

Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema fílmico-teatral. *Un día El mar*, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas formas de expectar

So far from the filmed theater, so close to the filmic-theatrical poem. *Un día El mar*, emerging theatrics, narrative constructions and new ways of spectating



Juan Carlos Prudencio

Universidad Nacional de las Artes

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

Buenos Aires, Argentina

jcprudencio@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-3250-5672>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 13/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42249>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/xk9wqksqj>

Resumen

No es común entre el llamado “teatro virtual” que una obra escape a la lógica del teatro filmado y que, a la vez, la propuesta no se reduzca a la sensación de visualizar un ensayo fílmico, pero tal es el caso de *Un día El mar* (2020, 2021) de Ariel Farace, obra escénica realizada exclusivamente para su recepción virtual en vivo. Este trabajo pretende explorar, en la obra citada, cómo la teatralidad y la construcción narrativa se ven afectadas por distintos medios y lenguajes artísticos. Destacan entre estos: el lenguaje

Palabras clave

teatro virtual, teatralidad de pantallas, dispositivo poético y narrativo, atención dispersa, nuevas formas de expectación

Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



EdFA Editorial de la Facultad de Artes



cinematográfico-televisivo, la poesía, la radio, el videoarte y, dada su forma relacional en vivo, el teatro. En cuanto a sus recursos, el montaje resalta como una figura clave en la composición visual y narrativa de la pieza, con un uso poco habitual en relación al que vemos usualmente en los discursos audiovisuales. Según nuestra perspectiva, la inclusión de distintos medios y sus respectivos lenguajes permiten a *Un día El mar* la exploración lúdica y poética de nuevos dispositivos narrativos; a la vez que la pieza escénico-virtual logra un curioso efecto perceptual sobre los espectadores: la atención dispersa.

Abstract

It is not common among the so-called “virtual theater” that a work escapes the logic of filmed theater and that, at the same time, the proposal is not reduced to the sensation of visualizing a film essay, but such is the case of *Un día El mar* (2020, 2021) by Ariel Farace, a stage work made exclusively for its live virtual reception. This paper aims to explore, in the cited work, how theatricality and narrative construction are affected by different media and artistic languages. Among these, the following stand out: cinematographic-television language, poetry, radio and, given its live relational form, theater. Regarding its resources, the montage stands out as a key figure in the visual and narrative composition of the piece, with an unusual use in relation to what we usually see in audiovisual discourses. From our perspective, the inclusion of different media and their respective languages allow *Un día El mar* the playful and poetic exploration of new narrative devices; at the same time that the scenic-virtual piece achieves a curious perceptual effect on the spectators: scattered attention.

Key words

virtual theater, screen theatricality, poetic and narrative device, scattered attention, new forms of expectation

INTRODUCCIÓN

Entre 2020 y 2021, asistimos al repentino y breve surgimiento (auge y declive) de los experimentos teatrales en formato virtual. De este periodo queda la destacable proliferación de archivos fílmicos teatrales y un sinnúmero de experimentos. Pese a que varias propuestas mantuvieron mucha cercanía al llamado teatro filmado, hubo también experiencias con criterios muy distintos, que preservaron –o extendieron– algunas características del arte escénico presencial. Tal sería el caso de *Un día El mar* de Ariel Farace (2020, 2021).

Un día El mar es una obra escénica creada especialmente para su expectación virtual, una experiencia escénico-audiovisual en vivo o “experiencia escénico-virtual”, en palabras sus creadores (Alternativa Teatral, 2021)¹. La pieza se originó como una obra comisionada a Ariel Farace para dirigir el Proyecto de graduación de la Licenciatura en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes en el año 2020. Escrita previamente por el director y dramaturgo en una residencia artística en 2019², originalmente fue pensada como una obra en formato escénico, pero rápidamente, en el contexto de aislamiento,

viró hacia su nuevo formato virtual, el cual mantuvo en todas sus presentaciones. La obra tuvo funciones en vivo transmitidas por Youtube en el marco de distintos espacios institucionales y festivales escénicos a lo largo de los años 2020 y 2021³.

A nivel argumental, la obra ofrece una voz poética colectiva, utilizando el “nosotros” para aludir a una comunidad solitaria que recorre distintos lugares que podrían pertenecer a un pueblo o ciudad chica: la playa, una casa, la plaza, un restaurante. Esta voz común es audible a través de distintos actores o actrices que le dan vida. Salvo alguna excepción, entre los intérpretes no hay diálogos y sus intervenciones intercaladas sirven únicamente para construir esta voz comunitaria. Pero esta narración poética no se desarrolla de forma ininterrumpida, existen intervenciones lúdicas a lo largo de la pieza: seis bocas ubicadas una al lado de la otra en seis pantallas distintas hablan sobre el amor líquido y la (im)posibilidad de contacto amoroso; una guía turística cuenta en *portuñol* las bondades de Gualeguay con un alegre entusiasmo que contrasta parodicamente con el día lluvioso y poco dado para la visita del destino turístico; por último, unos críticos cinematográficos comentan la película *El último sello*,

1 Ficha artística y técnica de obra en su versión 2021: dramaturgia y dirección: Ariel Farace; actuación: Daiana Antón, Francisco Bertin, Francesca Giordano, Candela González Tonón, Federico Lehmann, Rocío María Aschieri y Cristian Meneses; operación técnica: Pablo Boltshauser; imágenes: Ignacio Iasparrá; asistencia de dirección: Amalia Tercelán (Alternativa Teatral, 2021).

2 “Escrita en una residencia de escritura en *La Chartreuse - Centre national des écritures du spectacle* en Villeneuve lez Avignon, Francia, a través de la Beca Odyssée-ACCR otorgada a Ariel Farace en 2019” (Alternativa Teatral, 2021).

3 Los eventos y espacios institucionales en los que se transmitió la obra son los siguientes: En 2020, Proyecto de Graduación de la Licenciatura en Actuación 2020 del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes; y XIII Jornadas de Dramaturgias de Provincias, UNICEN, Tandil. En 2021, la obra formó parte de la programación de Teatro de la Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires; también se presentó en el marco del Seminario de “Teorías escénicas” de la Maestría en teatro, UNICEN, Tandil; y en el Festival Argentino de Artes Escénicas, UNL, Santa Fe (Alternativa Teatral, 2021).

de Ingmar Bergman, que aparece en un momento en la obra. Si bien estas escenas intervienen en el espectáculo, sin aparente relación con la narración principal, otorgan un tono lúdico y humorístico al conjunto de la pieza y, de forma amplia, dialogan con el resto de las escenas para pensar las formas y posibilidades mediante las cuales las personas pueden estar juntas a la distancia. Retomando las palabras de sus creadores:

La pieza propone un camino imaginario a recorrer, una manera de estar juntos, juntas, y asumir los riesgos de crear a la distancia un ¿teatro? posible para una comunidad solitaria. Música, actuación, naturaleza y poesía configuran un espacio común que habitar (Alternativa Teatral, 2021).

Destaquemos la última oración para señalar que la propuesta escapa a la lógica centrada en un conflicto dramático y, en su lugar, combina elementos heterogéneos pertenecientes a distintas artes y medios para construir un dispositivo (poético y narrativo) audiovisual que nos cuestiona en distintos niveles –cotidianos, existenciales y metateatrales– sobre la posibilidad de estar juntos.

Presentada la propuesta, adentrémonos en la experiencia audiovisual de *Un día El mar*. La obra utiliza, a manera de escenario, una plataforma de conversación virtual, Zoom, sin que sean evidentes las herramientas del interfaz durante la transmisión, evitando así la sensación de estar contemplando una videollamada. A lo largo de la obra, una serie de pantallas aparecen y desaparecen armando un juego poético entre sí.

Cada pantalla corresponde a un actor o actriz que realiza acciones diversas en vivo, las cuales no necesariamente guardan relación directa entre sí, como tampoco actúan o ilustran corporalmente aquello que la voz poética relata. Las acciones y vistas son acompañadas y guiadas a lo largo de casi toda la obra por la voz poética de esta comunidad solitaria que mantiene un diálogo abierto e indirecto con las acciones, los objetos y las personas que desfilan a lo largo de la pieza en vivo. Cabe destacar que la expectación de casi cien minutos de función en línea es posible gracias a esta voz poética que lleva e hila el conjunto visual y sonoro.

Entonces, para seguir nuestro desarrollo, cabe preguntarse, ¿cómo este espectáculo en vivo transmitido por Youtube se relaciona con el arte teatral y qué características teatrales y audiovisuales son relevantes en él? En el mismo sentido, nos preguntamos, ¿por qué es significativa la inclusión o referencia a otras artes y medios en la construcción de la teatralidad y en la generación del dispositivo poético-narrativo de la obra? y ¿cómo la sensación de sentirnos solos y juntos, una de las problemáticas principales de la pieza, se relaciona con esto? Por último, ¿cómo logra esta propuesta mantener el interés de los espectadores a través de su curioso formato? Para responder a estas preguntas proponemos tres ejes de análisis. El primero es el trabajo sobre las teatralidades, incluidas aquellas del cine y la televisión. En segundo término, el modo en que la construcción narrativa incluye recursos poéticos y literarios, al igual que ele-

mentos audiovisuales, videoinstalativos y radiofónicos. Finalmente, según nuestra perspectiva, la propuesta puede generar en los espectadores una disposición corporal y una atención particulares que reformulan no solo la experiencia teatral presencial, sino también las formas del consumo audiovisual. Nos referiremos a esta disposición espectral como una atención dispersa.

DEL CINE Y LA TELEVISIÓN A LA TEATRALIDAD DE LAS PANTALLAS

Comencemos señalando por qué la noción de teatralidad es relevante en la obra y qué características propias contiene que la acercan al cine, a la televisión y a sus respectivos lenguajes⁴. Siguiendo a Cornago (2005), los tres elementos indispensables para que exista teatralidad son: la mirada del otro, “Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando” (p. 4); el carácter procesual de aquello

que vemos, “que solo tiene realidad mientras está funcionando. No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera paciente la llegada de un lector/receptor” (p. 4); y, por último, la conciencia del intérprete o instancia representada de estar siendo visto, y así formar parte de este juego de la representación. En este sentido, en *Un día El mar*, toda presencia de los intérpretes en las pantallas, así como los objetos visibles o las acciones realizadas por estos gozan de teatralidad pues forman parte de este juego. En otras palabras, acciones, diálogos, movimientos de cámara y todo lo que vemos y escuchamos en cada una de las pantallas es realizado en vivo con la sola intención de que sea visible y audible por los espectadores del otro lado. Por otra parte, el mismo Cornago considera que si bien el espacio escénico es un laboratorio inmejorable para el estudio de la teatralidad, esta última no tiene un uso único y exclusivo para el arte teatral. No solo eso sino que, a su vez, entiende que el teatro no tiene un lenguaje propio. Eso le permite abreviar de otros medios y lenguajes a la hora de construir teatralidad:

La escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funcionan las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura, pero esto no debería impedir la aplicación de los resultados de estos análisis a otros hechos no artísticos; y viceversa, la teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes;

⁴ Nótese que utilizamos la palabra teatralidad, en lugar de teatro o acontecimiento teatral. Distinguimos estos términos por la cualidad relacional propia del teatro que incluye la copresencia de actores y espectadores compartiendo las mismas coordenadas de espacio y tiempo. Desde esta perspectiva, algunos referentes teóricos que estudian el acontecimiento teatral, reservan el término convivio (Dubatti, 2010) para la copresencia de actores y espectadores en un mismo espacio y tiempo, y distinguen de esta forma relacional al tecnovivio (Dubatti, 2015), en el cual los espectadores y actores comparten un mismo tiempo “en vivo” en el que se despliegan las acciones y diálogos de los intérpretes, sin embargo estos no comparten el mismo espacio que los espectadores. Desde esa perspectiva, las propuestas virtuales como el caso en cuestión, corresponden a los fenómenos tecnoviviales. Para mayor información ver Dubatti (2010, 2015).

no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla (Cornago, 2005, p. 2).

En este punto, cabe preguntarse cómo los recursos pertenecientes al lenguaje del cine y la televisión afectan a la teatralidad. Podemos clasificar las apariciones del cine y la televisión en obras escénicas en dos grandes conjuntos: como contenidos específicos y reconocibles, es decir, programas de televisión o películas que forman parte de una enciclopedia de referencias compartida con los espectadores; segundo, por su forma o estructura, es decir, cuando se hace uso de los recursos propios al lenguaje de cada medio. Si bien la obra cuenta con menciones temáticas y de contenido –el programa *Discusión* en Cablevisión del año 1991 (Archivo Humano, 2017) parodiado en el intervalo y la inclusión del fragmento final de la película *El séptimo sello* de Ingmar Bergman– centraremos nuestro análisis más bien en una parte del segundo grupo, concretamente en el uso del montaje. Aunque también debemos mencionar que otros elementos compositivos como el efecto *zapping*, típico del lenguaje televisivo, al igual que la transmisión “en vivo”, forma de recepción común entre la televisión e internet, también están presentes^{5 6}.

5 Nos referimos a las intervenciones de escenas sin aparente conexión con la narración principal mencionadas al inicio. El salto y corte a otra situación es equiparable al *zapping* televisivo: como si cambiáramos de canal por un momento, solo para volver más tarde sobre la narración que veíamos previamente, sin perder el hilo de esta.

6 Consideremos a la transmisión televisiva, e incluso a la radial, como antecedentes de esta forma comunicativa en que un mismo emisor o

La utilización del principio de montaje en el arte teatral no es ninguna novedad. Cuenta con una amplia trayectoria durante el siglo XX e interviene de forma muy variada en distintas áreas de la producción escénica: desde la dramaturgia y la dirección, hasta la organización del espacio escénico o su inclusión material (uso de filmación y/o proyección) en escena⁷. En el caso particular de *Un día El mar*, uno de los rasgos más llamativos de la obra es el uso simultáneo de pantallas, las cuales generan un atractivo montaje visual con modificaciones en vivo sobre la vista en conjunto que tenemos los espectadores. De esta manera, la obra retoma el principio del montaje antes presente en el cine y la televisión, pero extiende el uso que comúnmente se despliega sobre la sucesión temporal, para hacerlo también sobre el espacio. En este montaje espacial, las distintas pantallas de los actores se ubican de forma contigua pero con variaciones: a veces pantalla dividida, otras veces tres, cuatro, seis y hasta nueve pantallas simultáneas van generando un curioso diálogo visual en su yuxtaposición.

cadena emisora produce un discurso recibido en simultáneo por una multitud de televidentes o radioescuchas. Lo curioso de la transmisión es que puede llegar a formar una comunidad de receptores unidos por un gusto o afinidad por un contenido común, aunque nunca sean del todo conscientes de quiénes más o cuántos más forman parte de esa comunidad que mira o miró ese mismo contenido en simultáneo.

7 Existen varios estudios al respecto. Para un acercamiento a este diálogo intermedial entre cine y televisión al interior del teatro, se puede consultar a Cornago (2004) y Perez Bowie (2004).

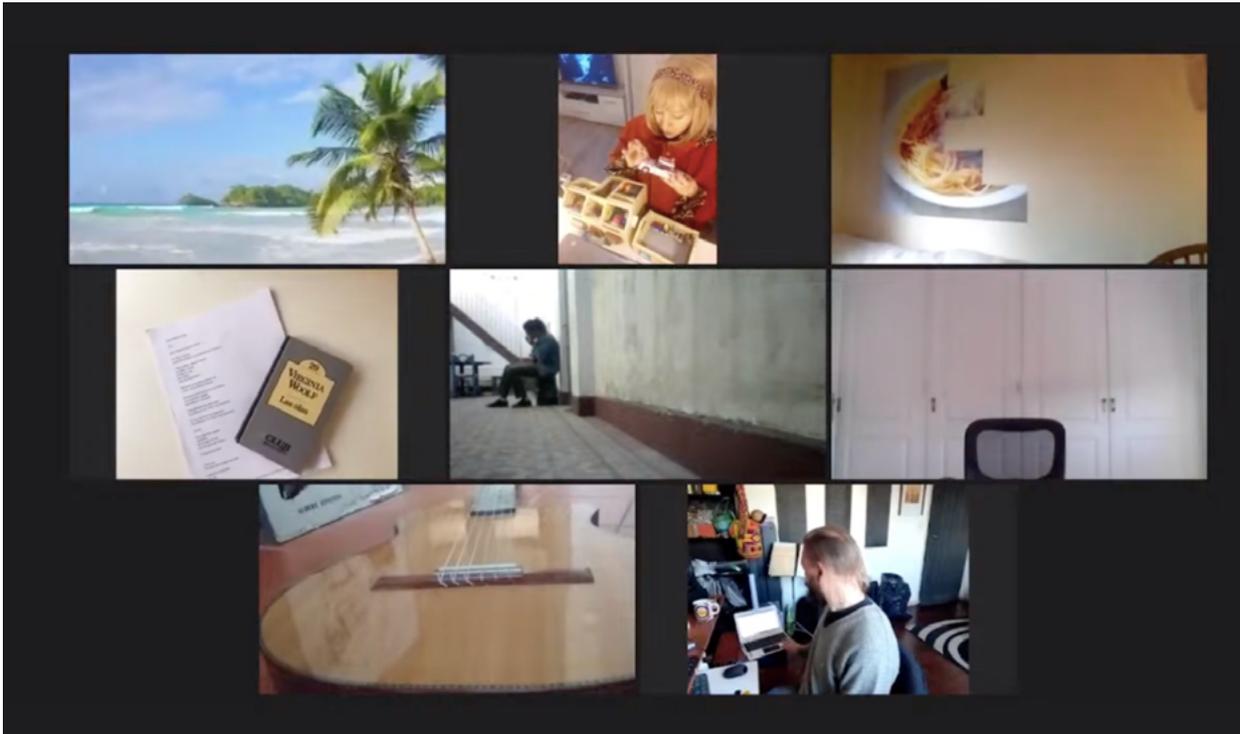


Imagen 1: Farace, A. (2021). *Un día El mar Versión 2021* [obra teatral inédita]. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Es importante destacar al respecto que no se trata de una edición de video previamente armada; por supuesto que fue ensayada, pero las condiciones que permiten este diálogo visual entre pantallas se asemejan en este caso más a la práctica teatral que a la producción y edición de video. Pues el juego entre pantallas y la proliferación de estas no deja de corresponder a la entrada y salida de cada actor que se conecta desde distintos puntos geográficos de Argentina. El orden está condicionado por la propia plataforma de comunicación: si un actor se conecta antes o después que otro, el orden de su pantalla afectará a la composición visual de quien estará a su izquierda o derecha, arriba o abajo. Por eso se trata de un montaje visual y simultáneo realizado en vivo. La responsabilidad visual del cuadro que se compone corresponde a cada entrada del actor

en cuestión. Juntos, y por supuesto por medio de la visualidad que generan la plataforma y las marcas de dirección de entrada y salida, producen la imagen en vivo que vemos los espectadores.

Dicho esto, no es simplemente el uso como tal del principio del montaje lo que hace atractiva a la obra, sino cómo esta construye una teatralidad específica a partir de tal principio. Por un lado, recordemos que uno de los tres elementos esenciales para la teatralidad, según Cornago (2005), es el carácter procesual, es decir que no se trata de una acción u obra acabada, sino que el espectador es testigo del proceso presente y aún inconcluso en que esta acción se realiza. Por ende, este cuadro visual que componen los actores genera interés porque sucede “en vivo”. Pero además, tomando en cuenta el primer criterio de la teatralidad, lo atractivo del caso es cómo

vemos a los intérpretes y objetos: la composición de la pantalla visible por los espectadores emparenta la obra con las artes visuales. Pues como ocurre en los museos, nos encontramos frente al diálogo silente entre cuadros que generan sentido por su sola co-presencia. Esto es inquietante a lo largo de la visualización de *Un día El Mar*, pues si bien cada pantalla genera un contenido propio y atractivo, es su yuxtaposición la que anima la búsqueda de sentido. Aunque bien ese sentido sea después cuestionado, complementado o afectado por la voz que guía el relato audiovisual.

De esta manera, la obra construye una mirada particular sobre los intérpretes (incluyendo los objetos visibles) a partir de la agrupación, acumulación y combinación simultánea que pueden ver los espectadores. En relación a lo recién mencionado, consideremos lo siguiente:

Los elementos mediáticos (...) como colecciones de muestras discretas se agrupan en objetos a mayor escala, pero que siguen manteniendo sus identidades por separado. Los propios objetos pueden combinarse a su vez dando lugar a objetos aún más grandes; sin perder, ellos tampoco, su independencia (Manovich, 2006, p. 9).

En esta cita, Lev Manovich describe a uno de los componentes esenciales de la digitalización: la condición modular. Esta agrupación y combinación variable es precisamente la que vemos a lo largo de la obra. Considerando una teatralidad que combina el montaje en sucesión con el espacial; y un carácter procesual con la acumulación variable de vistas a lo largo de la obra, quizás parecería más preciso hablar de una

teatralidad modular para describir este juego de pantallas, en lugar de una teatralidad cinematográfica o televisiva. Lo propio de esta teatralidad sería generar una estética del *output* que verán –en este caso por única vez– los espectadores desde sus pantallas. Combinatorias únicas de materiales audiovisuales discretos que causan sentido en su unión y que se esfumarán de la faz virtual tras su reproducción en vivo.

Veamos cómo sucede esto en una escena. La voz poética comenta el caer de la tarde y las correspondientes sensaciones y reflexiones poéticas que surgen al avizorar el final de las cosas y la muerte que avecina. En una pantalla vemos la escena final del film *El séptimo sello* que transcurre en un monitor y es registrada como si alguien estuviese viendo la película. Otra pantalla nos hace testigos de cómo el sol de la tarde va anunciando el ocaso, bañando con su luz la cotidianidad de un departamento que transitamos cámara en mano, entre ropa colgada secándose y fotos e imanes sobre una heladera. En paralelo, en otra pantalla, vemos desfilar fotografías familiares analógicas de una época pasada; y en otra, una actriz va dibujando con colores lo que de a poco reconocemos como la propia escena del atardecer con la ropa secando. Por último, el relato que escuchamos a lo largo de la obra anuncia el final –del día, de la narración colectiva, de un ciclo, de una era y de la vida tal como la conocemos–. Por fin, mientras las pantallas se disipan, escuchamos la escena final de *El séptimo sello* avistando la danza de la muerte. Destaquemos que la escena genera un diálogo

entre artes o, más precisamente, la recepción o realización de una práctica artística: mirar una película o un álbum de fotografías, realizar un dibujo, filmar un video del atardecer. No asistimos a un diálogo material entre las distintas artes, sino a su registro y re-mediación en video⁸. Cada una en una pantalla, una al lado de la otra, en diálogo entre sí. La teatralidad en términos de modularidad estaría presente en la mirada simultánea sobre todas estas prácticas, abiertas en su proceso de realización en vivo y, por supuesto,

porque estas se desarrollan exclusivamente para ser vistas en combinación. Lejos de tratarse únicamente de una mera exploración formal sobre los medios, el sentido global de la escena incluye no solo el diálogo entre prácticas artísticas, sino una reflexión a partir de estas sobre el tiempo, la belleza efímera del espacio cotidiano, el sentido de comunidad y la muerte. A continuación, veremos el tratamiento de algunos de estos tópicos.

⁸ Consideremos que si las prácticas artísticas estuviesen materialmente sobre la escena, se trataría de un fenómeno multimedial, es decir, distintos medios en un mismo espacio. Sin embargo, en este caso la materialidad de todas las prácticas es capturada por el registro de video y el diálogo entre estas se da al interior del mismo medio. Se trata de un diálogo entre pantallas de video, por eso nos referimos a una remediación. Ver Kattenbelt (2008, pp. 19-29).

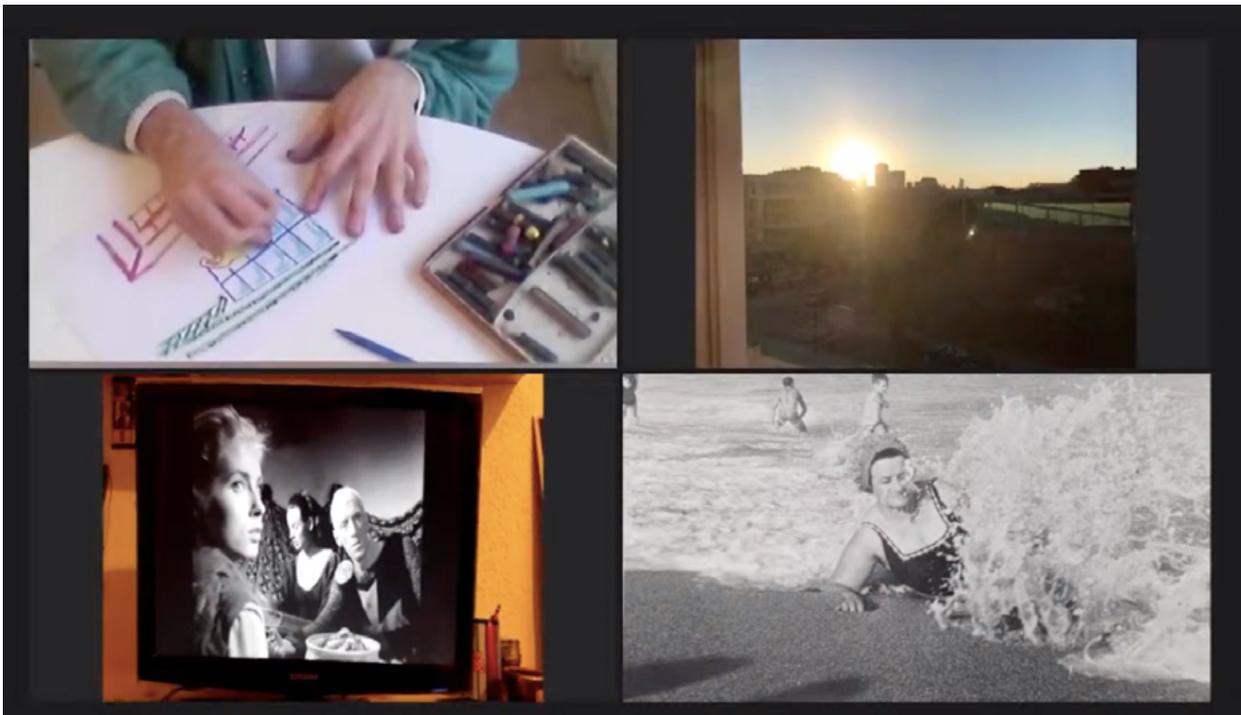


Imagen 2: Farace, A. (2021). *Un día El mar Versión 2021* [obra teatral inédita]. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

MECANISMOS ESCÉNICO-NARRATIVOS

En complemento al análisis de construcción de visualidad y teatralidad en la obra, en este segmento estudiaremos cómo se produce la narratividad en términos sonoros y visuales. Comencemos por observar la cantidad de veces que el texto hace referencia al presente:

Hola bienvenidos a *Un día El mar* versión 2021

Estamos conectados en vivo, *ahora*, desde Bariloche,

Gualeguay y varias ciudades de la Provincia de Buenos Aires en Argentina.

Les agradecemos por estar *aquí* con nosotros hoy lunes 30 de agosto a las 5:08 de la tarde.

...

No sé muy bien por qué estamos *acá*

Por qué estoy *yo acá*, ustedes *ahí*.

por qué nos reunimos, ni a qué

por supuesto que respuestas hay,

respuestas siempre se encuentran,

se inventan, se crean respuestas,

creamos respuestas hasta el infinito.

Pero justamente eso, la infinidad de respuestas que creamos

demuestra que no sabemos muy bien porque estamos *acá*.

Estamos, es un hecho que casi nadie negaría,

como tampoco nadie negaría que estamos solos, *acá*

(Farace, 2021) [La cursiva es nuestra].

Constantemente la voz del relato enfatiza y reitera el circunstancial presente de la obra en el cual todos compartimos un mismo tiempo aunque estemos separados. Sin embargo, de forma ambivalente, la mención a un “*acá*”, también abre la reflexión filosófico-existencial para pensar por qué estamos en este momento, en este mundo; y en última instancia, también abre el cuestionamiento sobre la posibilidad o imposibilidad de unión en esa circunstancia:

Me gusta pensado así, somos una multitud solitaria

Sabemos que estamos soles y juntas

Sabemos dónde estamos y no sabemos

por qué

y creamos respuestas, una infinidad de respuestas

mientras nos preguntamos si existe un centro invisible (Farace, 2021).

Este juego se completa también con imágenes evocativas. El relato audible en la obra tiene un abundante uso poético de la écfrasis. Mediante esta figura retórica, las palabras evocan imágenes sin que estas sean ilustradas visualmente en las pantallas. Estas imágenes mentales, muchas de ellas paisajes, se componen utilizando recursos más cercanos a la poesía que al mismo teatro: iteraciones, repeticiones y un uso muy medido, cuidado y calculado de los silencios. Todos estos dotan al texto de un tiempo y una sonoridad ideales para pensar o imaginar las imágenes mentales que las frases evocan; al tiempo que el montaje visual, descrito en el segmento previo, genera un diálogo con estas imágenes

evocativas. Por ejemplo, una de las imágenes comúnmente nombradas es “el mar como una tela gris arrugada”. En ella la inversión no es gratuita: pensar una imagen natural que se asemeja a un material común, cotidiano y artificial; ninguna imagen en pantalla ilustra la frase y sin embargo el paisaje evocado tiene continuidad en aquellas. Pues las imágenes visuales de las pantallas se componen de materiales comunes, cotidianos y de una artificialidad explícita. En la obra no hay mar ilustrado con estas características, pero la repetición de la frase pausada y marcada en lugares clave nos acompaña como un oleaje sonoro que sirve de fondo para las imágenes que se construyen artificialmente. El paisaje está presente mental y sonoramente, junto a un monte nombrado, junto a los árboles y junto a todos los espacios que la voz colectiva atraviesa: la plaza, el parque, la casa, etc.

La composición sonora del mar y la continuidad visual no es un ejemplo aislado, sino parte de un sistema compositivo más amplio. En algunos fragmentos, el juego sonoro de imágenes incluye también a la primera persona del plural, un “nosotros” que personaliza a un colectivo imaginario. En este juego, el nosotros construye imágenes propias de la naturaleza y viceversa. Veamos algunos pasajes:

Estamos juntos y solos o solos y juntos,
como los árboles en la canción de Zitarrosa
solos y juntos como en el monte los
árboles crecerán.

Tu amor y el mío soles y juntes como
dos árboles más.

Me gusta un monte pensado así como
una multitud solitaria

Podríamos pensarnos de esa forma,
una arboleda tupida, sacudida por el
viento,

una arboleda de respuestas, sacudida
por un viento de preguntas
o una arboleda de preguntas, sacudida
por un viento de respuestas.

En fin, una arboleda tupida, sacudida
de un lado a otro por el soplo del viento,
o apenas mecida (Farace, 2021).

Acá aparece todo lo ya nombrado: la construcción de este nosotros como una voz colectiva, la reflexión filosófico-existencial y la forma metafórica que une comunidad y naturaleza, permitiendo pensar una en términos de la otra. Pero además, en medio de este texto, justo cuando se menciona al monte pensado como una multitud solitaria, en una de las pantallas puede verse la imagen de una ventana con árboles de fondo. La imagen no ilustra exactamente al texto, pero entra innegablemente en diálogo con él. Muestra nuestra relación contigua y cercana con la naturaleza; e invierte los términos para pensar que las pantallas y los actores son a la vez una multitud solitaria y una arboleda tupida. Así, podemos pensar que todas las pantallas son parte de un paisaje artificial que se mece. De este modo, en esta dinámica narración sonora y visual, el conjunto de la obra nos cuestiona constantemente

sobre las (im)posibilidades del ser común: una sola voz en boca de varios intérpretes. Un paisaje común que permite pensarnos como parte de la naturaleza. La naturaleza misma como una imagen artificial cercana a nuestra cotidianidad, una tela gris arrugada.

Tengamos en cuenta que esta forma de construir y componer imágenes no es exclusiva de esta obra, sino un principio constructivo que se halla en otras obras escénicas de Farace⁹: algo se nombra, se reitera y suena como una frase rodeada de silencio que se queda en la mente de los espectadores. Y de pronto, en escena, algo acontece que dialoga, contrasta o complementa a aquello nombrado.

ENTRE EL TEATRO Y LA PANTALLA: CUERPO POÉTICO Y ATENCIÓN DISPERSA

En este punto, cabe destacar también algunas relaciones que sostiene la obra con otras artes a partir de la disposición corporal del espectador. Se mencionó previamente la escena del diálogo remediado de las artes. Además de las acciones realizadas por los intérpretes, consideremos ahora qué pasa con los cuerpos del otro lado de la pantalla.

Para los defensores del teatro en tanto acontecimiento presente y en presencia, esta

9 Sucede algo parecido en *Luisa se estrella contra su casa* (2007/9), *Constanza muere* (2015), *Una línea y muchos puntos* (2015) y *Medir las fuerzas* (2017).

“experiencia escénico-audiovisual en vivo” no puede considerarse como teatro al no cumplir con el requisito indispensable de co-presencia de los cuerpos de espectadores y actores en un mismo espacio y tiempo (Dubatti, 2010, 2015). Ahora bien, precisamente en la mencionada escena sucede algo considerable. Los espectadores que estamos viendo la obra en vivo desde Argentina –o cerca del mismo huso horario– vemos que el atardecer de las pantallas sucede también alrededor nuestro. Como si los espectadores y su entorno fuesen una pantalla más en la obra. Así, todos, “solos y juntos”, somos testigos del final de la tarde. Todos, cada cual a su manera, estamos en un espacio cotidiano como el que vemos en las pantallas y dialogamos con ellas haciendo cosas diferentes: colgando la ropa, viendo el cambio de iluminación alrededor de la habitación, escuchando el texto, mirando una foto antigua en la pantalla o fuera de ella, quizás pensando o recordando también otra imagen u otra persona. Y mientras esto ocurre, con el sonido de la obra de fondo, un objeto totalmente desapercibido –como ese imán de heladera en la pantalla– nos mira, testigo de nuestro pensamiento interno, mientras nosotros lo vemos sin mirarlo realmente. Así, mientras todo esto ocurre, la tarde (como eventualmente la muerte) se acerca, cotidianamente se anuncia, como todos los días, como todo ciclo natural que arranca y termina. La propuesta de la obra continúa o extiende aquello que escuchamos y vemos, sumando nuestra experiencia, como si estuviésemos en una pantalla más. Nuestra mirada y pensamientos, nuestras

acciones cotidianas y el paso de la tarde a la noche ritman nuestro teatro personal. Somos una comunidad de personas que solas y juntas pensamos en algún momento en los tópicos que propone la obra. En ese sentido, la pieza solo propone un tiempo común y compartido para que ese pensamiento forme parte de una experiencia. La obra utiliza sus recursos visuales y sonoros para que podamos adquirir cierta disposición, mental y corporal, y así sugerir una experiencia estética compartida: yendo de lo banal a lo metafísico, o de la deriva del pensamiento al recuerdo concreto de un evento o persona en el pasado. Si bien no nos encontramos en un acontecimiento teatral, en términos de copresencia física común, y la atención del espectador está muy lejos de la atención centrípeta propia de la caja negra que dirige -generalmente- todos los sentidos hacia el escenario, esta curiosa disposición espectral de atención dispersa permite que el cuerpo del espectador/participante sea parte de una experiencia estética con su entorno, en un espacio muy distinto y particular para cada uno, pero en un tiempo común y compartido entre todos. Es el cuerpo el que se siente parte de una comunidad en vivo que mira este atardecer, que escucha este texto y que completa el conjunto de pantallas con la imagen propia y circundante de su propia cotidianidad. A este respecto, a propósito de la disposición corporal en la obra, podemos considerar algunas relaciones con otras artes y medios. Primero, Lehmann (2013), entre las distintas manifestaciones del teatro posdramático, llama la atención sobre la videoinstalación en la

cual si bien no hay un actor cuyo cuerpo produzca el hecho estético, es el propio espectador quien ocupa ese rol.

Existen, sin embargo, ejemplos profundos y complejos sobre la combinación de teatro y vídeo que abren nuevos espacios de juego. En este sentido, se puede pensar en el caso de instalaciones teatrales en las cuales el contacto directo falta, se impide o se perturba (los actores se encuentran en un espacio inaccesible para el público o no pueden reconocerse directamente, solo de modo intermedio y fragmentado), en aquellas en las cuales la tecnología multimedia sirve a una intensificación *extrañamente familiar* de zona central del teatro: la percepción del cuerpo (p. 413).

Nótese las afinidades entre las características expuestas del videoarte y la obra en cuestión. Lehmann (2013) destaca este germen relacional en este tipo de propuestas, distinto al criterio objetual más propio a las artes como la pintura:

De esta manera, la videoinstalación se aproxima también al proceso teatral en el hecho de que la temporalidad se encuentra inscrita en ella... A diferencia de una pintura que por las noches se encuentra a salvo en el museo y puede soñar con su próximo observador, el cual reconoce en ella bellezas persistentemente ocultas, la videoinstalación no posee ningún *sentido* inmanente, ninguna existencia a excepción del momento de la experiencia visual en sí, ningún mensaje más allá del encuentro (p. 414)

Esta temporalidad es afín al tiempo procesual de la teatralidad. Y así como señalamos previamente que la plataforma, los intérpretes y la voz del relato organizan la mirada del observador,

notemos también que no hay teatralidad posible sin observador. Sin la conectividad, manipulación, mirada y voz de los actores en tiempo presente la propuesta pierde sentido, no se compone de la misma forma; pero sin la participación del espectador, tampoco. La obra como tal no tiene sentido sin observadores al no quedar un resto objetual, un registro de video esperando ansioso a su nueva activación. En este sentido, lejos de criterios que consideran que el universo de las imágenes y la virtualidad se oponen a la realidad física y corpórea (Cornago, 2004), somos una comunidad de cuerpos presentes que miran a un mismo tiempo imágenes y sonidos en la faz virtual, y estas imágenes y textos –en lugar de hipnotizarnos o anular nuestra consciencia del espacio corpóreo– permiten, por momentos, estetizar el entorno doméstico y cotidiano compartiendo de forma particular una experiencia común a los participantes. Al hablar de las propuestas de cruce entre la danza y los nuevos medios, Gerald Siegmund sintetiza muy bien este principio:

El punto de contacto central entre la danza y los llamados nuevos medios de comunicación es también aquí la imagen del cuerpo, para la cual la piel humana sirve de superficie de proyección como si fuera una pantalla. El espacio desempeña así el papel de un lugar en el cual se produce el encuentro de las imágenes que las personas crean unas de las otras. La diferenciación habitual entre lo real y lo virtual es así totalmente superada, la imagen permanece imagen (en Lehmann, 2013, p. 415).

El espacio al que refiere Siegmund para la danza, en este caso puede tratarse de nuestro espacio cotidiano circundante, afectado por las condiciones previas al crepúsculo; y, por otro lado, el espacio virtual, no como una propuesta inmersiva, sino como un cúmulo de pantallas de las cuales nosotros descubrimos ser una más. El uso de múltiples pantallas libera la vista del espectador de estar anclada en un solo punto o de estar siguiendo el movimiento de un montaje en sucesión. La mirada puede ir de un lado a otro, de una pantalla a otra, o incluso puede dejar de mirarlas y seguir la experiencia escuchando la obra, completando la escena con la expectación del espacio propio. Pues, como mencionamos previamente, las acciones y procesos que guían nuestra mirada en esta escena puntualmente son procesos artísticos en diálogo, pero son también acciones domésticas o cotidianas –pintar, revisar fotografías, captar una película por la mitad o deambular, celular en mano, entre habitaciones mientras intentamos ver el atardecer–, y sus resonancias permiten a su vez acercar imágenes lejanas como la muerte, el recuerdo de una época pasada o el encuentro con la naturaleza.

Mencionamos que la disposición corporal de los espectadores es muy distinta a la atención que generalmente tenemos en el teatro. Desde otra perspectiva, esto se puede asemejar también a la compañía que generan otras artes y medios sonoros: la poesía o la radio, por ejemplo. La capacidad de escuchar y pensar, sin involucrar la mirada necesariamente, sin la condena de mirar fijamente la pantalla en este caso, permite una

construcción de sentido distinta que involucra la atención del espectador de otra manera. Podemos dejar de mirar la obra y aun así participar de ella, pero no sucede lo mismo si dejamos de escucharla. La sonoridad dialoga con las imágenes visuales, pero también crea poéticamente imágenes evocativas, dispone los hechos e incluso induce a cierta disposición corporal por parte de los espectadores/oyentes.

EL POETA EN ESCENA

A manera de conclusión, podemos considerar la ductilidad con que *Un día El mar* relaciona materiales, artes y medios tan disímiles sin dificultad alguna. Esto incluye también manifestaciones culturales típicamente denominadas como la mezcla de lo alto y lo bajo: de Giorgio Agamben, Ingmar Bergman y Roland Barthes a Lady Gaga, Cristian Castro, Virginia Woolf y Los Pericos. Referencias cinematográficas, literarias y musicales tan heterogéneas como nuestros consumos habituales, sobre todo en tiempos de internet. La manera en que esta teatralidad contemporánea agrupa consumos sobre nuestras pantallas se corresponde también con los contenidos mismos que vemos y escuchamos en estas. Quizás por eso la propuesta puede generar

cercanía con el espectador del otro lado. La capacidad de urdir estos materiales no corresponde únicamente al texto, sino a un itinerario que une imagen, sonido y palabra en su conjunto. Quizás en la base podemos ubicar a la poesía, como fenómeno físico y sonoro que genera imágenes y atracción en un grupo y comunidad de oyentes, como la forma más arcaica de teatro. Una voz que atrae a su auditorio por cómo narra y también por cómo suena. Una narración en vivo como un autor rapsoda (Sarrazac, 2009) que urde, lo alto y lo bajo, unas artes y otras, utilizando de base y sostén la forma más antigua de todas: la voz humana.

Cómo citar este artículo:

Prudencio, J. C. (2023). Tan lejos del teatro filmado, tan cerca del poema filmico-teatral. *Un día El mar*, teatralidades emergentes, construcciones narrativas y nuevas formas de esperar. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42249>.

Referencias

- Alternativa Teatral (2021). *Un día El mar (versión 2021)* <https://www.alternivateatral.com/obra74918-un-dia-el-mar-version-2021>.
- Archivo Humano (2017, 12 de enero de 2017). *El Séptimo Sello (Bergman) - Discusión en Cablevisión - 1991* [video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=NySe-masyGY&t=149s&ab_channel=ArchivoHumano.
- Cornago, O. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor* 177, 699-700, pp. 595-610.
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 1, pp. 1-13. <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684>.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.
- Farace, A. (2021). *Un día El mar Versión 2021* [obra teatral inédita]. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Culture, Language and Representation. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, 6, pp. 19-29.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen de la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor* 177, 699-700, pp. 573-594.

Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. México: Paso de Gato.

Biografía

Juan Carlos Prudencio

AUTOR

Licenciado en Artes Combinadas, Universidad de Buenos Aires. Es docente en educación media y superior en historia del arte; investigador en cine y artes vivas contemporáneas; productor y *performer*. Forma parte del Grupo de investigación “Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría” en la Universidad Nacional de las Artes.