas, videoinstalaciones, los happenings y el arte conceptual de los 60. Pero sin duda, el factor más importante en el desarrollo del teatro en esta nueva cultura visual, es la aparición de la tecnología digital. Nos hemos convertido en una sociedad postmedial, habituada a convivir con los nuevos medios y tecnologías, consecuentemente interactiva, conectada y multilineal e intermedial, debido a la hibridación de estos medios. Estas condiciones nos abren las puertas a una alternativa de lenguaje, citando a Lev Manovich (2005) "que defina las convenciones que están surgiendo, los patrones de diseño recurrentes y las principales formas de los nuevos medios", una comunicación no verbal donde se hace posible desarrollar nuevas formas de expresión.

La experimentación entre teatro y tecnologías durante las últimas décadas, están atravesadas por la

interacción, participación activa en un entorno. Interacción es la acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, agentes, fuerzas, funciones, etc. Podríamos señalar que interactivo es cuando un mensaje se relaciona con un número de mensajes anteriores y con la relación entre ellos.

Se puede decir que la interactividad es un hecho no individual, ya sea por unión humano-maquina, a nivel social, entre personas y objetos. Y debe cumplir unos niveles de funcionalidad que nos permitan cierto nivel de inmersión, debemos saber, que estamos interactuando.

El uso de la interactividad en el contexto artístico se remonta a las producciones de las vanguardias del siglo XX y sus experimentos performáticos donde se entendía como una manera de relacionar al público con la pieza.

Actualmente, la interacción en el arte remite generalmente a las instalaciones multimedia y a las asistidas por los ordenadores, sensores, al uso de la telefonía etc., que hacen participe al usuario de manera directa o indirecta, donde su acción modifica la propia obra. Caracteriza como no lineal a la obra, el usuario se convierte en un dispositivo que activa las acciones y que es participante del resultado final. *Inmersión*, introducirse en ese entorno generado. Inmersión es la acción de introducir o introducir plenamente a alguien en un ambiente determinado. En concreto, para las artes vivas, podemos relacionar dicha inmersión con los mecanismos convencionales y criterios visuales o acústicos usados en teatro para crearla. Podemos hablar de la inmersión resultante de la tecnología. De esta realidad estéreo, conformada por la realidad actual que es la que percibimos como real, y la realidad virtual, que es la recibida mediáticamente. Aumentar la puesta en escena de realidades (reales o virtuales) en el que el usuario se ve rodeado.

Como última expresión, hablamos de la *transformación,* generada por el constante cambio, relacionándolo con lo antes especificado, la trasformación es a lo que está abierto el teatro desde sus inicios, está ligado directamente a esta apertura que tiene por los cambios sociales, culturales, etc., como adaptación para poder atraer a nuevos espectadores.

IV. LOS SIGNOS TEATRALES EN LA ESCENA

Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencia de un proceso voluntario casi siempre creados con predeterminación y tienen por objeto comunicar instantáneamente. El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad.

La lingüística ha encaminado sus esfuerzos para comprender el fenómeno del lenguaje, en términos de Saussure, del habla y la lengua. Todo es signo en la representación teatral. Tanto la palabra como los sistemas de significación no lingüísticos, comunican un sentido.

Si consideramos que el texto teatral no fue creado solo para ser leído sino representado, se potencian las posibilidades de re-codificación, de re-significación en relación a la propuesta estética del director de escena, de los objetivos, alcances y presupuestos que él tenga con su dramaturgia escénica. Entramos al mundo de la polisemia que contiene cualquier mensaje que se desea transmitir, en cualquiera de sus tres niveles, tanto en lo explícito, lo implícito o lo latente, condicionados a las circunstancias del receptor, quien al final es el que decodifica el mensaje y lo asimila según su idiosincrasia, su particular estado anímico y del deseo que tenga por y para hacerlo.

Tadeusz Kowzan (1986), propone un método que facilita el acercamiento a la semiótica, partiendo de signos visuales y auditivos dentro y fuera del actor:

- Signos auditivos del actor: Texto pronunciado o palabra, la dicción, la entonación, el ritmo, el timbre, los acentos, todos estos manipulados por el actor para construir un signo.
- Signos visuales del actor: Expresión corporal o mímica, el gesto, el movimiento, maquillaje, peinado, vestuario.
- Signos auditivos fuera del actor: Efectos sonoros no articulados música, sonido, efectos sonoros, ruidos.
- •Signos visuales fuera del actor: Aspecto del espacio escénico, escenografía, iluminación, etc.

Marco De Marinis (2005) plantea un acercamiento a cómo debe ser el trabajo del director para lograr codificar la dramaturgia escénica y que el espectador del siglo XXI mantenga su atención en el espectáculo; se fundamenta en la teoría de la escuela del espectador donde lo importante en esta metodología es realizar la concepción estética desde el cómo va a ser percibido el espectáculo por el espectador, en lugar de partir de cómo plasmar la visión estética del director, puede ser sutil pero el re-

enfoque genera un cambio de actitud y de método en el trabajo para con todos los sistemas que se involucran en la puesta en escena; lograr que el valor del signo y el significado, signifique da tal manera al espectador y lo mantenga atento al espectáculo, pero sobre todo que el significado sea el que le hemos querido transmitir.

Con el auge de la potencialidad de las computadoras somos testigos del nacimiento de nuevas formas de expresión y de comunicación de ideas. Un nuevo lenguaje se posiciona en la presencia de un hipertexto que navega por la Red. El texto escrito es reemplazado cada vez más por modelos dinámicos, de naturaleza global, donde la antigua linealidad del lenguaje escrito es suplantada por descripciones no lineales que permiten conectar los diversos factores en juego. Es decir que esta alternativa del lenguaje abre nuevas puertas de comunicación, no verbal, donde para el arte se hace posible desarrollar nuevas formas de expresión. El hombre contemporáneo se vuelve un cuerpo tecnológico viajando a través de nuevas dimensiones y nuevos descubrimientos. Los medios electrónicos son redispuestos así en una nueva configuración, una nueva discursividad, que permite al autor expresar su postura frente a las diferentes situaciones características de la época, a través de una disposición textual inédita. Pero lo hace además desde una retórica propia, particular, extendiendo su actitud crítica, no sólo a una figura de la tecnología que se perfila como hegemónica, sino también a la del mito.

El teatro, experimentará un impulso performativo, redefiniendo la relación entre actores y espectadores, dejando de entender el teatro como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, empezando a concebirse como producción de una relación singular entre actores y espectadores. En términos de la performance art los artistas no fabrican artefactos, sino más bien trabajan con su propio cuerpo, el cual es modificado ante los ojos de espectadores. En lugar de una obra de arte, que es independiente de artistas y receptores, se crea y genera un acontecimiento en el que todos los presentes se involucran. Lo que implica que los espectadores no tienen frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Sino más bien, tiene lugar una situación en el “aquí y ahora”, en la que los presentes comparten un mismo espacio y tiempo, convirtiéndose en co-sujetos. En conclusión, al interior de la performance artística operan una serie de factores provenientes de diversas disciplinas y lenguajes artísticos tales como música, literatura y teatro, cambiando la separación disciplinar de cada lenguaje y modos tradicionales de relaciones entre artistas-espectadores en torno a una obra en particular. Tras lo cual se desprende que la acción o acontecimiento experimentado en un tiempo y espacio determinado bajo la co-presencia artistas-espectadores, es de carácter casual y azaroso según las condiciones contextuales del escenario en donde se pone en escena la performance.

Teatro y performance conciben el escenario o puesta en escena como espacio para vivenciar hechos, acciones o acontecimientos aleatorios y transitorios que no representan hechos, sino más bien los presentan bajo su puesta en escena.

IV.1.1 La ficción – realidad en la escena

Citando a Jorge Dubatti (2011) el teatro como acontecimiento no comunica estrictamente, a pesar de mantener los elementos fundamentales del proceso de comunicación (emisor, receptor y mensaje), sostiene el filósofo, sino que el teatro como acontecimiento estimula, incita y provoca: El teatro como acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro, como acontecimiento, no todo es reductible a lenguaje. El teatro como acontecimiento reafirma este carácter primigenio del arte en general y del teatro en particular, esta función ontológica del teatro que sorprende en su voluntad al ser humano, replantea la función estética de recrear o re-presentar y la sustituye por la de "sentar", la que pone un mundo a existir, a hacer nacer un nuevo ente.

El teatro, más que representacional, se presenta como un presente presente: gesto, acción y experiencia del señalamiento de nuestra presencia en el presente. Una experiencia de una presencia presente que, como todas, es una experiencia en el tiempo y del tiempo.

Toda representación teatral es:

1) Fugaz, existe mientras se realiza y desaparece en cuanto desaparece el presente en el que se produce.

2) Irrepetible en cuanto tal, ya que transcurre en un tiempo lineal irreversible.

3) Reproducible, porque su estructura profunda como representación virtual queda fijada en un texto y en un montaje que técnicos y actores pueden representar o actualizar cuantas veces quieran. 4) Artificial, construida por un colectivo que la ha creado y ensayado previamente, marcando y fijando todas sus acciones, movimientos, diálogos, etc.

5) Artística, responde a un propósito estético o formal

6) Intencional, se dirige a un público con el que quiere entrar en comunicación para estimularle y transmitirle algo (mensajes, ideas, emociones).

7) Plurimodal, usa gran variedad de signos y códigos sociales y estéticos.

8) Ficticia, representa de modo convencional y consciente un mundo y una acción imaginaria.

9) Real, se produce en un tiempo y un espacio tridimensional concreto, a través de la actuación e interpretación de actores vivos y presentes y ante espectadores igualmente presentes y reales.

La construcción de la representación es un proceso complejo que exige, como ya dijimos, la creatividad individual y colectiva. La representación teatral, por su propia naturaleza, es un lugar privilegiado para la creación, transformación y combinación de códigos y signos de todo tipo (visuales/auditivos, naturales/artificiales, concretos/ abstractos, presentes/evocados, mostrados/sugeridos, lingüísticos/no lingüísticos, icónicos/simbólicos, etc.). La representación todo lo convierte en signo teatral: los signos pasan a significar algo distinto, sólo interpretable con relación a lo que ocurre en escena. Un proceso de re-significación. Pero como el significado de todo signo teatral sólo se adquiere o construye en cada obra y dentro del significado global de cada obra, tampoco es posible hablar de signos permanentes, es decir, de un sistema o código teatral específico.

El desafío principal de toda representación será, el construir, con la heterogeneidad de signos y códigos, una unidad, un sentido coherente, unificado y unificador de la obra.

El cine, el vídeo, la televisión, la fotografía, etc., son medios mucho más poderosos que el teatro para reproducir la realidad. La representación teatral necesita hoy más que nunca definir su especificidad, trabajar sobre aquello que la distingue y caracteriza. El teatro, sobre una base teórica sólida, ganará confianza en sí mismo, en sus propios medios, sabiendo que con ellos puede provocar efectos estéticos, energéticos, estimulares y de conocimiento que ningún otro arte puede producir o que, al menos, no puede producir del mismo modo o con la misma intensidad, y ello precisamente por el hecho de la representación como un hecho real.

IV.1.2 Realidad y realismo en el teatro

El teatro crea un espacio intermedio para que lo ficticio deseado pueda hacerse real y lo real agobiante volverse ficción. Queremos hacer realidad los sueños y deseos, al mismo tiempo que necesitamos hacer menos real la realidad real, tomárnosla menos en serio.

Todo realismo en el teatro, en consecuencia, es un realismo artificial: no sólo porque la representación es evidentemente algo preparado, ensayado y construido, sino porque la realidad a la que se refiere o representa es siempre una interpretación de la realidad, nunca una reproducción o copia objetiva. En este sentido, todo realismo escénico es una ficción realista. La diferencia entre ficción realista y ficción fantástica no es propiamente una distinción basada en la naturaleza ontológica del referente, sino en la intención del autor del texto teatral o de los autores de la representación. En el teatro comprobamos que la realidad ordinaria y conocida puede volverse extraña mediante un ligero cambio o una nueva contextualización. Igualmente, el teatro hace visibles y reales las más inusitadas fantasías o deseos.

Extrañeza ante lo conocido, sorpresa ante lo desconocido o deseado. Lo que en realidad se transforma es nuestra mirada, nuestro modo de percibir e interpretar la realidad y, con ello, nuestro propio modo de percibirnos y comprendernos, y de percibir y comprender al otro.

Con la irrupción de los medios de comunicación (cine, televisión, radio, publicidad, espectáculos de masas) en el siglo XX, el teatro pierde su lugar hegemónico o privilegiado como instrumento de cohesión social, identificación y homogeneización ideológica, transmisión de modelos y valores, espacio de producción y reproducción simbólica, etc. Hoy estas funciones tradicionales se cumplen de igual o mejor modo a través de otros medios, especialmente el cine, la televisión y la publicidad, pero también mediante otra gran variedad de instituciones, actividades, ritos sociales, etc. y, sobre todo, mediante la práctica masiva del consumo, que constituye en sí mismo el factor de cohesión, homogeneización y adhesión al orden social dominante más universal y eficaz que ha existido nunca en ningún otro momento de la historia. El teatro ya no ocupa hoy, por tanto, ningún lugar central en la sociedad, ni como medio de entretenimiento y diversión masiva, ni como “aparato” ideológico.

V. TEATRO Y MEDIOS AUDIOVISUALES

Actualmente la construcción de la identidad del ser humano no es solo lo aprendido, lo adquirido o lo heredado, sino que los medios de comunicación e información son grandes influyentes. Las artes escénicas, han sabido encajar y aprovechar los avances técnico-tecnológicos que han ido surgiendo a lo largo de la historia, desde la iluminación eléctrica hasta los dispositivos interactivos pasando por las pantallas de proyección de enorme tamaño. En los años 60, Peter Brook (1968), manifiesta su idea de lo que puede ser un acto teatral: "puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Una persona camina por ese espacio vacío mientras otra le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral". Hay tres elementos básicos en este planteamiento: un actor (emisor), un espectador (receptor) y un espacio físico. Estos tres elementos forman un estado de *presencia*, formalizan un encuentro y es entonces cuando ocurre el acto teatral. La afirmación de Brook respecto al acto teatral es coherente al momento histórico. Eran finales de los 60 y aún no estaba la fuerza mediática instaurada en la sociedad occidental. A partir de los 80 la televisión y el video entran a formar parte importante del contexto social, económico y cultural. La utilización del lenguaje cinematográfico y fotográfico ya había supuesto un giro radical en muchas disciplinas artísticas y culturales. Entrados los 80 la sociedad se enfrentaba a la proliferación y asentamiento de medios de comunicación e información masivos (la televisión o la radio, más tarde internet) que supusieron un reajuste en las demás artes y formas de expresión y comunicación. Se desarrolla una forma nueva de expresión, el videoarte, que, aunque utilizaba las herramientas ofrecidas por los medios, su alto nivel de experimentación y abstracción abría un nuevo camino creativo a investigar. El videoarte, como la fotografía y el cine, se convierte en una herramienta artística con capacidad de ser reproducida infinitas veces, dejando de lado el concepto de obra única y sin posibilidad de copia. De esta manera y a medida que la fotografía, la radio, el cine o el video se convierten en lenguajes de expresión artística, las disciplinas clásicas, no reproducibles, como el teatro, la pintura o la escultura, sufren una transmutación o crisis de identidad. Entrados en el siglo XXI, con la llegada y asentamiento de internet y las competencias del lenguaje digital/numérico, el debate está más activo que nunca. Sin embargo, el cambio más relevante que la escena ha vivido tras la aparición de los medios de comunicación, está sin lugar a duda conectado con la idea de liberación respecto a la obligación de ser el medio hegemónico para la representación o mímesis de la realidad. Los medios audiovisuales se han convertido, hoy en día, en la ventana principal con vistas al mundo. A la televisión se le exige objetividad y realismo. Del mismo modo que al cine más comercial se le pide que cuente una historia realista, a través de personajes naturalistas, una ficción realista. Estas circunstancias, indudablemente, han influido en la práctica teatral. El teatro, desde la aparición de los

medios de comunicación, no parece ser el medio elegido para la representación analógica del mundo, quedándose liberado de esa función que había sido tan fundamental hasta aquel momento.

V.1 Influencia de los Medios de Comunicación

Pavis (2007) argumenta, que "la puesta en escena hace referencia a una cantidad de diversos medios". Es decir, la escena se convierte en una vía para reactualizar las prácticas culturales, comunicar a los espectadores mediante la emoción o el sentido y se presenta capaz de conservar el texto o/y las acciones, o como mínimo, sus interpretaciones materiales o espirituales. Recurre al concepto de media y mediación desde una visión amplia y complementaria, integrando dentro de estos conceptos tanto al teatro como a la tecnología. Sin embargo, aunque admitamos que el teatro se trata de otra forma de mediación, normalmente utilizamos la palabra medios cuando hablamos de los medios de comunicación, como la televisión, la radio, el cine o internet.

En el contexto de masificación mediática, ha sido de gran influencia en el teatro, considerado posdramático, como concepto que hace referencia al proceso de construcción, que utiliza la tecnología visual como parte fundamental en su construcción escénica. Un teatro postdramático que ha abierto el camino a prácticas escénicas-tecnológicas como las denominadas teatro o performance multimedia, intermedia o hipermedia.

V.1.1 Teatro multimedia / intermedia / hipermedia / cibernético / virtual

Multimedia es de los tres términos el más común y utilizado. Un teatro multimedia alude a un espacio escénico que hace uso de diferentes medios para construir la obra; ya sea cuerpos, texto, luces, video o música. Es un teatro que se nutre de los diferentes lenguajes y elementos y los combina en pos de la obra total. Comúnmente, cuando se habla del teatro multimedia indirectamente tendemos a creer que algún dispositivo electrónico y audiovisual se encuentra en la obra.

El teatro *intermedia*, es un teatro multimedia en cierta manera más complejo donde los medios tecnológicos forman parte imprescindible de la propuesta escénica. Es decir, que la obra no tendría sentido, no se podría realizar sin la inclusión de los medios tecnológicos en la dramaturgia.

Hipermedia es un concepto vinculado al sistema digital, a los ordenadores más concretamente y podría encajar con el concepto de teatro postmoderno en su totalidad. En una puesta en escena donde los elementos se acumulan, el espectador debe crear su propio orden y su listado de sentidos y prioridades. Esta línea obliga al espectador a convertirse en una especie de usuario de internet donde elige conscientemente los contenidos a través de un interfaz mediático. Tomando un punto de vista diferente a la hora de analizar estos términos, podemos sostener que tanto el teatro hipermedia como el intermedia son parte también del teatro multimedia.

Según Pavis (2007) el teatro *cibernético* es aquel que hace uso de nuevas tecnologías y de tecnologías informáticas en el espacio de representación teatral, pero sobre todo cree que el teatro cibernético es aquel que utiliza internet para producir espacios virtuales.

Gabriella Giannachi, en su libro Virtual Theatres (2004), califica como teatro *virtual* a aquel que transcurre sobre un espacio virtual donde lo real y lo virtual se encuentran. A través de un espacio como internet, el usuario puede ver y entrar dentro de una obra de arte, interactuar con ella, es decir, el teatro cibernético sólo transcurre en el ciberespacio.

El teatro virtual se presenta como un concepto muy amplio que abarca tanto prácticas teatrales, teatro multimedia y sus variaciones siempre y cuando introduzcan imagen tecnológica, como prácticas artísticas cargadas de teatralidad, haciendo referencia especialmente a las prácticas que implican el ciberespacio como escenario principal. Teatro virtual parece ser un término que acapara todas las obras que hacen uso de algún dispositivo virtual. Sin embargo, se refiere ante todo a trabajos que impliquen sistemas digitales y redes.

V.2 El Espectador y las obras mediales

La percepción del espectador dentro de la obra de teatro es una decisión de la creación escénica, determinar el tipo de relación que se gestará entre el contenido de la escena y el espectador.

En muchos de los trabajos intermedia los creadores intentan favorecer una participación más activa y selectiva en el espectador, frente al rol parcialmente pasivo que promueve el teatro naturalista o el teatro lineal. La múltiple presencia, favorecida por propuestas escénicas intermedia, estimulan una simultaneidad y acumulación de mensajes ocasionando cierta predisposición a difuminar el foco de percepción del espectador. El espectador toma parte activa en la selección y orden de todos los materiales que le son proporcionados. Se ve obligado a cambiar de registro con cada uno de los diferentes medios que afectarán en el proceso de construcción de su percepción. Esta exigencia provoca una actitud más activa y despierta; por lo tanto, más entretenida.

Pavis (2007) explica que la llegada masiva de los medios audiovisuales a la escena apunta a un cambio de centralidad. El cuerpo, que había sido el eje fundamental de la escena en las décadas de los 60 y 70, comienza a compartir su protagonismo con los medios. La proyección de una imagen sobre el escenario afecta a la orientación espacial, temporal y corporal del propio espectador.

A finales del siglo XIX la figura del autor empieza a perder su poder favoreciendo al director de escena. Actualmente en las compañías que trabajan con la tecnología este aspecto queda totalmente asimilado causando una dramaturgia construida enteramente sobre el escenario. La obra se construye sobre el espacio escénico y es en ese mismo espacio-tiempo donde todos los materiales se ordenan, se prueban

y se reconstruyen. El espacio escénico se transforma en un taller de experimentación donde los actores trabajan junto a todo el dispositivo tecnológico desde el principio del proceso. Se trabaja directamente sobre una estructura técnica. El trabajo de los actores también toma un rumbo diferente en la medida que interactúa con todo un dispositivo tecnológico, podemos hacer referencia también al espectador/actor, quien es dirigido por la nueva dramaturgia generada por la relación directa por el uso de tecnología celular.

La tecnología ofrece nuevos contenidos y nuevas formas de relación y creación. Puede decirse que considerar la utilización de los medios audiovisuales es el mejor camino para construir un nuevo teatro, uno que sea más consecuente con una sociedad contemporánea, que renueve la relación entre obra y espectador, uno que proporcione nuevas escrituras y lecturas teatrales, uno que atraiga a un nuevo público. Todas estas transformaciones se han ido dando en gran medida gracias a una creativa utilización de la tecnología dentro de la escritura escénica.

La fusión de lenguajes no sólo abre nuevas expectativas en el espacio escénico convencional, también lo hace en nuevos espacios virtuales, espacios expositivos, espacios basados en la tele presencia, espacios híbridos.

La relación entre escritura escénica y tecnología sigue ofreciendo todo un campo de experimentación y nuevos resultados, a medida que la evolución tecnológica se democratice y se sofistique irán apareciendo nuevas propuestas que sitúen a las Artes Escénicas en un panorama de mayor visibilidad y más consecuente y afín con la cultura contemporánea a la que representa.

Las herramientas y procesos creativos que se producen desde un trabajo que hace uso de diversas texturas, ontologías, medios y percepciones facilitan un cambio hacia un “espectador emancipado”. No se trata únicamente de la capacidad de interacción que un dispositivo tecnológico posibilita entre obra y espectador, va mucho más allá que una mera interacción mecánica. Se trata, tal y como nos evocan las palabras de Jacques Rancière (2008), de crear un verdadero espectador emancipado, empoderado como ente que reinterpreta lo que está viendo cambiando su rol de agente pasivo al rol de constructor de pensamientos, haciendo parte activa del proceso teatral.

VI. El rol de la Escenografía y del escenógrafo en las obras multimediales

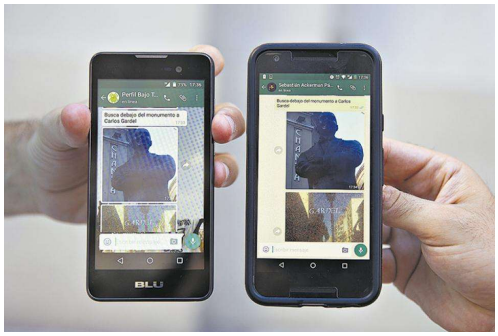
La escenografía teatral es el arte de hacer visible para el espectador el espacio dramático que narra la historia representada por los intérpretes. Se caracteriza por ser de carácter efímero. Dentro de una misma representación teatral pueden existir distintos escenarios, cuyo conjunto, sumado a las transiciones entre ellos, supone la escenografía total de la obra. La duración de cada escenario depende de la elección del escenógrafo y aquello que la obra le sugiere, aunque comúnmente el paso de uno a otro suele coincidir con el cambio de escena.

La escenografía teatral es una disciplina compleja que requiere de un bagaje cultural importante. Las habilidades del escenógrafo deben ser tanto técnicas como creativas. Debe tener conocimientos en el arte, la fotografía y la arquitectura, y además tener en cuenta las cuestiones técnicas, necesarias para llevar a la práctica el diseño elaborado en la mente del creador. Al final, es algo visual y tangible lo que el espectador percibe de la escena, y ello solo se puede lograr mediante la aplicación de las tecnologías que lo permiten, es decir, las posibilidades que ofrecen los materiales, los instrumentos de iluminación, el escenario, etc. Ambas, técnica y creatividad, se complementan y retroalimentan. A la hora de plantear un proyecto, se deben conocer las oportunidades que ofrece la ciencia para asegurarse de que lo diseñado puede llevarse a la práctica. El trabajo del escenógrafo es lograr comunicar, iniciando el trabajo con el análisis del texto, el mensaje que quiere brindar el director, la adaptación del espacio elegido y los medios económicos para llevar acabo la obra; esta simple lista es con la que iniciamos nuestra labor. Ahora, considerando que estamos trabajando con obras multimediales, donde en ciertos casos solo tenemos un guion técnico, en el que la obra se va escribiendo/modificando en el transcurso de sí misma por las elecciones del espectador que se vuelve actor, el cuestionamiento es qué sucede con esta escenografía sin formato conocido, que se va generando en el transcurso de la obra y al mismo tiempo es variable de función a función.

VII. OBRAS QUE UTILIZAN TELEFONÍA CELULAR COMO PARTE DEL TEXTO ESPECTACULAR

VII.1 Propuestas de Ezequiel Hara Duck: Perfil bajo, Paranoia, Clavemos el visto

VII.1.1.1 Perfil Bajo

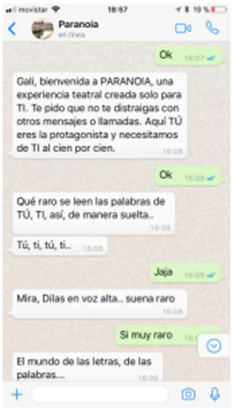


https://www.pagina12.com.ar/21786-espectador-y-protagonista

https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/162707430980/basado-en-hechos-reales

Perfil Bajo, es una obra de teatro que se desarrolla por WhatsApp, diseñada a la medida de un único espectador. Su escenografía es la ciudad. El espectador cumple un rol activo, de principal protagonista de la obra, que se convierte en una superproducción diseñada a su medida en cada función. El único espectador es el usuario del teléfono celular; éste recibe mensajes: inician con la bienvenida, y luego recibe una serie de indicaciones para el desarrollo de diferentes acciones. La obra se va desarrollando basada en una interacción constante a través del teléfono, desafiando la realidad y la ficción.

VII.1.1.2 Paranoia



https://culturizarte.cl/entrevista-al-director-de-paranoia-ezequiel-hara-duck-la-gente-se-permite-divertirse-abrirse-al-juego-a-lo-ludico-y-a-descubrir-su-propia-libertad/

Paranoia, sucede en el GAM (Chile). Es un tipo de teatro sin filas, salas ni escenario, donde la escenografía es el propio edificio, el elenco es el propio usuario de un teléfono y la acción es una búsqueda por rincones inexplorados del lugar.

VII.1.1.3 Clavemos el visto

https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/clavemos-visto-ir-al-teatro-celular-prendido-nid2320842

Esta obra consiste en ir desplazándose por la Av. Corrientes, en Buenos Aires, mediante la interacción del teléfono celular, donde se reciben mensajes que indican acciones. Tiene una constante alternancia entre mirar la pantalla y levantar la mirada para interactuar con otros y con los espacios urbanos. Esta propuesta a diferencia de las anteriores, es grupal, se forma un grupo de Whatsapp donde todos lo que adquieren una entrada son parte.

Tomando como material de consulta, entrevistas realizadas a Ezequiel Hara Duck, se concluye en que su planteo fue referirse primero a que la cuestión económica hace que se desarrollen estas obras de bajo costo de producción, utilizando ciertos espacios de la ciudad como circuitos donde se desarrollan las obras, donde la experiencia lúdica como espectador constituye parte del guión y las imágenes solo se ven en la imaginación de cada espectador, no hay un registro fotográfico que pueda reflejarnos la escenografía, a menos que el mismo espectador lo realice. En una de las entrevistas analizadas hizo hincapié que en su nueva obra (aun no estrenada), basada en una video llamada de Wathsapp, proponía una escenografía mediante la utilización de recursos que cualquier persona tendría en su casa, pero lo más importante es la conexión a internet, ya que sin ella no hay obra posible. La escenografía, entra en conflicto, lo que es conocido como puestas en escena tradicionales ya no lo son, por lo que el discurso de la obra teatral lineal, y conocida, se ve transformada y atravesada por el espectador / actor logrando así que cada función sea única. En su obra *Perfil Bajo*, Hara Duck, plantea "las diferencias espaciales que se recorren en una hora desde bares, negocios, baños, patios de comidas, estacionamiento, doce lugares en poco tiempo, todos con sus propias características, su iluminación, su atmósfera y con la posibilidad de estar en cada clima, todos los contrastes que se recorren, cada uno

con una peculiaridad. Multiplicidad de lugares con sus matices, “la obra sucede en cada espectador”, la escenografía es económica, porque los lugares son reales, no se recurre a la imaginación, sino que se vive cada espacio en su dimensión real, no hay mimesis, hay realidad. Si el teatro de sala tiene su encanto en la reiteración, acá la seducción pasa por el cambio permanente: cada persona es diferente y es a partir de ella que se arma una especie de dramaturgia, a partir de una estructura dramática, ya que hay un guión base.

VII.2 Obra Another Place

VII.2.1.1 Another Place

https://culturizarte.cl/santiago-a-mil-2017-27-espectaculos-y-mas-de-90-funciones-gratuitas-se-tomaran-las-calles-de-la-ciudad/

Another Place, una obra internacional realizada en Chile, se basa en un recorrido durante la puesta en escena. Esta obra propone un recorrido a pie con audífonos, donde, para poder participar, hay que descargar un audio y tener un mapa. La autora refleja en la obra sus experiencias de exilio, pasando de un país a otro. Este es un proyecto colaborativo entre Hassan, escritora y activista sirio-palestina, junto a la artista teatral británica Victoria Lupton, creado entre Santiago, Berlín, Beirut, Damasco y otras ciudades. Aquí relata su vida como refugiada en Alemania: su vida diaria, su identidad transformada por el exilio y los problemas de dominación específicos del uso del lenguaje. Al inicio de la caminata, el oyente recibe el plan de ruta y se lo invita a colocar los auriculares. La pista compuesta por el diseñador Tim Bamber es compleja y mezcla sonidos de Bruselas, Damasco, Beirut y Berlín para reflejar las diferentes etapas del viaje. La idea es permitir que los oyentes que caminan por su propia ciudad se sientan repentinamente transportados a otra ciudad, para crear confusión, para que se sientan perdidos, como si estuvieran en su ciudad o en cualquier otro lugar.

VII.3 Obra Privacidad

VII.3.1.1 Privacidad

http://mariaelenameneses.com/opinion/privacidad-el-valor-de-la-intimidad-en-tiempos-de-facebook/

Privacidad de James Graham y Josie Rourke es la primera obra de teatro a nivel comercial que se une al enemigo de las artes escénicas (el teléfono celular) para dar forma a un espectáculo interactivo donde la tecnología se funde con el entretenimiento para crear conciencia del incongruente mundo en el que vivimos. Antes de iniciar la función, una voz en off invita a los espectadores a conectarse a la red *Privacidad* para vivir la experiencia juntos en el teatro, en comunidad. Al hacerlo, aceptan una especie de contrato: en las próximas dos horas muchas cosas pueden suceder.

Esta obra fue escrita por James Graham y Josie Rourke. Cuenta la historia de un escritor intelectualmente bloqueado y conflictivo en sus relaciones, quien, después de buscar respuestas en internet, termina cuestionándose cómo nos relacionamos con la tecnología.

La tecnología poco a poco adquiere el papel principal de la obra, a través de personajes que aparecen en escena e invitan a los espectadores a realizar diferentes tareas con sus celulares, y nos muestran una alegoría sobre la forma en que las aplicaciones y las redes sociales se han convertido en una extensión virtual y vital de nuestra naturaleza. Buena parte de la obra se explica con las *selfies* y otros elementos que nutren a la metadata, que el público comparte con los actores que están en el escenario. Muy pronto la sensación es que el espectador efectivamente está compartiendo demasiado… Dentro y fuera del teatro. Además de tener una gran historia, tiene una escenografía virtual y una gran iluminación, lo que la convierte en una experiencia 360 para el público. La obra hace pensar cómo se utiliza la tecnología y, probablemente, incite a cambiar algunas prácticas diarias respecto al tema. *Privacidad* es un análisis introspectivo de la exploración de la tecnología cotidiana de lo que una sociedad hiperconectada hace en las redes sociales, la forma en que convivimos a través de ellas, así como de lo que nos arriesgamos a compartir.

VIII. CONCLUSIONES

Desde el punto de vista estético, el teatro explora las posibilidades expresivas, formales y simbólicas del cuerpo, la palabra, el espacio y la materia física, ampliando los límites del lenguaje y de las formas, y todo ello sin preocuparse por una finalidad utilitaria inmediata, sino sólo por el placer mismo de la actividad artística y creativa. El teatro se sirve de sus propios medios, sabiendo que con ellos puede provocar efectos estéticos, energéticos, estimulantes y de conocimiento que ningún otro arte puede producir o que, al menos, no puede producir del mismo modo o con la misma intensidad, y ello precisamente por el hecho de la representación como un hecho real.

Un teatro que incorpora un elemento prohibido para el desarrollo de un texto espectacular, es más consecuente con la sociedad contemporánea, renueva la relación entre obra y espectador, proporciona nuevas escrituras y lecturas atrayendo a un nuevo público. El teatro vivido a través del teléfono celular, aporta los siguientes cambios en la representación y en la conformación del espacio escénico:

- La seducción pasa por el cambio permanente: cada persona es diferente, la experiencia teatral individual es muy potente.
- Depende de la experiencia -que cada uno tenga como usuario de su teléfono y es, a partir de ella, que se arma una especie de dramaturgia.
- El espectador activa las acciones y es partícipe del resultado final.
- La representación adquiere una nueva noción de evento único e irrepetible, donde las referencias de la obra cambian: el espacio es variable, se enfrenta a situaciones variables, espontáneas, en algún punto, imposibles de predecir.
- Las obras son aún más difíciles de registrar; se producen múltiples sentidos, aparecen nuevas capas significantes, hay signos impredecibles y espontáneos.
- Cambia la idea anticipada sobre la función teatral que tiene un espectador.
- Lo cotidiano es teatralizable, se mezcla la vida real con la escena teatral, donde el espectador es generador de ficción.
- La elección de escenografía, es solo planteada en un inicio, pero la relevancia va a ser dada según cada espectador, es simplemente propuesta para ser recorrida, tal vez apreciada, tal vez recordada.

- La obra teatral es acción, donde el espectador tiene una función en el aquí y ahora, donde se comparte espacio y tiempo, donde el uso del teléfono celular se relaciona con la cotidianeidad y colabora en la actualización de las prácticas culturales.

Estos cambios o adaptaciones están ligados directamente a la apertura que tiene el teatro por los cambios sociales, culturales, etc.. Los más jóvenes tienen el uso del celular como una extensión de su propia persona, sus vínculos e interacción con los demás son a través de él. Es decir, la adaptación es también la capacidad del teatro de crear estímulos diferentes para asistir a un espectáculo. Junto con la inserción del teléfono celular en las obras, la audiencia no se compone por espectadores pasivos, sino que pasan a formar parte de la dramaturgia, están sumergidos en la acción y, dependiendo de la obra, el espectador habita el espacio escénico. Están autorizados a explorar el espacio escénico como quieran, lo que les permite decidir lo que ven y lo que no. Las líneas entre el intérprete y el público y entre la ficción y la vida están borrosas. La audiencia emerge en la historia y no solo es testigo. Están en el lugar de los acontecimientos sin el factor de distanciamiento de un proscenio. Nuestro caso de estudio es, además, análogo a lo que sucede con el *site specific* y en las *obras performáticas*, donde las obras no tienen perdurabilidad, es decir duran el tiempo de su recorrido artístico y luego desaparecen.

El uso de la telefonía celular en las obras teatrales, rompe las convenciones establecidas hasta el momento, pero, a la vez, contribuye a la unicidad del hecho teatral. Se plantea otra teatralidad, una teatralidad más inclusiva, estimulante a las nuevas generaciones, replicando la manera de comunicarse en la contemporaneidad, respondiendo a la inmediatez, la interactividad. Este tipo de obra, pone en conflicto el rol del escenógrafo, donde hay una adaptación de los requisitos estéticos basada en el criterio del director. Se plantea un tipo de estética, un recorrido que deja de ser un escenario tradicional, donde al fin y al cabo el espectador/actor es quien va a darle mayor sentido o importancia a los espacios. Se basa ahora en el bagaje individual del espectador en relación con el espacio donde se desarrolla cada obra, donde se enriquece o donde se confunde al espectador. Cada espacio elegido puede estar resignificado por el transcurso de la obra, y es modificado principalmente por la experiencia del espectador/actor. Es decir, el criterio en el cual están basados estas obras, que son efímeras, únicas, manifiesta que el escenógrafo debe resignificar su rol, va a continuar planteando un recorrido, un espacio a utilizar, elementos a intervenir, pero en esta nueva teatralidad el qué ver o qué recorrer con los sentidos va a ser más individual y efímero que nunca, dependerá más que nunca de la visión de cada espectador. Esta transformación del espacio y del rol del escenógrafo, deja percibir que la obra teatral ya no es igual a la celebrada entre cuatro paredes, la obra se vuelve performática, es una nueva configuración de espectador, del espacio y de la reproducibilidad de la representación teatral.

Es probable que, como afirma Pavis (2000), con los medios masivos de comunicación, la puesta en escena esté desapareciendo en provecho de un funcionalismo tecnológico en el que la máquina y las computadoras son celosos servidores. Podemos decir que estas escrituras dramáticas han asimilado a los medios de comunicación en lo que podría llamarse una intertextualidad, o una intermedialidad, no ponen necesariamente en riesgo ni a la puesta en escena ni a su función estética. Por el contrario, las escrituras están generando una problematización activa de los códigos de actuación, en primer lugar, y del espacio de la representación como consecuencia. La relación entre escritura escénica y tecnología sigue ofreciendo todo un campo de experimentación y nuevos resultados, a medida que la evolución tecnológica se democratice y se sofistique irán apareciendo nuevas propuestas que sitúen a las artes escénicas en un panorama de mayor visibilidad y más consecuente y afín con la cultura contemporánea a la que representa.

Por otra parte, podemos decir que el mundo se detuvo con la pandemia del Covid-19, que inició a fines del 2019 y que aún es una amenaza para todo el planeta; esto nos ha demostrado que necesitamos el teatro, la diversión, la distracción; ha evidenciado que la comunicación, la mediatización a través del teléfono celular permitió replantear las puestas en escena y la difusión del entretenimiento, manifestando que todo muta, que el teatro sigue su curso de transformación y adaptación conforme pasan los años. El teatro nos atraviesa, se adapta a las nuevas necesidades culturales; se puede afirmar que la utilización de telefonía celular representa un recurso más para su concreción y permite el acceso a innumerables espectadores en todo el mundo y de manera simultánea.

Una vez más, el teatro nos demuestra que se puede reinventar e incluso incorporar un objeto que se puede considerar su enemigo: el teléfono celular. Nos hace pensar, ¿hay límites para la teatralidad?

IX. BIBLIOGRAFÍA

BABLET, DENIS. Para un Método de Análisis del Espacio Teatral. (1972) ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España

BOBES, MARIA DEL CARMEN. Semiótica de la escena. (2002) Editorial Arcos/Libros S.L Madrid.

BOBES, MARIA DEL CARMEN. Semiología de la obra dramática. (1997). Editorial Arco/ Libros S.L. Madrid.

BREYER, GASTÓN A. Teatro: el ámbito escénico. (1968) Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

BROOK, PETER. El Espacio vacío. (1968) Ediciones Península. Barcelona

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica Publicación Semestral, ISSN-0377-628X Volumen 41 - Número 1 Enero - Junio 2015

DE MARINIS, MARCO. Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología. (1997) Galerna. Buenos Aires

De MARINIS, MARCO. En busca del actor y del espectador, Comprender el Teatro II. (2005) Galerna. Buenos Aires.

DUBATTI, JORGE. Teatro posdramático: Las resistencias de la representación. Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad. (2005) Editorial Nueva Generación. Buenos Aires

DUBATTI, JORGE. El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado. (2003) Ariel. Buenos Aires

DUBATTI, JORGE. Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad. (2007) Atule. Col. Textos Básicos. Buenos Aires

DUBATTI, JORGE. Introducción a los estudios teatrales. (2011) Libros de Godot. México DF.

KOWZAN, TADEUSZ. El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo. (1986) Sub dirección general de Educación e Investigación Autísticas, Escuela de Arte Teatral, Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón. Mexico DF.

LEHMANN, HANS – THIES. Le Théatre postdramatique (2002) L'Arche. París.

MANOVICH, LEV. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital. (2005) Paidos. Buenos Aires

PAVIS, PATRICE. «Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías», escrito para una conferencia en la ópera de Francfurt. (2000)

PAVIS, PATRICE. La mise en scène contemporaine. (2007) Armand Colin. Paris

PEARSON, MIKE; SHANKS, MICHAEL. Theatre/Archaeology. (2001) Routledge. Londres

PORTILLO, RAFAEL Y CASADO JESÚS. Abecedario del teatro. (1992) Padilla libros Editorial. Sevilla

POVEDA, LOLA. Texto dramático. La palabra en acción. Texto de Antoni Artaud recogido en Investigaciones sobre el espacio escénico. (1996) Narcea S.A. Ediciones. Madrid