

¿Qué ha de hacer el teatro ante su propia transformación tras la llegada del teatro *online* que se impuso con la pandemia? ¿Y ante la transformación de los espectadores? ¿Cuántas mutaciones podrá asumir para sobrevivir sin dejar de ser teatro? Estas son algunas de las preguntas sobre las que indaga el director artístico del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Alberto Conejero, en este texto con el que participó en el curso «El lugar del arte en el siglo XXI. El declive de lo virtual y el retorno del espectador», celebrado en el marco de los Cursos de Verano de 2021 del CBA y la UC3M.

¿HACIA UN TEATRO SIN *THEATRON*?

ALBERTO CONEJERO

FOTOGRAFÍA JORQUERA

I. EL AÑO DEL CENTAURO: LA PANDEMIA Y EL ESTALLIDO DE LAS TEATRALIDADES EN *STREAMING*

Aún no tenemos perspectiva para comprender ni la naturaleza ni el alcance de un acontecimiento como el estallido de la pandemia por el covid-19. El teatro que, tradicionalmente y en la expresión de Juan Mayorga, ha sido entendido como «el arte de la reunión», sufrió una de las interrupciones más prolongadas y radicales de su milenaria historia. ¿Qué podía hacer una actividad que toma su nombre del espacio en el que se celebra —*theatron*, el lugar donde se va a mirar— y que demanda el encuentro en asamblea poética de los cuerpos, convertidos entonces y aún ahora en *biopeligrosos*? De ahí que el teatro fuera una de las primeras actividades en clausurarse y, en muchos territorios, de las últimas

en reanudarse, siempre bajo estrictos e inéditos protocolos, no exigidos en el transporte público u otras actividades consideradas más rentables desde determinadas lógicas.

Los sucesivos confinamientos y las restricciones obligaron a los profesionales del teatro a idear formas de supervivencia en la distancia. El *streaming* y las pantallas se convirtieron entonces en el *theatron* —escena y platea virtuales—, en el laboratorio para creadores y gestores; algunos de ellos eran iniciados, e incluso nativos, en estos entornos y prácticas, otros eran legos que forzadamente *adaptaban* sus creaciones al nuevo entorno. En cualquier caso, esto no vino sino a acelerar los procesos de hibridación ya en marcha desde hace muchas décadas y a avivar la querrela sobre qué es y qué deja de ser teatro en la sociedad digitalizada. Ante la imposibilidad de la práctica del teatro físico o incluso somático, el teatro *online* apareció como un centauro, formado por partes de aquella criatura milenaria y otras del mundo virtual. Así, la dramaturgia nacida transmedia y multicanal, el teatro confinado, la refundición audiovisual de funciones teatrales previas y multitud de propuestas en diversas plataformas configuraron la más anómala e inesperada temporada teatral en décadas.

2. EL TEATRO: ¿UN FÓSIL VIVO ANTE LA INTERFAZ?

En biología, los organismos relictos son aquellos que, de haber sido cuantiosos y haberse desplegado en varias especies, sobreviven ahora como remanente de otra época. Hay quien observa el teatro como un fósil vivo, una práctica de otra época. En un mundo líquido y telemático, el teatro, su edificio, con la separación habitual entre escenario y platea, la demanda de un público que se desplace hasta allí y luego permanezca silente, invisible en la oscuridad y que no interactúe más allá de la risa o del aplauso, es percibido como una práctica superviviente; para los más pesimistas, está en claro retroceso e incluso necrosis. El teatro, que exige reunión, asamblea, compañía, presencia y tiempos compartidos, recibe desde hace tiempo espectadores transformados por procesos de individuación vinculados a la interconexión telemática.

Las formas psicosociales de disposición del espacio-tiempo que vertebraban hasta hace poco nuestra existencia cotidiana se han reescrito radicalmente en los últimos años. En palabras de Gabriel Aranzueque, «el mundo deja de ser un todo ordenado de presencias materiales siempre disponibles y utilizables para dejarse leer a través de la metáfora de la trama, de una urdimbre o ensamblaje de redes intercomunicadas que se solapan y entrecruzan. La íntima lejanía que, a través de la mediación técnica, traslada nuestra corporalidad, a modo de simulacro, esto es, de ficción verdadera, más allá de su potencialidad física, afectando con ello decisivamente nuestra afectividad»; y, desde luego, también nuestras formas de recepción.





Cambie o no el teatro, sus espectadores ya se han transformado. Han vivido la miniaturización progresiva de la máquina frente a la constancia del cuerpo que, en breve, podrá ser alterada mediante la incorporación de prótesis; se han acostumbrado a una «continuidad entre lo ausente y lo presente, o entre momentos y espacios», escribe Aranzueque. El teatro, que ha demandado intimidad, comunión, encuentro, se dirige a espectadores que muchas veces están cerca de lo lejano y lejos de lo ausente, en una resignificación continua del par *intimidad/extrañeza*. Un espectador que «vive continuamente la mezcla de espacios de acción mentales bajo el signo de comunicación móvil», en palabras de Kristof Nyíri. Un espectador que está activo en varios espacios a la vez se sienta en un espacio, el teatro, en el que se le pide que solo esté activo en uno. En «El final de la distancia: el surgimiento de la cultura telemática», uno de los textos que conforman *Ontología de la distancia. Filosofías de la comunicación en la era telemática* (2010), José Bragança de Miranda escribe: «La conexión en red de los medios ha creado una nueva cultura que está modificando profundamente la estructura milenaria que articulaba hasta ahora lo próximo y lo distante. De dicha estructura dependía la coherencia de la existencia, del aquí y ahora». ¿Qué ha de hacer el teatro ante la transformación de los espectadores? ¿Cuántas mutaciones podrá asumir para sobrevivir sin dejar de ser teatro? Pero responder a estas cuestiones exige la respuesta a otra pregunta previa: ¿qué es el teatro?

En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski se pregunta: ¿qué es el teatro?, ¿por qué es único?, ¿qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? A esta última pregunta habría que añadir la interfaz y el propio teatro *online*. El teatro no puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva. El creador Romeo Castellucci afirma: «La presencia para mí es una substancia que no tiene cuerpo

pero que pertenece y proviene de dos cuerpos. La substancia incorpórea generada por dos cuerpos: el cuerpo del espectador y el cuerpo del actor. Cuando estos dos cuerpos se confrontan, cuando está uno delante del otro, generan la presencia, generan la sustancia de la presencia. La sustancia de la presencia es el foco que ilumina lo que es el teatro». Por su parte, Jorge Dubatti dice que «el teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos relacionados: el convivio, la *poiesis* y la expectación». Pablo Mesiez responde que el «teatro es la duración de un encuentro que adquiere sentido en la mirada que llega». Angélica Liddell no concibe un teatro en el que el cuerpo no sea el asunto central. Para ella, «el cuerpo es el lugar de la humillación y de la muerte. El lugar del dolor. La palabra agoniza en el cuerpo. El cuerpo es el lugar del *pathos* de la palabra. La palabra tiene que convertirse en emoción agónica en el cuerpo».

Podríamos citar un sinfín de declaraciones de creadores y teóricos en las que se insiste en el ritual físico como condición imprescindible del teatro. Nos quedamos, sin embargo, con estas palabras de Roger Bernat, curiosamente uno de los más prolíficos hibridadores del teatro hacia lo digital: «la esencia del teatro es un ritual en el que mataban a un carnero; es un lugar en el que al mismo tiempo que se hacía *Hamlet* o *Macbeth* la gente se emborrachaba y se iba de putas. El teatro siempre ha estado cerca de lo incontrolado, se ha alimentado de lo oscuro. Cualquier contaminación beneficia siempre que sirva para corromperlo, para convertirlo en lo que ni tú ni yo somos capaces de desear». ¿Es la hibridación digital un ejemplo de *contaminación benéfica*, de corrupción poética del teatro burgués? O acaso, siguiendo las ideas de Grotowski, ¿no será este teatro *online*, un ejemplo de espectáculo híbrido, conglomerado sin médula o integridad?

3. UN TEATRO SIN THEATRON O EL TEATRO ONLINE: DE LA PLATEA FIJA A LA PLATEA ESPUMA

La reunión de los cuerpos, el enfrentamiento poético de unos y otros que vendría a conformar el teatro exigiría que el espectador retornase a su cuerpo somático frente al cuerpo tecnológico, que *re-concentrara* su identidad en su carne, por el momento, desprovista de prótesis virtuales.

Sin embargo, ante este posicionamiento han surgido voces que han advertido una romantización del espacio teatral tradicional, de «la platea estable», en la expresión de Fernando Quesada. Con los primeros teatros de corte italiano, localizados en los patios principescos, el público es por primera vez seleccionado, con lo que se abre la censura que la vanguardia siempre tenderá a recoser. En el teatro griego el público estaba clasificado por clanes y sexos. En la modernidad sucede la reunificación del espacio del espectáculo, y con ello, la formulación de un lugar fijo del espectador: la platea estable, con lo que se opera un aislamiento y un encierro del hecho teatral en espacios separados de los del uso cotidiano y especializados como máquinas de ensayo social. A mediados del siglo XVIII, exactamente en 1759, se empieza a codificar el público y la platea como algo formalizado y nítidamente separado de la escena. Se trata, por tanto, de un proceso

Hay quien observa el teatro como un fósil vivo, una práctica de otra época. En un mundo líquido y telemático, el teatro, su edificio, con la separación habitual entre escenario y platea, la demanda de un público que se desplace hasta allí y luego permanezca silente, invisible en la oscuridad y que no interactúe más allá de la risa o del aplauso, es percibido como una práctica superviviente.

de aislamiento de la obra de arte en sí misma y de separación que culmina con Wagner y su máximo logro: la oscuridad, la desaparición del público, de su presencia y corporeidad.

Las vanguardias (a)históricas vinieron a reaccionar ante esta convención, nada inocente, del teatro burgués. La calle había dejado de ser espacio de conspiración poética y las artes escénicas languidecían domesticadas por los rigores del edificio teatral moderno. Proponían *plateas de calle*, plateas móviles, provisionales, inestables, más democráticas. Algo que el poeta Valéry celebraba ya en *La conquista de la ubicuidad* ante la aparición del registro sonoro y la invención del teléfono, como apunta José Bragança de Miranda: «el acto burgués de ir a la ópera al centro de la ciudad se convierte en su transmisión universal. En vez de la rigidez que afectaba al disfrute de las obras y retrasaba el deseo de gozar de ellas —al fijarlas en un espacio y a una fecha, así como a un programa—, se trataba de “poder escoger el momento del goce” [...]. Valéry parecía extasiado ante las posibilidades que se le revelan: deslocalización, destemporalización, desprogramación... y todo ello a favor de un mayor rendimiento estético y de la liberación del deseo. Aunque también advertía de sus posibles excesos “espero que no lleguemos nunca a este exceso de magia sonora”».

En este sentido, la crisis de la estructura teatral ante la emboscada de lo virtual es percibida por no pocos como una ocasión de renovación. Los dispositivos telemáticos generan espacio interpersonal, teatros espontáneos y plateas móviles. Se crean en su uso formas espaciales intersubjetivas generadas desde el individuo hiperexpuesto a la alienación tecnológica. Al fin y al cabo, el teléfono y las nuevas tecnologías responden a profundas y primitivas necesidades de comunicación humana e, incluso, serían imprescindibles para la cultura. En «Actio in distans», otro de los textos de *Ontología de la distancia...*, Peter Sloterdijk dice:

[...] solo en las telecomunicaciones simbólicas —las *actio in distans*— se inicia lo que tradicionalmente se conoce como la más alta historia de la cultura. El punto de partida en el campo de las cooperaciones mediales es, por tanto, la «apertura» de cerebros para cerebros coexistentes, apertura que, evidentemente, no puede pensarse sin el cierre



sistemático de todo sistema cerebral en sí mismo. La exigencia biológico-comunicativa de conectar en red a diversos agentes cerebrales fue cumplida, sobre todo, mediante la suma evolución de la audiovisualidad humana en conexión con una sensibilidad extremadamente intensificada para con ambientes interpersonales.

Podría también argumentarse que lo virtual da ocasión para una reatralización fuera de los rigores del ilusionismo realista, de los márgenes estrechos de la verosimilitud, un proceso que viene a asesinar, de una vez por todas, la noción moribunda del *personaje*. Que creadores y espectadores (o usuarios o prosumidores) compartan el espacio virtual sería la refección contemporánea de la escena prebuguesa, aquella que era, en palabras de Fernando Quesada, «un lugar compartido por actores y público, un público que se sabía observado, y ante lo cual mostraba todo menos incomodidad. El público sentado en el escenario mostraba abiertamente las emociones suscitadas por los acontecimientos de la obra, ante la visión de otro público de patio o de los palcos. Ni la oscuridad ni la visibilidad perfecta parecían ser necesarios para la creación de verosimilitud. Por lo tanto, el hecho teatral, antes de codificarse como hecho estético autónomo, no suponía ningún retiro perceptivo, ningún apartarse de la vida real para sumergirse en una vida ficticia, interior, sugerida por la acción teatral».

El *theatron* se asentaría en un edificio-espuma, padecería una disolución parcial, mutable, pero a la vez semiestable; es decir, forma reconocible, aunque sea con dificultad: el teatro *online*, la salvación del teatro en crisis. Plateas dispersas, «invernáculos sin paredes», como lo define Sloterdijk, que propiciarían la asamblea mucho más que la platea estable y el aislamiento material de espectadores y creadores.

Para Alcaraz y Gázquez, la *poiética* del teatro *online* resuelve la cuestión de la reunión de los cuerpos en la distancia espacial, a través de lo que llamamos «la atmósfera energética telemática». La presencia de una fuerza que, a través de la comunicación, es capaz de traspasar y trascender las fronteras físicas y temporales del acontecimiento performativo para constituir un diálogo entre los espectadores y el propio dispositivo: una comunidad, un *nosotros* hegeliano. Un mecanismo que, además, quedaría reforzado por un pacto de fingimiento. El espectador acepta y comparte este dispositivo telemático, ya que acepta el juego y también la apropiación. De este modo, el teatro *online* hace estallar el *theatron* para generar un nuevo *topos* en una tensión dialéctica entre el espacio físico y el espacio virtualmente digitalizado. El teatro *online* asume, por un lado, la desmaterialización del mundo y del sujeto y, por otro, hace estallar las relaciones entre ciberespacio y usuario, transforma la distancia espacial entre acción performativa y espectador y disuelve los espacios liminales entre los vectores teatrales para alterar por completo la vivencia del acontecimiento.

4. ESPERANDO AL CIBORG: EL ESPECTADOR DEL TEATRO ONLINE

Ahora hay un espectador sin cuerpo, un espectador que ya no es solo un espectador, pues no se sienta en ninguna platea estable *espectante*. Las dramaturgias transmedia hablan del «viaje de usuario» para referirse al itinerario de este no-espectador sin cuerpo somático. Alcaraz y Gázquez toman del

libro *The Third Wave* (1980), de Alvin Toffler, el término *prosumidor*, para definir al «espectador [que ya] no solo es usuario de la pieza, sino que, al mismo tiempo y en su cotidianidad, forma parte de la red y deja sus huellas e interacciones dentro de ella consumiendo contenido, pero también produciéndolo. Su universo creado, su historial web o sus perfiles entran a formar parte de la pieza como material teatral, lo que nos permite volver a enfatizar el carácter individual de la experiencia de cada "prosumidor" que participa de las nuevas narrativas transmedia, nativas multicanal, sustentadas en hipertextos e hipermedia».

Si entendemos que el teatro genera comunidades efímeras que comparten subjetividad, cabría hacer una lectura fenomenológica a partir de la teoría de la percepción de Merleau-Ponty (1945) sobre el teatro *online* para que se nos permita defender su carácter comunitario inmanente. Merleau-Ponty defiende que, para un convivio intersubjetivo, el sujeto debe estar dentro del espacio-mundo; es decir, la intersubjetividad surge del ser-en-el-mundo-con-los-otros. Para que haya una comunicación y un convivio real es necesario compartir las significaciones y significados de ese mundo, aprehenderlo corporalmente en su relación con las cosas y con los otros. Pero en el convivio del teatro *online* esto queda totalmente presentado ya a través de la inmersión, la interacción, la interpelación y la individualidad, porque



el espectador, que entra dentro del espacio, interacciona tanto con los entes como con los *performers*/personajes que le interpe- lan. Todo, además, reforzado por los conocimientos personales e íntimos que el *performer* tiene del espectador. Como si el propio actor tuviera el algoritmo, la pieza se construye especialmente para el que observa, porque ya conocemos sus datos, porque ya sabe qué quiere hacer y qué es lo que le gusta.

El crítico y programador de artes escénicas Javier Ibacache sos- tiene que

el futuro será híbrido, el mantra que advierte que la virtualidad no sustituye la presencialidad no es suficiente. [...] la revisión de nociones canónicas será inevitable. Lo demuestra la acele- rada migración digital de una comunidad artística más familia- rizada con la resistencia que ha tenido que hacer surf entre las reglas de las economías de la atención predominante a las pan- tallas. [...] Hay tres focos de transformación: la interfaz, los pú- blicos y las narrativas. [...] Lo que parece que está cambiando es la identificación del teatro con los equipamientos físicos. Es tentador pensar que de ahora en adelante la interfaz con la es- cena se independice todavía más de los edificios, mientras los espacios escénicos de otros tiempos operen como plataformas de contenidos y estudios de transmisión. Los públicos se abren a usos y prácticas diferentes. La volatilidad del consumo digital probablemente deje una huella más allá de la pantalla e incida en las expectativas postpandemia de las personas ante la presen- cialidad. [En cuanto a las narrativas] se ha avanzado camino con los montajes inmersivos que emergen como la vía aconsejable y plausible para el teatro que tendrá que venir.

5. NO ES EL TEATRO EL QUE MUERE / SOMOS NOSOTROS MISMOS. RESISTENCIA DEL TEATRO ANTE LA INDIVIDUACIÓN TECNOCAPITALISTA

Se hace oscuro. En una grada de madera, no más de veinticinco personas siguen un espectáculo de teatro de objetos, *La melan- colía del turista*, de Oligor y Microscopía. En otro espectáculo, casi medio millar de personas se conmueven ante el treno ritual de *Madre*, de Angélica Liddell; en otro, siguen los movimientos de Daniel Abreu en *El hijo*. Los tres espectáculos formaron parte de la edición de 2020 del Festival de Otoño de la Comunidad de

Madrid, conviviendo con numerosas propuestas del teatro *online*. Tres espectáculos con aura, según la definición de Walter Benja- min: «la proyección metafísica de la propiedad, disimulada en formas religiosas o culturales». La crisis del aura implica el final de la estructura que articula lo próximo y lo distante, liberando lo «cercano», o sea, la experiencia. Para Benjamin, este era un proceso de alcance político universal. Desde esta perspectiva, afirma que «lo que se pierde en la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte es su aura». Si el aura desapareciese, y con ella la propia oposición entre la distancia y la proximidad, regida por una distancia sagrada, ¿no quedaría todo sujeto a una «proximidad» absoluta? El aura es la aparición de una distan- cia, por muy cercano que esté aquello que la origina. ¿Qué aura desplegará, si es que lo hace, el teatro *online*? Si todo es actua- lizable y se juega en el presente, de existir un aura, ¿sería siem- pre una restauración?

Es imposible que el teatro viva de espaldas a la sociedad me- diática digitalizada, son inevitables los procesos de hibridación. Como dice Bragança de Miranda, «la crítica al dispositivo tele- mático, que nos envía permanentemente órdenes y obligaciones, pasa por intervenir en él, por hacerlo visible. Esa tarea es artís- tica, pues solo las artes confieren visibilidad, y política, pues solo políticamente es posible establecer criterios para decidir sobre el porvenir». Porque la ausencia de lecturas éticas y políticas de estas formas de hibridación del teatro *online* son significativas y no to- das las prevenciones pueden ser despachadas como reaccionarias.

¿Quiénes seremos con la desaparición de todos los espacios de reunión política y poética? ¿Quiénes seremos cuando no sea- mos capaces de permanecer en silencio, de concentrar nuestra atención en algo que ocurre frente a un *nosotros* ligado por el aura de una *performance*? ¿Quiénes seremos cuando nuestro cuerpo somático quede subordinado al cuerpo tecnológico? ¿A quién pertenecerán nuestros datos, nuestra hipóstasis virtual? ¿Qué legislación amparará los derechos laborales de los creadores en el espacio virtual, quién asegurará su retribución justa, su super- vivencia? ¿Qué mecanismos de censura pueden establecerse en ese nuevo espacio?

La llegada del teatro *online* no puede ser recibida acriticamente, ni desde la refutación ni desde el elogio. Mientras, el viejo teatro, ese fósil vivo que portea milenios arriba nuestra condición hu- mana, nuestra fragilidad y nuestra maravilla, sigue aquí y también nos servirá para hacernos estas preguntas formidables y pavorosas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ, C. y GÁZQUEZ, R. (2021): «Introducción ontológica al teatro *online*: la atmósfera energética telemática», en Martínez Valderas, J., del Hoyo Ventura, M. y Teira Alca- raz, J. M. (eds.). *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI*. Madrid: Antígona.
- ARANZUEQUE, G. (ed.) (2010): *Ontología de la distancia. Filosofías de la comunicación en la era telemática*. Madrid: Adaba Editores.
- DUBATTI, J. (2010): *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Bogotá: Atuel.
- QUESADA, F. (2012): *Del cuerpo a la red: cuatro ensayos sobre la descorporeización del espa- cio*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- VVAA (2021): *Epileg. Barcelona: Fundació Teatre Lliure*. Se puede consultar en: www.teatrelliure.com/sites/default/files/imce/documents/temp2021/t_lliuere_epileg_-_20-21.pdf
- VIDAL EGEA, A. (2010): *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. Se puede consultar en: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TESIS_ANA_VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf

CURSO DE VERANO EL LUGAR DEL ARTE EN EL SIGLO XXI. EL DECLIVE DE LO VIRTUAL Y EL RETORNO DEL ESPECTADOR

21.06.21 > 25.06.21

DIRECCIÓN PILAR CARRERA

PARTICIPAN PILAR CARRERA • OLIVER LAXE • JORDI BALLÓ • ALBERTO CONEJERO • GUILLERMO SOLANA • JENARO TALENS • MARÍA PAGÉS • CARMEN CILLER • JUAN LUCAS • TOMÁS MARCO • VICENTE MOLINA FOIX

ORGANIZA CBA • UC3M