



Experiencia teatral, experiencia tecnovivial:
ni identidad, ni campeonato, ni superación
evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos

Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem
identidade, nem campeonato, nem melhoria
evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos

Theatrical experience, technovivial experience:
neither identity, nor championship, nor evolutionary
improvement, nor destruction, nor symmetrical ties

Dr Jorge Dubatti¹
Universidad de Buenos Aires

1. Jorge Dubatti é crítico, historiador e professor universitário, especializado em Teatro e Artes. Doutor em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires. Prêmio Academia Argentina de Letras da Melhor Graduação em 1989 da Universidade de Buenos Aires. Professor titular regular de História do Teatro (Career of Arts, UBA). Diretor do Institute of Performing Arts “Dr. Raúl H. Castagnino”, da Faculdade de Filosofia e Letras da UBA. ORCID: [0000-0002-8304-7298](https://orcid.org/0000-0002-8304-7298)

Resumen |

La cuarentena (respuesta a la pandemia de coronavirus) transformó la vida cotidiana de Buenos Aires en un vasto laboratorio de (auto) observación de las experiencias de convivio y de tecnovivio. Llamamos cultura convivial a la que se basa ancestralmente en la reunión territorial de cuerpos presentes, en presencia física, y cultura tecnovivial a aquellas acciones en soledad o en reunión desterritorializada que se realizan a través de recursos neotecnológicos (de audio, visuales y audiovisuales), en presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico; como desarrollamos en *Teatro y territorialidad: perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado* (2020)¹. Caracterizamos las experiencias convivial y tecnovivial poniendo el acento en sus principales relaciones y diferencias. Politizamos (filosóficamente) convivio y tecnovivio. Finalmente proponemos cinco conclusiones (enunciadas en el título de este trabajo: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos), así como cuatro corolarios sobre pluralismo y convivencia de convivio y tecnovivio, diversidad epistemológica, deseable formación múltiple de los actores y disponibilidad múltiple de los espectadores en la contemporaneidad.

Palabras clave: Convivio. Tecnovivio. Presencia. Teatro y territorialidad. Corpomídia.

1. DUBATTI, Jorge. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona: Gedisa, 2020.

Resumo |

A quarentena (resposta à pandemia de coronavírus) transformou a vida cotidiana em Buenos Aires em um vasto laboratório de (auto) observação de experiências de convívio e tecnovívio. Chamamos cultura convivial aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico; conforme desenvolvemos em *Teatro e territorialidade: perspectivas da filosofia do teatro e do teatro comparativo* (2020). Caracterizamos as experiências sociais e tecno-sociais, enfatizando suas principais relações e diferenças. Politizamos (filosoficamente) a coexistência e a tecno-sobrevivência. Finalmente, propomos cinco conclusões (declaradas no título deste trabalho: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem elos simétricos); além de quatro corolários sobre pluralismo e coexistência convivial e tecnovivial, diversidade epistemológica, desejável formação múltipla dos atores e disponibilidade múltipla de espectadores na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Convivialidade. Tecnovivialidade. Presença. Teatro e territorialidade.

Abstract |

Quarantine (response to the coronavirus pandemic) has transformed everyday life in Buenos Aires into a vast laboratory for (self) observation of coexistence and techno-living experiences. We call convivial culture that one which is ancestrally based on the territorial encounter of present bodies, on physical presence, and technovivial culture, those actions in solitude or in a deterritorialized encounter, which are carried out by neotechnological resources (audio, visual and audiovisual), in a telematic presence that allows the subtraction of the physical body; as we develop in *Theater and territoriality: perspectives on theater philosophy and comparative theater* (2020). We characterize social and techno-social experiences, emphasizing their main relationships and differences. We politicize (philosophically) coexistence and techno-survival. Finally, we propose five conclusions (stated in the title of this work: neither identity, nor championship, nor evolutionary improvement, nor destruction, nor symmetrical links); in addition to four corollaries on pluralism and convivial and technovivial coexistence, epistemological diversity, desirable multiple training of actors and multiple availability of viewers in contemporary times.

Keywords: Conviviality. Technoviviality. Presence. Theater and territoriality.

A partir de nuestra experiencia de cien días de cuarentena en la Argentina (iniciada por decisión gubernamental nacional el 20 de marzo de 2020 y atravesada por diversas fases), de acuerdo con la Filosofía del Teatro², propondremos en este artículo algunas reflexiones sobre las relaciones y diferencias entre convivio y tecnovivio. Consideraremos estos últimos, en su diversidad, como fundamentos de determinadas prácticas artísticas y experiencias, y como culturas y paradigmas que exigen constelaciones categoriales específicas. Tras un *excursus* terminológico y la elaboración de algunas conclusiones y corolarios, nos detendremos en algunos casos de “audioteatro” (forma liminal de teatro neotecnológico) desarrollados en la Argentina durante el período de aislamiento.



Desde algo más de una década, con variaciones ascendentes o descendentes, Buenos Aires es una ciudad teatral con un promedio de dos mil estrenos anuales. Cuenta con unos 500 espacios teatrales (entre salas habilitadas e informales y centros culturales que incluyen teatro en su programación) y un vigoroso movimiento de espectadores. En cuarentena, cerrados dichos espacios y sin cartelera, parafraseando el soneto de Quevedo, buscamos en Buenos Aires a Buenos Aires y no lo encontramos³. Parece la Luna.

2. La Filosofía del Teatro despliega tres posibles aproximaciones desde ángulos centrales: es la disciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas al teatro como acontecimiento (provenientes de las diferentes ramas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etc.); es una Filosofía de la Praxis Artística: la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar” del acontecimiento; es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro, es decir, la dimensión epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatrológica. Véase al respecto Dubatti (2020a).

3. El soneto referido es “A Roma sepultada en sus ruinas”, que se inicia: “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas” (QUEVEDO, 1969, p.418).

La sensación de quienes vivimos en Buenos Aires y amamos el teatro, de quienes asistimos a espectáculos teatrales seis ó siete veces a la semana (la mayoría concentrados entre viernes y domingo), es de destierro y al mismo tiempo de fascinación: Buenos Aires se ha transformado en un vasto laboratorio de (auto) percepción de ausencia convivial. Los cien días de cuarentena nos confirman que la base del acontecimiento teatral está en el convivio, el cuerpo y su peligrosidad de contagio, de allí la necesidad de su total restricción⁴. Si la experiencia convivial y la tecnovivial fuesen la misma, ¿por qué sólo se habría retirado el convivio? Ciertamente son diferentes: ni mejor ni peor, diferentes.

La cultura convivial se ha retraído en todas sus manifestaciones, no solo la teatral, toda: las reuniones en presencia física en las calles, los templos, los estadios y las canchitas de fútbol, en las clases, las reuniones familiares y las juntadas con amigos, en los transportes públicos, los restaurantes y los bares, en los negocios, los festejos, los mitines políticos, etc. La experiencia del aislamiento social nos permite observar la relevancia de los convivios en nuestras existencias cotidianas. Como la “carta robada” de Poe (1969, p. 423-441), antes teníamos su presencia ante los ojos pero no la veíamos. Ya todos experimentamos un síndrome de abstinencia convivial. Si algo demuestra la cuarentena es el fracaso e impotencia del tecnovivio en la sustitución del convivio⁵.

4. Llamamos convivio a la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana; tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos. Para la distinción *in extenso* entre convivio y tecnovivio, véase nuestro *Teatro y territorialidad* (2020a).

5. Para la Filosofía del Teatro, en una de sus ramas principales, la Ontología (Teoría de la Existencia), el teatro es un acontecimiento singular. El teatro es algo que pasa, que acontece, que sucede. Existe en tanto acontece, y mientras acontece. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro, que unos agentes (en este caso los actores o performers, los técnicos, los espectadores en convivio) causan o experimentan. El teatro se diferencia de otros aconteci-

II

En la cuarentena de Buenos Aires percibimos dos fenómenos en proporción directa: la retirada del teatro (en un sentido abarcador, las artes conviviales, las múltiples formas del teatro liminal⁶), y la avanzada

mientos (el cine, la literatura, el deporte, la ciencia, etc.) por su singularidad de acontecimiento, que puede definirse de dos maneras principales: 1°) Definición lógico-genética: para que allá teatro debe producirse una tríada concatenada de sub-acontecimientos: convivio, *poíesis* corporal, expectación; 2°) Definición pragmática: el teatro es la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio, *poíesis* corporal y expectación. Llamamos a la primera lógico-genética porque enuncia aquellos componentes que no pueden faltar y en su orden cronológico de aparición: primero convivio, dentro del convivio alguien produce *poíesis* corporal, dentro del convivio alguien comienza a esperar esa *poíesis* corporal. Para que haya teatro, en consecuencia, se necesitan por lo menos dos personas en convivio: alguien que produzca *poíesis* corporal (actor, performer) y alguien que espere esa producción de *poíesis* corporal (espectador). Lo dice Peter Brook en *El espacio vacío*; lo dice Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*. Nosotros agregamos: el teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Lévinas llama “ética de la alteridad” (2014). Llamamos pragmática a la segunda definición porque en un determinado momento, en la praxis del acontecimiento, ya no pueden diferenciarse entre sí convivio, *poíesis* corporal y expectación, se produce un “espesor” de acontecimiento que resulta del cruce, la interacción y la multiplicación de estos componentes. Véase Dubatti (2016).

6. Los fenómenos de liminalidad o teatro liminal son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poíesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro. Según la distinción de Prieto Stambaugh (2009), no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama “drama absoluto”), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o también al revés: el no-teatro en función hacia el teatro. Tensiones entre dramático y no-dramático. Siguiendo este concepto, publicamos en 2017 y 2019, en Perú, los volúmenes *Poéticas de liminalidad en el teatro I y II* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático), que reúnen estudios sobre distintas formas de teatro liminal: el café-concert, el teatro aplicado, el teatro de títeres, la danza-teatro, el teatro del relato, el biodrama, el teatro metateatral, el *site specific*, el teatro para bebés, el teatro ciego, las *(p)deformances*, la magia, la moda, el recreacionismo, el teatro de la poesía, la instalación, el teatro del periodismo, el teatro musical, el teatro intermedial, el teatro de sombras, el *artivismo*, el *stand up*, el nuevo teatro documental, el teatro de lo real, el teatro del oprimido, el mimo, el teatro neotecnológico, las estatuas vivientes, el «teatro de estados», el teatro de autoficción, el carnaval,

de las artes tecnovivales. La reclusión ha puesto al desnudo la condición precaria de los trabajadores teatrales en la Argentina: hay hambre y no se pueden dar funciones ni clases. Se cortó el ecosistema económico teatral que a muchos artistas les permite vivir (o sobrevivir) de la profesión. Principalmente en busca de una salida laboral, y en algunos casos también por auténtico interés creativo y experimental, los teatristas y las salas (en los tres circuitos: oficial, independiente, comercial) se han volcado masivamente a las redes. Suben videos de espectáculos grabados y los preceden con vivos telemáticos en *Instagram* o *Facebook* o *Youtube*, a manera de presentación; hacen funciones en vivo (generalmente unipersonales) y las transmiten por *streaming*; multiplican las opciones del audio-teatro, variantes convencionales o más experimentales del radioteatro (ahora también por *Whatsapp* o *Youtube*); dan clases y realizan foros en la web; y con una solidaridad conmovedora, organizan desde las redes reparto de comida y dinero, rifas, bonos para ayudar a los teatristas que menos tienen. Estas prácticas tecnovivales se hacen “a la gorrá” (por contribución voluntaria del espectador) o a través del pago de una entrada. No siempre los resultados son provechosos, pero como en la web el público no tiene límite de aforo, mal que mal se juntan unos pesos; en algunos casos de convocatoria masiva, la recaudación puede llegar (y ha llegado) a ser muy importante. Lo que fue una novedad en

el teatro ritual, las conferencias performativas, el teatro *drag*, el *kamishibai*, el *benji*, etcétera. Preparamos actualmente un tercer tomo, a publicar también en Perú por la ENSAD, sobre otras formas del teatro liminal: algunos deportes (el fútbol, el nado sincronizado, el patinaje artístico, la gimnasia artística), la ópera urbana, el psicodrama, el teatro comunitario, el ventriloquismo, el *body art*, el circo, el nuevo circo, el teatro acrobático, los desfiles, los “payamédicos”, el *strip-tease*, el teatro de arena, el teatro leído, el teatro semimontado, los juegos teatrales, el *butoh*, el *catch*, los imitadores y los “tributos”, la impro, la publicidad en vivo, el teatro físico, el *clown*, la *narraturgia*, el teatro épico, el audioteatro, así como innumerables poéticas liminales en la historia teatral (mencionemos solamente, a manera de ejemplo, las múltiples expresiones liminales de la fiesta barroca o de la vanguardia histórica). La lista sería inacabable, porque en el plano pragmático de los acontecimientos, tanto en el pasado como en el presente, hay más expresiones de teatro liminal que de teatro convencionalizado puramente dramático.

los primeros días de cuarentena, fue generando sobreoferta e incluso saturación. Las propuestas gratuitas de los teatros oficiales (sostenidos por el Estado nacional o metropolitano) o las pagas de los teatros comerciales (protagonizadas por figuras populares del espectáculo) atraen amplio público y así se reduce el movimiento hacia las salas, grupos y artistas independientes.

III

Observamos que, en la praxis, experiencia convivial y experiencia tecnovivial tienen aspectos en común, pero nos interesa destacar que se muestran claramente diferentes, en los ejes ontológico, epistemológico, ético y político. Para la Filosofía del Teatro el concepto de experiencia es fundamental en tanto unidad existencial de acontecimiento e instauración de “zona” territorial (DUBATTI, 2020). Experiencia es más que lenguaje, incluye inefabilidad e ilegibilidad, y constituye formas de producción de conocimiento, como señaló ya en 1934 el pragmatista americano John Dewey, en *El arte como experiencia* (2008).

Sin afán de binarismos (hablaremos, como se verá, de convivencia en la multiplicidad e intercambios), registremos los diferentes reomodos (KARTUN, 2015, apud BOHM, 1998) al confrontar artes teatrales (conviviales) / artes tecnoviviales:

- Materialidad del cuerpo y del espacio / signo y virtualidad.
- Calor de los cuerpos vivos / frialdad táctil de los dispositivos electrónicos.
- Presencia física / presencia telemática y-o virtual.
- Territorialidad (intraterritorial) / desterritorialización (interterritorial).
- Proximidad y cercanía / distancia y vínculo remoto.

- Relativa independencia de la tecnología y las máquinas / absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía, los servidores, las empresas y el mercado.

- Inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad) / intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación).

- Mayor organización convivial desde la experiencia que se resiste al lenguaje / mayor organización tecnovivial por el constructo de lenguaje.

- Políticas de la mirada y desempeños del espectador muy diferentes.

- Diversas mediaciones institucionales que modifican la zona de subjetivación (ir a una sala independiente en un barrio porteño es bien diferente a pagar conectividad a Fibertel y Cablevisión).

- Los convivios son menos controlables por los servicios de inteligencia / los tecnovivos son fáciles de grabar y archivar.

- Paradigma de la cultura viviente, que no se deja enlatar / paradigma de la cultura *in vitro*, registrable.

- Duelo, pérdida, transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente, teatro de los muertos (DUBATTI, 2014) / ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación / la transmisión de audio o audiovisual).

- Formas diversas de los trabajos de la memoria.

- Mayor peligrosidad social en la proximidad y encuentro territorial / menor peligrosidad social en la distancia y aislamiento.

- Diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones en los acontecimientos: historia del convivio / historia del tecnovivio.

- Unas poéticas de actuación conviviales / otras poéticas de actuación tecnoviviales.

- Herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos teatrales / otras herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos tecnoviviales.

Experiencias diferentes, en suma, reenvían a paradigmas diferentes porque exigen constelaciones categoriales diversas. Y que no valen solo para el mundo del espectáculo: también comprobamos muchas de ellas en la confrontación de educación presencial y educación a distancia.

IV

Pero las mayores diferencias surgen cuando (filosóficamente) se politizan el convivio y el tecnovivio. Hay que politizarlos. Dijo McLuhan: “El medio es el mensaje” (MAC LUHAN, 1964).

1º) Para el neoliberalismo el convivio teatral tiene “enfermedad de gastos”. Es más económico multiplicar hologramas que educar actores en las escuelas y pagarles un sueldo (los hologramas no se enferman, no se cansan, no comen, no faltan, no hacen huelga, no opinan, no abandonan los proyectos, no se embarazan, y pueden estar en muchos lugares al mismo tiempo). Argumento neoliberal peligrosísimo: cerrar las escuelas de teatro y contratar ingenieros en inteligencia artificial.

2º) El tecnovivio pone en primer plano la exclusión social. En la Argentina, incluso en Buenos Aires, hay muchísima gente sin máquinas, sin conectividad, sin energía, sin dinero suficiente para pagar a las empresas de servicios. También en la clase media. Lo hemos comprobado durante la cuarentena en los cursos virtuales de la Universidad de Buenos Aires: decenas de alumnos tienen dificultades. Quien no tiene la tecnología necesaria, se queda afuera.

3°) Algunos equipamientos neotecnológicos, exigidos para ciertas expresiones de las artes tecnovivales son costosísimos y no se consiguen en Buenos Aires, o sencillamente no hay presupuesto para comprarlos o repararlos. ¿Por qué será que hay tanto teatro en Buenos Aires sino, entre otras razones, porque existen enormes limitaciones de equipamiento neotecnológico y de repuestos?

El 15 de junio de 2019, bajo un gobierno neoliberal, un “desperfecto en la red argentina” dejó sin luz a “todo el territorio nacional” durante casi todo el día. No sólo no andaban las computadoras, los televisores, los celulares; tampoco funcionaban los cajeros automáticos, los ascensores, las estufas (en pleno invierno), las luces de las habitaciones, la cocina eléctrica, etc. De pronto, solo había convivio. En términos políticos, el convivio, y en especial el convivio teatral, van en dirección contraria al empoderamiento de la derecha internacional y su biopolítica, que afirma (¿por qué será?) que la única “modernización” que le queda a la Humanidad es la tecnológica. (Por supuesto, no es así.)

V

Excursus terminológico. Hablamos de artes conviviales y artes tecnovivales para distinguir aquellas que se fundan en el acontecimiento del convivio o del tecnovivio. Las artes conviviales, en su diversidad y liminalidad, responden a la matriz teatral (DUBATTI, 2020). Artes teatrales, en un sentido amplio, que reconoce las prácticas liminales (DUBATTI, 2017; 2019a). ¿Por qué perseverar en el término ancestral “teatro”, y no recurrir a otros más cercanos, como “artes escénicas”? Porque etimológicamente el término *théatron* –lugar para ver, mirador, observatorio– reenvía a su manera, implícitamente, a las nociones de *lugar* (territorialidad) al que acudir y donde *reunirse* (convivio), para *mirar* (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *teoría*),

y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (*theáomai*, “ver aparecer”, destacado por Naugrette (2004)). El término “arte escénica”, por su raíz en *skené*, se relaciona con el espacio real, pero no implica necesariamente ni territorialidad compartida con otros ni reunión convivial (por ejemplo, son artes escénicas las aguas danzantes, los espectáculos con hologramas y autómatas en el espacio material, determinados usos de las artes visuales en el espacio real, etc.), y exige en consecuencia la distinción entre artes escénicas conviviales y no conviviales. Podemos establecer el siguiente esquema de grupos de menor a mayor:

artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo

Todas las artes teatrales son artes escénicas (por la condición territorial, geográfica, espacial del teatro), pero no todas las artes escénicas son teatrales (conviviales y poiético-corporales). Puede haber artes escénicas no conviviales y no corporales. En consecuencia, en términos cuantitativos, hay más expresiones de las artes escénicas que de las artes teatrales. Las artes del espectáculo incluyen a su vez a las artes teatrales y las escénicas, pero no todas las artes del espectáculo (que suman otras expresiones: el cine, la televisión, el mundo digital, la radio, etcétera) son teatrales ni escénicas. En consecuencia, en términos cuantitativos, hay más expresiones de las artes del espectáculo que de las artes escénicas y las artes teatrales.

Nuestra propuesta reivindica un valor teórico de la palabra “teatro”, desde la contemporaneidad hacia el pasado del derrotero teatral, más allá de los usos históricos que el vocablo tuvo en particular en cada época y contexto, o más allá de las autoadscripciones de los artistas. No hace falta que un artista se auto-reconozca haciendo “teatro” (autoadscripción), o que en una determinada época se use la palabra “teatro” en tal o cual sentido, para que el teatro-matriz acontezca. En la Edad Media

no se usaba el término *theatrum* con el sentido que hoy le otorgamos a *teatro*, sin embargo el teatro-matriz (el acontecimiento teatral) acontecía en múltiples expresiones.

Invocamos un doble movimiento que persigue un equilibrio de diacronía/sincronía/anacronía: del origen etimológico ancestral hacia el presente, de la contemporaneidad hacia el pretérito con una nueva carga semántica. Teatro-matriz, en tanto genérico, vale como uso teórico, herramienta teórica para pensar una estructura común (y a la vez diversa: invariante más variación) presente en el aedo de la Antigua Grecia, en el drama litúrgico medieval, el teatro de boulevard y el teatro realista, la performance y el *happening*, etcétera. Cuerpos vivos que producen y expectan *poíesis* corporal en convivio.

Pero aclaremos: como resultado de la nueva situación territorial contemporánea, en la cartografía mundial de los estudios teatrales ya no hay gurú, ni Mesías, ni tampoco lengua universal. Nadie puede decirle a nadie cómo usar o comprender los términos. Basta asistir a un congreso internacional para advertir que ya nadie emplea la palabra “signo” de la misma manera, y esta plurivocidad de matices y contextos se acentúa más aun cuando se emplean términos como “actor”, “distanciamiento” o lo “sagrado”. Ni hablar de “teatro” o “escena”. Deconstrucción mediante, sabemos que pensamos los conceptos y empleamos las palabras de manera diferente, damos a un mismo vocablo usos distintos, y en gran parte esto se debe a que las prácticas teatrales y los pensamientos cartografiados son diferentes. Pura decolonialidad. Lo advertimos también de maestros a discípulos, como ha observado Jean-Pierre Le Goff (2014), en tiempos de ruptura de la cadena de transmisión de experiencia. Pero en nuestro caso, está claro, no llamaríamos “teatro” al cine, ni al libro, ni al *streaming* ni a un televisor grandote (que el mercado de electrodomésticos hoy se empeña en denominar “Home Theater”).

La discusión es válida, sin embargo, porque rebasa lo terminológico y lo disciplinar. En su dimensión de Filosofía Aplicada, la Filosofía del Teatro se pregunta por las interrelaciones de las artes teatrales con la salud, la educación, la ciencia, las políticas sociales, las políticas culturales, la legislación y la jurisprudencia, el rito, el género, la comunicación, las otras artes, etc.

VI

Propongamos cinco conclusiones y cuatro corolarios.

Conclusiones:

1º) No identidad de convivio y tecnovivio: constituyen experiencias diferentes, ni mejores ni peores: diferentes. No son lo mismo en términos existenciales.

2º) No campeonato: convivio y tecnovivio no compiten, no son River y Boca. Conviven en sus diferencias.

3º) No superación evolucionista: el convivio no es el estado del “mono” y el tecnovivio el del “Homo Sapiens”. Ridículo, insostenible darwinismo.

4º) No destrucción: si aceptáramos que la cultura convivial puede ser reemplazada por la cultura tecnovivial, o las artes teatrales por las artes tecnoviviales, estaríamos promoviendo un naufragio cultural incalculable, la pérdida de uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad (eso que llamamos el acontecimiento teatral).

5º) Las relaciones entre convivio y tecnovivio son asimétricas: el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el tecnovivio aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual.

Corolarios:

- Deseable pluralismo: en el pluriverso hay lugar para las artes teatrales y para las artes tecnoviviales, pueden y deben convivir y liminalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad⁷. El teatro ha demostrado históricamente que puede convivir y cruzarse con el cine, la radio, la televisión, el video y el mundo digital. ¿Volveremos a hablar otra vez de la “muerte del teatro”, o podemos aprender, entre otras, de las experiencias históricas del siglo XX?

- Deseable diversidad epistemológica: diseñamos constelaciones categoriales diversas, como señala Samuel Beckett en la “Carta alemana de 1937”: “Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo” (BECKETT, 1996, p. 91)⁸.

- Deseable formación múltiple de los artistas en actuación, para que estén capacitados tanto para las artes teatrales como para las artes tecnoviviales (y multipliquen así su salida laboral). Hemos llamado este estado de disponibilidad/formación de los actores “sopa cuántica espectacular” (ZINSER; DUBATTI, 2019).

- Deseable formación múltiple de espectadores abiertos, que puedan disfrutar tanto de un Shakespeare en convivio, como de la transmisión por *streaming* de un espectáculo cuyos actores se encuentran en diversos puntos del planeta. La “sopa cuántica espectacular”, referida a los actores, vale también para los espectadores.

7. Para las nociones de destotalización de los teatros argentinos, canon de multiplicidad y canon imposible, véase Dubatti (2020b).

8. El signo de interrogación entre paréntesis es original de Beckett.

VII

En la avanzada tecnovivial de la Argentina no todo es videoteatro, *Zoom* o *Streaming* audiovisual. Las tecnologías de soportes auditivos (la radio, principalmente, y ciertos usos acústicos de *Youtube*, *WhatsApp*, *Instagram*, entre otros) también se han asociado a los teatristas y les han abierto múltiples caminos a los trabajadores del espectáculo. El teatro neotecnológico, en su propuesta liminal (cruce, puente, zona compartida entre experiencia convivial y tecnovivial), no pretende reemplazar ni superar el teatro de presencia física, pero en tiempos de necesidad encauza la expresión de los artistas y garantiza la salida laboral. En la Argentina, donde hay pasión de espectadores, estas manifestaciones son muy bien recibidas y se integran al pluralismo de las artes del espectáculo: todos los lenguajes conviven o están destinados a convivir cuando el teatro convivial regrese.

En el espectro de propuestas liminales de “audioteatro”, las hay más convencionales y conocidas (como el formato “radioteatro” del programa “Las Dos Carátulas... El Teatro de la Humanidad”, en Radio Nacional AM870, Buenos Aires, o los trabajos de la Comedia Cordobesa y el Teatro Real de Córdoba, en el #RealEnCasa, desde la capital de la gran provincia mediterránea). Las hay también más experimentales.

Una de las experiencias más originales de audioteatro, combinado con teatro “oscuro” (el también llamado teatro “ciego”, véanse Ernesto Vargas Reyes 2001, Villar 2017 y Juárez 2018), es la que realizan Marcela Juárez y Guillermo Dillon en Tandil, Provincia de Buenos Aires, ambos artistas-investigadores y profesores universitarios de la Facultad de Arte (Profesorado y Licenciatura en Teatro) de UNICEN.⁹ Se trata del espectáculo de teatro oscuro/auditivo virtual *Todo que oír*, fascinante

9. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, a 350 kilómetros al sudoeste de la ciudad de Buenos Aires. Para el concepto de artista-investigador, véase Dubatti (2019b).

realización a la que se accede por Youtube y que hay que escuchar con auriculares y los ojos bien cerrados. Hay dos episodios disponibles, a los que se accede en estas direcciones: [Todo que oír. Episodio 1.](#) y [Todo que oír. Episodio 2.](#)

Cuenta Guillermo Dillon sobre la génesis de esta experiencia tecnovivial: “*Todo que oír* (parafraseando al espectáculo de teatro oscuro *Nada que ver*) toma la forma de episodios de relatos espacializados grabados que convocan a un auditor con auriculares y ojos cerrados, evocando levemente el ritual que tantos espectadores disfrutaron en las tres ediciones de la obra teatral *Nada que ver (teatro oscuro)*” (DILLON, 2020, en prensa). Marcela Juárez, creadora de la trilogía *Nada que ver*, a cuyo estudio dedicó su tesis de Maestría, comenta:

La experiencia de Teatro Oscuro en Tandil comenzó en 2009 a partir de la puesta a prueba de un entrenamiento en la oscuridad con un grupo de estudiantes del Club de Teatro, sala que co-fundé y dirijo desde 1996 en Tandil. Lo auditivo tiene en estas propuestas una participación muy importante, no siempre en forma de palabra. De hecho la palabra se presenta con una sustracción deliberada y en ocasiones se elude la lengua local para generar otras percepciones sonoras no idiomáticas. Si bien el teatro sensorial en oscuridad postula por un lado un actor coral / colectivo y un espectador individual (ya no un cuerpo público), en este caso la tecnología ofrece una nueva relación: un ‘uno a uno’. Se trata de una teatralidad ‘al oído’ sucedida en el ámbito doméstico y con un espectador singular, aislado en un juego propio de escucha (JUÁREZ, 2020, en prensa).

Dillon agrega sobre esta forma experimental:

En nuestra investigación de los cruces entre tecnología y teatro, el desarrollo de las herramientas de generación, edición y difusión del sonido ocupan un lugar central. Las nuevas tecnologías nos permiten manipular de formas impensadas los esquivos fenómenos acústicos y hoy, más que nunca, pueden ocupar el lugar de ‘objetos sonoros’ como postulaba Murray Schafer. Además de todas las consideraciones psicoacústicas del arte sonoro, emerge con la tecnología una dimensión teatral impensada. Al poder tratarlos como objetos, los sonidos digitalizados se transforman

en elementos susceptibles a las operaciones propias del teatro de objetos. Pueden ser manipulados, deslocalizados, fundidos, transformados generando un gran potencial poético (DILLON, 2020, en prensa).

Marcela Juárez reflexiona: “Es la escucha semántica la que orienta la construcción de ficción en presencia de palabra o sonido en escena. La palabra/texto y la palabra/objeto sonoro o sólo como material sensible, susceptible de ser oído, ofrece sonoridad, ritmo y cualidad asociativa, condensatoria y poética por encima de la cualidad representativa de lenguaje” (JUÁREZ, 2020, en prensa). Y agrega: “La música y los mensajes auditivos codificados –como las sirenas o las bocinas– los modos del habla y todos los sonidos reconocibles de lo cotidiano son un lenguaje. Ningún sonido sería, si entendemos este carácter social del universo acústico, totalmente ingenuo. El sonido siempre es referencia de algo. El silencio, también. De tal modo, todo lo oído sucede” (JUÁREZ, 2020, en prensa).

Dillon explica que la cuarentena llevó a descubrir esta modalidad investigativa liminal:

En nuestro intento de continuar con el trabajo como docentes e investigadores de teatro en medio del aislamiento social obligatorio, nuestro espacio de teatristas quedó relegado. Reapareció, así, una vieja propuesta de combinar las investigaciones sobre teatro oscuro de Marcela Juárez junto a las manipulaciones sonoras que produzco para la escena mediante una búsqueda tecnológica. No habíamos encontrado una manera de enlazarlos en un espacio convivial teatral. Las cajas Lambé Lambé aparecían como una posibilidad, pero en su momento la idea no tuvo la fuerza de impulsarnos a la concreción. La abstinencia teatral forzada, inauguró un espacio grupal virtual que -mensajes y videoconferencias cruzadas mediante- recuperó saberes y formas de crear propios (DILLON, 2020, en prensa).

Para Juárez, la poética del teatro oscuro en Tandil, se instala dentro de un tipo de relato no causal y casi siempre fragmentario.

La hipótesis es la de desplegar un instante, o un momento de la percepción transformándolo en tiempo escénico. Esa premisa nos permite jugar con los objetos sonoros en esta nueva experiencia. En el primer episodio, el material elegido para crear escena es un cuento que describe un relato casi interior y la tarea dramática fue desplegarlo. En el proceso creativo de esta experiencia también enfrentamos una enorme incertidumbre en torno a las relaciones y percepciones entre nosotros, los hacedores, que habituados a una tarea sensorial de indagación grupal y escucha integral, veíamos mediada aquella conexión de la que nos sentíamos orgullosos y cuyas estrategias conocíamos (JUÁREZ, 2020, en prensa).

Marcela Juárez concluye:

En *Todo que oír* la fuerza de la teatralidad se hace evidente. Nuestro trabajo mediado, en solitario y en una especie de red resultó en sí mismo un modo de teatralidad. Al menos existe una imagen de ese tejido virtual que producimos mientras montamos el episodio. Esa imagen es también visual, creo. Y no trabajamos por videoconferencia. No nos vemos. Es la primera vez que trabajamos juntos en lo artístico con Guillermo Dillon (aunque ya existía esa inquietud de unir trayectos) y eso también significó una novedad. Y lo no experimentado casi siempre suma, reedita dudas, incertezas, genera acción y des-mecaniza la percepción. Tal vez de eso se trate la búsqueda (JUÁREZ, 2020, en prensa).

Otro ciclo radioteatral, de características experimentales, es el que organiza la Fundación SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores e Intérpretes) desde 2015: los cortos “El Telón del Aire (Teatro al Oído)”, de frecuencia semanal, que se difunden por el [servicio de radio de la agencia de noticias Télam](#) a sus más de 400 radios abonadas en todo el país. También se accede libremente a través de [Narrativa Radial](#) y del portal [ARUNA \(Asociación de Radios Universitarias\)](#), y está disponible en *Spotify*. Narrativa Radial es un centro de formación, estímulo y

creación del relato en radio que despliega múltiples variaciones radio-teatrales, bajo la dirección de Marcelo Cotton. Además de “El Telón de Aire” con SAGAI, trabaja con “Proyecto Urgente: Ficción por Mensajes de Voz”, microficciones que nunca superan los dos minutos y medio y se descargan en la página ya citada: *Parejas en cuarentena (Caso 1)*, *Cuando pase la pandemia*, *La cuarentena de al lado*, *El exilio de la doctora*, etc.

Por la vía del *Whatsapp*, llega otra experiencia original: *Amor de cuarentena*, con textos de Santiago Loza (el excelente dramaturgo de *El mar de noche* y *Nada del amor me produce envidia*), dirección de Guillermo Cacace y actuación de grandes figuras conocidas por el teatro pero también por la televisión y el cine: Dolores Fonzi, Jorge Marrale, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia y Camila Sosa Villada. ¿Podemos definirlo como “teatro por *WhatsApp*”? Cada espectador ingresa por Alternativa Teatral (la “entrada” cuesta \$600, alrededor de cinco euros) y elige “una voz”, de la que recibirá mensajes durante quince días. Guillermo Cacace explica:

Un antiguo amor se comunica en tiempos de encierro. Escuchamos su voz, la reconocemos. De alguna manera extraña, nos brinda compañía. Cada oyente puede seleccionar la voz de quien guiará su trayecto. Durante dos semanas, esa voz le irá enviando mensajes de *WhatsApp* en los que reconstruye un vínculo amoroso imaginario. También le enviará algunas fotos y canciones (CACACE, 2020, en prensa) .

Parte de lo recaudado es donado a la Casa del Teatro. Y Santiago Loza agrega: “Una experiencia de intimidad donde quien recibe los mensajes puede rearmar las huellas de una relación lejana y, al mismo tiempo, reconocible. Esperar cada día un mensaje. El amor como un rastro a seguir” (LOZA, 2020, en prensa)¹¹ .

10. Las palabras de Guillermo Cacace son tomadas de la editorialización de prensa para la difusión del espectáculo.

11. Las palabras de Santiago Loza son tomadas de la editorialización de prensa para la difusión del espectáculo

Las formas de tecnovivio auditivo, liminales con el teatro convivial por el uso de técnicas teatrales, en su soporte tecnológico virtual, proponen nuevas poéticas, pueden acceder a grandes audiencias a través de los vínculos desterritorializados, y, si bien no proponen la experiencia del teatro, vienen a sumarse a la amplia oferta del pluriverso de las artes del espectáculo para los trabajadores. Como decíamos, convivio y tecnovivio no compiten ni se superan: ni campeonato ni evolucionismo. Pluralismo de sopa cuántica.

Referências

BECKETT, Samuel. "Carta alemana de 1937". *Beckettiana*, no. 5, Trad. Ana María Cartolano, p. 89-95, 1996.

BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1998.

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1994.

CACACE, Guilherme. Editorización de prensa para la difusión del espectáculo (en prensa), 2020.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008 [1934].

DILLON, Guilherme. Entrevista con Jorge Dubatti, en Mayo de 2020 (en prensa), 2020.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.

_____. *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli, 2016.

_____. (ed.). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD, 2017.

_____. (ed.). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD, 2019a.

_____. "Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias". En Marcelo Casarín (coord.). *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados, 147-176. Libro digital, PDF - (Posdoc; 6) Archivo Digital: descarga, 2019b.

_____. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa. E-book, 2020a.

_____. "¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?". *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Madrid, IIº Época, N° 44 (enero-junio), p. 31-66, 2020b.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

JUÁREZ, Marcela. *Una aproximación a los procedimientos del teatro a oscuras en el proceso creativo de la trilogía "Nada que ver (teatro oscuro)"*

en la ciudad de Tandil. Tandil: Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte, Maestría en Teatro. Tesis inédita, 2018.

_____. Entrevista con Jorge Dubatti, en Mayo de 2020 (en prensa), 2020.

KARTUN, Mauricio. "El teatro teatra". *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue, 2015. p.136-137.

LOZA, Santiago. Editorización de prensa para la difusión del espectáculo, 2020 (material no publicado).

LE GOFF, Jean-Pierre. *Mai 68, l'heritage impossible*. Paris: La Découverte, 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros, 2014.

MC LUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor, 1964.

NAUGRETTE, Catherine. *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004 [1964].

POE, Edgar Allan. "La carta robada". *Obras en prosa, I. Cuentos*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Barcelona: Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969. p. 423-441.

QUEVEDO, Francisco de. "A Roma sepultada en sus ruinas". *Obra poética*. Madrid: Castalia, vol. I, 1969. p. 418.

REYES, Ernesto Vargas. *Teatro en la oscuridad. Investigación sobre dos experiencias argentinas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Maestría en Educación Corporal. Tesis inédita, 2011.

STAUMBAGH, Antonio Prieto. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En Domingo Adame coord./ed. *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2009. p. 116-143.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

VILLAR, Rocío (2017). "Teatro ciego: cuerpo sensorial y cuerpo poético". En J. Dubatti (2017), 2017, p. 209-219.

ZINSER, Luz Emilia Aguilar, y DUBATTI, Jorge. *Soluciones actorales ante las nuevas dramaturgias*. México: UNAM/Cátedra Bergman (en prensa), 2019.

Recebido em: 26/ 06/ 2020
Aceito em: 27/ 06/ 2020