.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: ¡Mucha mierda! : sobre la (hiper)mediatización de textos escénico-teatrales escritos para la presencialidad por autorxs del conurbano norte y estrenados en entornos digitales durante el primer año de la pandemia

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Juan Carlos Dall'Occhio

Andrea Mónica Berman, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

«¡Mucha mierda!»

Sobre la (hiper)mediatización de textos escénico-teatrales escritos para la presencialidad por autorxs del conurbano norte y estrenados en entornos digitales durante el primer año de la pandemia.

Autor Juan Carlos Dall'Occhio

Tutora Dra. Andrea Mónica Berman

DICIEMBRE 2021

jcdall9@gmail.com

DNI 31.071.241 // N° de Legajo 51182

Índice

1. ¡Mucha mierda! 1

2. De aclaración autoral 3

2.1 Comunicación y artes escénicas 3

2.2 Dramaturgia, no literatura 5

3. Mediatización en las artes escénicas: antecedentes y multiplicaciones. 7

3.1 Multiplicación de experiencias online 8

3.2 Corpus 10

4. Impacto de la pandemia en las artes escénicas del conurbano norte 12

4.1 Pandemia e (hiper)mediatizaciones 16

5. Adaptación, transposición, versión, ¿(hiper)mediatización? 18

5.1 Una mirada legal autoral 21

6. Escritura escénica mediatizada 22

7. Obras *en* entornos virtuales 26

7.1 Arenero 26

7.2 Mi cuerpo es Johana 32

7.3 Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes 38

7.4 Segundo 42

8. Obras *para* entornos virtuales 46

8.1 Hermanas 48

8.2 Albures en línea 50

9. Conclusiones 52

9.1 Entre continuidades, aperturas y carencias 55

10. Referencias bibliográficas 57

10.2 Corpus dramatúrgico 59

10.3 Material Anexo 60

1. ¡Mucha mierda!

«¡Mucha mierda!» nos deseamos, históricamente, en el medio ambiente de las artes escénicas, antes del estreno de una obra, en ese ansiado momento en el que reina una incertidumbre isabelina por saber cómo saldrá y cómo será recibido aquello en lo que trabajamos durante semanas, meses e incluso años. Decir «¡mucha mierda!» es una forma de no decir «¡suerte!», sabido es que en el acervo cultural popular decir «¡suerte!» es de mufa, o sea, equivale a desear mala suerte. Sucede que, en las artes escénicas, el espacio de lo impredecible es tan inmenso que necesitamos llenar ese vacío con recursos crueles y metafísicos que, en términos de Antonin Artaud (1978), son la expresión misma de la fuerza de la naturaleza de la escena.

Aunque su origen no está claro, en cualquier búsqueda básica en Google la expresión «mucha mierda» arroja resultados que, a grandes rasgos, coinciden en que su uso se remonta a los siglos XVII y XVIII. Cuando se estrenaba una obra de teatro, el gesto de su posible éxito se advertía si, al pasar por la calle delante de la sala donde se realizaba la obra —o feria de abastos a la que asistían compañías itinerantes—, se observaba abundancia de excremento de caballo. Esto era índice de que mucha gente había acudido al estreno, o de que había mucho público disponible para realizar la función y obtener una buena recaudación.

Con el paso del tiempo, los parámetros para medir la repercusión o el posible éxito de una obra se complejizaron. Con la emergencia de los medios de comunicación, a los aplausos del público, el boca en boca y las entradas agotadas, se le sumaron los metadiscursos en diarios, revistas, libros, radio y televisión. Luego, el aceleramiento en los avances tecnológicos del siglo XX fue propiciando la aparición de medios cada vez más sofisticados: internet y las redes sociales digitales. En la actualidad, a través de ellas, podemos medir las repercusiones mediante el cómputo de *likes*, las búsquedas en Google, los comentarios en plataformas específicas, como *Alternativa Teatral*[1], las visualizaciones en los distintos espacios virtuales, la cantidad de veces que fue compartido un contenido, los *tuits*, entre muchísimas otras variables que abundan como bosta de caballo en la *big data*. No solo eso: la evolución del

[1] *Alternativa teatral* es un espacio web independiente de creación y circulación de contenido, como cursos, talleres y programación de la actividad teatral -principalmente porteña- que se creó en 2000. Se autodefine como un proyecto creado con la intención de facilitar el acceso a la información sobre artes escénicas sostenido por la propia comunidad teatral.

ecosistema de medios (Scolari, 2015) que se produjo con la llegada de internet transformó el lenguaje del *fenómeno de lo escénico*, en términos de Mónica Berman (2013).

Para esta investigadora, pensar lo escénico como implica reconocer como una totalidad al conjunto de las artes escénicas (teatro de texto, musical, danza teatro, títeres, teatro de objetos, circo, teatro virtual) más sus agentes (dramaturgxs, actores y actrices, directorxs, iluminadores, públicos) y los metadiscursos (lxs críticxs y sus críticas, investigadorxs y sus investigaciones, archivos y archivistas, historia de las disciplinas artísticas, conversaciones de los espectadores, etc.), que están presentes tanto en el «cara a cara» como en la zona *mediatizada*, incluso a nivel de la producción artística. En ese sentido, en los últimos quince años se multiplicaron las experiencias de producción de obras en entornos virtuales-digitales, ya sea utilizados como espacios escénicos en remplazo del espacio físico o como complemento de este. Durante el 2020, este fenómeno se masificó como consecuencia de las políticas de confinamiento establecidas para evitar la circulación del COVID-19 a nivel mundial. Al restringir los medios de la actividad teatral tradicional, estas nuevas condiciones expusieron aún más la fragilidad de su proceso creador, lo caótico y lo riesgoso de su campo y lo relativo de su éxito en lo artístico y en lo económico.

Con el objetivo de abordar esta problemática específica, a la que imprimió un mayor énfasis este contexto de excepcionalidad, me propongo analizar la tarea de lxs dramaturgxs del conurbano norte, que decidieron trabajar sobre sus propios textos, previamente escritos para el «cara a cara», modificarlos (¿adaptarlos?, ¿versionarlos?, ¿transponerlos?) y estrenarlos de forma (hiper)mediatizada durante el primer año de la pandemia.

En este escenario tan singular, la expresión «¡mucha mierda!» encierra una nueva paradoja: durante la pandemia, no solo se potenció la incertidumbre en el oficio de los agentes de lo escénico; sino que seguimos deseándonos «¡mucha mierda!» aún en la virtualidad, expuestos a que los resultados sean, literalmente, una bosta. Dijo Ernest Hemingway en una entrevista para *Paris Review* en 1958 (como se cita en Plimpton, 2019) «para ser un buen escritor hay que tener un detector de mierda incorporado» y lo mismo ocurre en nuestra actividad, que siguió y seguirá en constante transformación ante cualquier circunstancia, hasta descomponer su materia viva, volverla compost y reconocer allí el abono necesario para alimentar la construcción de su dimensión significante y exponer en esencia sobre el escenario lo más humano de la vida.

2. De aclaración autoral

¿Por qué trabajo con la dramaturgia de las obras escénicas en entornos virtuales-digitales del conurbano norte? Porque soy autor teatral, aspirante a licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y egresado de la Diplomatura en Dramaturgia por la Facultad de Filosofía y Letras, de la misma casa de estudios. Trabajé como periodista y me formé como escritor atravesando el oficio a contrarreloj de los cierres semanales o mensuales y en los talleres literarios. Vivo, trabajo y milito en artes escénicas como dramaturgo y director en el conurbano norte hace más de diez años. Conozco las compañías, los grupos y la trayectoria de una buena parte de los actores de su campo teatral. Compartimos públicos, espacios y formación. En consecuencia, el corpus de esta investigación está compuesto por textos originales de autorxs de esa región, estrenados durante el primer año de la pandemia, específicamente entre agosto y noviembre del 2020.

Es indispensable señalar que, por conurbano norte, me referiré únicamente a los municipios de Vicente López, San Isidro, San Fernando y Tigre, tal como los reconoce el Concejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) -creado en 2009 por la ley 14.037- que los agrupa como Región 1. También serán mencionados como «zona norte» o como «región metropolitana norte» respetando el criterio con que son nombrados por las distintas instituciones, textos bibliográficos o noticias periodísticas utilizadas en el desarrollo de este trabajo.

En definitiva, con la mirada puesta en la oportunidad de realizar una tesina de grado con un pie en la dramaturgia y un pie en las ciencias de la comunicación social, a lo largo del trabajo, intentaré cruzar, hacer entrar en tensión y dialogar a estos campos que me apasionan.

2.1 Comunicación y artes escénicas

El cruce teórico entre las ciencias de la comunicación y las artes escénicas no es nuevo, incluso en el estudio de su dimensión virtual, digital o hipermediatizada como aquí se propone. Prueba de esto es que la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA tiene un área específica de formación, investigación y transferencia en torno a las múltiples problemáticas vinculadas a estos campos denominada Comunicación + Artes Escénicas. Estos estudios no

solo están en crecimiento, sino que cobraron un interés significativo en la carrera que desde hace al menos una década ofrece varios seminarios dedicados a este temática, como, por ejemplo, el seminario dictado en 2010 «La frontera expandida del hacer teatral» que aborda la multiplicidad de áreas de lo escénico; los «Seminarios de Teatro y Comunicación» dictados en tres oportunidades, en los años, 2013, 2014, 2015 que vincula los distintos aspectos teóricos de las artes escénicas y las ciencias de la comunicación social; y el seminario «Comunicación y Artes Escénicas» dictado en 2016 y 2017; todos ellos a cargo de Mónica Berman, Profesora en Enseñanza Primaria, Licenciada y Profesora Media y Superior en Letras (UBA), Magister en Análisis del Discurso (Facultad de Filosofía y Letras. UBA) y Doctora en Ciencias Sociales (UBA).

También el desarrollo de tesinas de grado que abordan algunas de las problemáticas inherentes al área, entre las que se destacan: *El show debía continuar* (2011), de Gabriela Laura Fiora y Yanina Lorena Simón; *¿Teatro online? Posibilidades y restricciones de las nuevas tecnologías en el arte dramático* (2013), de Ivanna Soto y *Teatro, identidad, mercado y escuela* (2021), de Octavio Tomás La Iacona. Es, precisamente, la existencia de esta área y estas investigaciones lo que inspiró mi objeto de estudio.

Asimismo, las cátedras que están al frente de la materia Semiótica hace años que desarrollan proyectos de investigación sobre las mediatizaciones en las artes escénicas. Podemos tomar por caso la participación de tres investigadorxs de la FSOC-UBA, José Luis Fernández, Mónica Berman y Ximena Tobi, en calidad de miembros coorganizadores de la edición 2021 del Coloquio del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM), cuya sede se encuentra en la Universidad Nacional de Rosario (UNR), junto a la Dra. Natalia Raimondi (UNR). En este contexto, tuvo lugar una mesa vinculada a la discusión sobre la mediatización en las artes escénicas que ofreció valiosísimos aportes a este campo de estudio.

El abordaje semiótico es el punto de encuentro más claro entre el campo de la comunicación y el de las artes escénicas. Para Berman, Profesora Adjunta de la cátedra Fernández de Semiótica I, las artes escénicas son fenómenos comunicacionales de un orden particular, porque, *a priori*, se cree que pertenecen al universo de lo no-mediatizado y, sin embargo, en la actualidad, la incidencia de los medios, los dispositivos tecnológicos y las nuevas tecnologías en esta esfera del arte, multiplicó las experiencias en los entornos virtuales-digitales y puso en crisis el estatuto histórico de su comunicación «cara a cara».

2.2 Dramaturgia, no literatura

La dramaturgia es un fenómeno de escritura comunicacional relacional y complejo. No concibo al texto dramático como elemento regente de la puesta en escena de una obra. No suscribo a la idea de que el teatro es parte de la literatura y que la centralidad de su análisis recae sobre la dramaturgia. Afirmo, por el contrario, que el carácter autónomo de la dramaturgia en las artes escénicas es, al menos, incompleto para pensar la totalidad de una obra. En el proceso creador, la dramaturgia se presenta con un sentido abierto y fértil para generar intercambio entre todas las disciplinas intervinientes (actuación, iluminación, puesta o, incluso, la dirección), por lo tanto, en el resultado final, solo hallamos a la dramaturgia dentro de esa transacción. Berman (2013), asimilando el planteo de Oswald Ducrot, hace una analogía entre el texto dramático y la puesta en escena, «Del mismo modo que el enunciado, el teatro es un hecho histórico e irrepetible; las semejanzas entre una puesta y otra son el resultado de una serie de instrucciones, de una manera equivalente a lo que sucede con las oraciones» (p. 29). Es la propia obra la que se desprende de la rigidez de las palabras para volar sobre el nivel de sentido abierto, incompleto e inestable de la arquitectura dramatúrgica. Andrés Gallina (2015), dramaturgo e investigador, por su parte define al texto dramático como «un objeto estético generador de relaciones, destinado a culminar en obra, para, ontológicamente, ser» (p. 5).

Dentro del proceso creador de una obra se suele clasificar a la escritura dramática en tres grandes áreas:

1) la **dramaturgia de gabinete**, que es la escritura de autorx previa a la obra escénica montada y cuyo resultado será el puntapié inicial de una puesta. En ese proceso, un elenco puede limitarse a representar el texto que, aunque en su más mínima expresión, siempre va a ser una interpretación.

2) la **dramaturgia de dirección,** que toma como punto de partida un texto, aunque no necesariamente lo respeta en su totalidad.

3) la **dramaturgia colectiva o dramaturgia de actor o actriz,** que se trata de la intervención de unx o más participantes del elenco en la escritura como resultado de experiencias de improvisación sobre determinadas consignas, donde la dramaturgia interviene para recortar, delimitar y estructurar el espacio de acción.

Partiendo de algunas conceptualizaciones centrales sobre la dramaturgia, me propongo reflexionar sobre las operaciones que realizaron varios autorxs sobre textos que habían escrito

para espacios escénicos tradicionales que se fundan en el «cara a cara», de manera que me permita indagar en la búsqueda (o no) de ampliar los sentidos primarios de estos textos, al momento de ser ensayados y estrenados en entornos virtuales-digitales, en circunstancias sumamente excepcionales debidas al confinamiento dispuesto para combatir la pandemia de COVID-19.

La intertextualidad, como procedimiento, tiene lugar frecuentemente en las artes escénicas al momento de montar una obra. Según sea el caso, hablamos de *versión*, *adaptación*, *transposición* e, incluso, *traducción*. Pero ¿qué sucede si las operaciones con las que se interviene un texto escrito para un medio físico tienen como destino final una plataforma digital? En ese sentido me propongo analizar qué sucedió en este recorte y si cabe el término de *(hiper)mediatización* en relación con el proceso de escritura dramatúrgica.

3. Mediatización en las artes escénicas: antecedentes y multiplicaciones.

Se suele decir que los tiempos de crisis son tiempos de oportunidades. En el universo de las artes escénicas, la crisis sanitaria, económica y cultural que desató el COVID-19 durante el 2020 habilitó la oportunidad de expandir las diversas experiencias en los espacios de las plataformas virtuales y las redes sociales digitales, ante la imposibilidad de realizar proyectos en formato físico-presencial (también llamado popularmente «presencialidad»).

Si bien ya existían antecedentes de experiencias similares anteriores a la pandemia, estas no habían sido muy bien recibidas por la comunidad teatral; en la cual, sin embargo, a partir de la práctica multiplicada durante 2020, se produjo un fuerte movimiento de recepción positiva.

En el informe cualitativo titulado «Mediatización de las Artes Escénicas», se condensa el resultado de la investigación realizada por Alternativa y Enfoque Consumos Culturales[2] -publicada en marzo del 2021-, sobre los consumos de las artes escénicas en los entornos virtuales de forma mediatizada durante el período anteriormente descripto, y sobre los antecedentes que existían de experiencias virtuales similares. En la introducción de este trabajo, se hace referencia a la trasmisión en vivo en 2004 de la obra *Punto muerto* de Pablo Iglesias; actor, dramaturgo y director argentino. Entrevistado por Javier Acuña (uno de los creadores de Alternativa), en esa oportunidad, Iglesias (citado en Alternativa Teatral y Enfoque Consumos Culturales, 2021) sostuvo que: «esta experiencia brinda, por primera vez, la posibilidad de que un espectáculo teatral local pueda ser visto en simultáneo desde cualquier lugar del mundo con acceso a la red» (p. 8). Estas experiencias aisladas generaron en su momento resistencias en el campo de lo escénico; al ser consultado sobre ello, Iglesias afirmó que «francamente me importan muy poco, los dejo correr, la opinión pública hasta ahora lo tomó como una excentricidad, hasta con cierto escepticismo» (citado en Alternativa Teatral y Enfoque Consumos Culturales, 2021, p. 8 y 9)

[2] Asociación civil sin fines de lucro constituida por un grupo interdisciplinario de profesionales con experiencia en investigación y gestión cultural. Nació en 2014 con el objetivo central de desarrollar y difundir conocimiento basado en datos, en torno a los consumos culturales, mediante investigaciones cuali-cuantitativas. Se creó con la convicción de que la investigación debe constituirse como uno de los pilares de la gestión cultural en general, así como también de la construcción y desarrollo de públicos en particular.

En el mismo informe, se citan otras experiencias similares, incluso anteriores a esta, producidas fuera de nuestro país. El caso más importante es el de la obra *Theatre Virtual*, por tratarse de la primera producción virtual-digital de la que hay registro, que fue llevada a cabo en Barcelona en 2001. «Experiencias que eran consumidas y conocidas por un número relativamente reducido de público pero que efectivamente tuvieron lugar» (Alternativa Teatral y Enfoque Consumos Culturales, 2021, p. 9).

En su tesina de grado para la carrera en Ciencias de la Comunicación, titulada *¿Teatro online? Posibilidades y restricciones de las nuevas tecnologías en el arte dramático*, del 2013, Ivanna Soto, desarrolló su investigación partiendo del interrogante sobre si, pese a la mediatización de la pantalla, «en el teatro por *streaming* se mantienen las dos condiciones esenciales de las artes escénicas: presencia de actor y espectador (aunque sea de modo virtual), y la simultaneidad» (p. 4). Independientemente de que aquí consideramos saldada la discusión de si se trata o no de teatro los productos producidos para la mediatización de pantallas, para intentar responder esta pregunta, la autora realizó su análisis en base a dos experiencias de artes escénicas presentadas por *streaming*, que involucraban a la teatralidad porteña: *Long Distance Affair*, promovida por el colectivo Pop Up Theatrics, y *Distancia* de Matías Umpierrez.

Otra cuestión interesante para destacar, si bien, en este caso, no hablamos estrictamente de obras realizadas *en* o *para* los entornos virtuales-digitales-, es que, desde hace varios años, los distintos grupos, compañías o elencos concertados realizan *trailers* o videos de difusión de sus producciones, los cuales, en cierto modo, forman parte de la obra en sí, de la misma manera que lo hacen las fotos, los comentarios y las críticas que impulsan el movimiento del público. En este sentido, el concepto que aquí cabe para explicar estos fenómenos es el de *crossmedia*, ya que hace referencia a la narrativa de un mismo contenido a través de distintas plataformas (Porto Renó, 2014).

Los casos que hemos enumerado anteriormente como ejemplos, son solo una pequeña porción del universo escénico mediatizado. Los he expuesto aquí con la intención de saldar cualquier afirmación posible sobre la supuesta novedad del vínculo entre las artes escénicas y los entornos virtuales durante el primer año de la pandemia.

3.1 Multiplicación de experiencias online

Es cierto, no obstante, que durante el 2020 proliferaron los contenidos escénicos producidos *en* y *para* entornos virtuales. Y ante el avance de las producciones online, lxs dramaturgxs tuvieron que decidir si las obras que habían escrito para montarse en un espacio físico tradicional y ante la presencia simultánea de lxs espectadores, podían ser montadas en plataformas virtuales como YouTube, Zoom, Google Meet, Facebook, Instagram o WhatsApp. Quienes decidieron hacerlo, sin experiencia previa, se enfrentaron a un dilema: ¿es posible montar una obra diseñada para el «cara a cara» en entornos virtuales, sin realizar modificaciones?, ¿o acaso el cambio témporo-espacial escénico implica ciertas operaciones intertextuales previas? Lo cierto es que muchxs autorxs que antes del 2020 no se planteaban esa posibilidad o, como dijo Pablo Iglesias en 2004, lo pensaban con cierta «excentricidad», accedieron a ella en mayor o menor medida.

Desde mi punto de vista, en términos dramatúrgicos, no está claro si este fenómeno se ajusta a los conceptos clásicos utilizados como lo son el de adaptación, versión o transposición de una obra; si bien pueden ayudarnos a pensar el fenómeno, no consiguen abarcarlo en su especificidad. La intervención de un dispositivo móvil como forma de producción, circulación y recepción de un texto, transforma radicalmente el trabajo de lxs autorxs teatrales en cuanto al proceso de escritura previo al ensayo de una obra. En esta dirección, y con el objetivo de revisar este fenómeno tan particular y complejo que implica el paso del texto fuente al texto destino para entornos virtuales o digitales, fundo y apoyo mi análisis, no sin riesgo, en el concepto que denomino *(hiper)mediatización de la dramaturgia*[3].

José Luis Fernández en *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual* (2021), sostiene que «se denominará [mediatización] a todo sistema de intercambio discursivo o de servicio con soporte tecnológico que está constituido por al menos tres fenómenos: dispositivos técnicos, géneros/estilos y usos sociales» (pp. 61 -62); es decir, a todo intercambio que no acontezca «cara a cara». Carlos Scolari (2008), por su parte, al teorizar sobre las interacciones digitales y la apropiación de los hipermedios por parte de las personas en sus vidas, considera aspectos como la cultura de la convergencia (Jenkins, 2008) y las audiencias colaborativas (Rheingold, 2004) y propone el paso de las mediaciones a las hipermediaciones. Si bien los tres conceptos anteriormente mencionados -versión, adaptación, transposición— tienen en común que los procedimientos con los que operan sobre los textos suponen el paso de una obra «fuente» a una obra «destino o nueva» -más allá

[3] Utilizaré este término de manera provisoria durante todo el trabajo y en futuras investigaciones veré si se mantiene o no.

de quién sea o quiénes sean lxs autorxs-, hay diferencias sustanciales entre una y otra que merecen ser observadas desde el campo de la comunicación.

3.2 Corpus

Para abordar esta hipótesis, analizaré qué características presentó el proceso de la dramaturgia de cuatro obras que habían sido escritas para el «cara a cara» y que, finalmente, se estrenaron *en* plataformas virtuales. La preposición indica el lugar donde algo está, ya que al menos una parte del fenómeno escénico tiene existencia por fuera de las plataformas (Berman, 2021). Por otra parte, con el objetivo de deslindar los procedimientos específicos de cada práctica, confrontaré este análisis con el de otras dos obras que se produjeron y se montaron específicamente *para* las plataformas virtuales y que solo existen si las plataformas, las redes sociales, y las aplicaciones, siguen existiendo, dado que se producen y se espectan allí (Berman, 2021).

Como eje del análisis, me guía una serie de interrogantes que se irán trasformando y multiplicando en su devenir. Algunos de las más importantes son: ¿cómo fue el impacto de la pandemia en esta área?, ¿cuáles fueron los procedimientos intertextuales que realizaron lxs autorxs teatrales?, ¿la mediatización de la obra es un texto nuevo con respecto al anterior?

El corpus dramatúrgico que analizaré se compone de las siguientes obras:

1) obras escritas para contextos de presencialidad y estrenadas *en* entornos virtuales:

• *Arenero*, de Agustina Castro (Vicente López)
• *Mi cuerpo es Johana*, de Octavio La Iacona (San Fernando)
• *Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes*, de Florencia Schiappapietra (Tigre)
• *Segundo*, de Carolina Gómez y Silvina Curbelo de Caliente y Vieja (Tigre)

2) obras escritas *para* los entornos virtuales:

• *Hermanas*, de Guido Zappacosta (San Isidro)
• *Albures en línea*, de Tito Dall'Occhio y Alejandra Anzorena (San Fernando-Tijuana)

Por un lado, analizaré los textos «fuente» del primer grupo de obras y los contrastaré con los textos «destino o nuevos», con el fin de detectar aquellas operaciones retóricas, temáticas y enunciativas (Steimberg, 1993) que aplicaron lxs autorxs al rediseñar las propuestas en

función del espacio escénico de las plataformas virtuales-digitales. Una vez destacados estos elementos, los confrontaré comparativamente con las operaciones realizadas en el segundo grupo de obras, con el objetivo de reconocer la presencia de posibles procedimientos de (hiper)mediatización de la dramaturgia que tengan en común con las obras del primer grupo. Por otra parte, el análisis de este trabajo también cuenta con la realización de entrevistas en profundidad a cada uno de lxs dramaturgxs de las obras analizadas donde se indaga los procedimientos particulares en cada uno de los casos.

Finalmente, apoyándome en las herramientas teóricas de los estudios en mediatización (escénica y en general), arriesgaré algunas primeras conclusiones sobre las operaciones realizadas por lxs autores y sobre si es posible hablar de (*hiper)mediatización* de la dramaturgia, como concepto diferenciado a los de versión, transposición *y* adaptación. El objetivo central es ubicar los significados subyacentes y los patrones en las relaciones entre escritura teatral y mediatizaciones.

4. Impacto de la pandemia en las artes escénicas del conurbano norte

«Admitámoslo —dijo Cottard—, admitámoslo, pero
¿a qué llama usted la vuelta a una vida normal?»
—Albert Camus, *La Peste*

A principios del 2020, como todos los años, las salas de teatro y centros culturales del conurbano norte de la provincia de Buenos Aires se encontraban cerrando la programación del primer semestre del año y completando los cupos en sus talleres anuales y semestrales. Aún golpeadas por la inflación causada por la suba del dólar en 2019, sobre todo por su impacto en los alquileres, algunas de ellas, tradicionales y referentes de la actividad cultural de la región, como En Breve, espacio artístico (San Fernando), Sala Martín Fierro (Victoria), Casa de las Artes Tacuarí (Tigre) y la Choza de Padilla (Vicente López), apuntaban a tener un año de recuperación económica con matrícula llena y programación opulenta los fines de semana.

En la serie de entrevistas personales realizadas para este trabajo, algunos referentes de estos espacios culturales ofrecieron su mirada respecto de la crisis que atravesaron debido a la pandemia de COVID-19. «Además de los festivales artísticos y la programación teatral habitual, en febrero del 2020 abrimos una colonia artística para chicxs, que en 2019 no habíamos logrado ni siquiera cubrir el cupo mínimo», dijo al respecto Sabrina Cicarelli, Titular y programadora de En Breve. «En la Choza programamos un festival de monólogos para el verano del 2020. Fue un hecho inédito y una forma de celebrar la recuperación del espacio que duró muy poco» afirmó José Ponce, dueño de La Choza de Padilla.

En cuanto a la producción de espectáculos a comienzos de 2020, sabemos que algunos grupos y compañías de teatro de la zona también estaban prontos a estrenar; según datos informados por la Delegación Zona Norte de la Asociación Argentina de Actores (AAA-Delegación Zona Norte, 2020) en el mes de febrero de 2020 se reportaba el registro de, al menos, seis estrenos en los siguientes treinta días (tres más respecto al mismo período en 2019). En la misma dirección, el Instituto Nacional del Teatro (INT), como cada año, abría la convocatoria a subsidios para la Producción de Obra y Actividad de grupo en la Región Centro (provincia de Buenos Aires), que suele mantenerse abierta todo el año. Es decir, las condiciones estaban dadas para que sea un año de recuperación en las artes escénicas locales.

Sin embargo, con las noticias ya instaladas sobre las consecuencias de la COVID-19 en Asia y su creciente impacto en Europa, era cuestión de días para que el virus (y las medidas de confinamiento) llegaran a esta parte del mundo. Por este motivo, el gobierno nacional, presidido por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner, el 19 de marzo del 2020 decidió tomar medidas preventivas frente a lo que el presidente anunciaba como «un pico de contagio que llegará en mayo» (como se cita en Ámbito Financiero, 2020), para ganar tiempo y fortalecer al sistema de salud. Y así fue como el presidente de la nación emitió un decreto prohibiendo a todos los ciudadanos que no fueran considerados trabajadores esenciales, abandonar sus hogares, con la excepción de las salidas fundamentales para compras de alimentos o medicinas, hasta el 31 de marzo (Presidencia de la Nación, 2020). En consecuencia, las salas y centros culturales, al igual que la gran mayoría de comercios, que no eran considerados esenciales, debieron cerrar sus puertas. El único antecedente contemporáneo a una situación similar que afectara a las salas (con sus cierres) y grupos de teatro, había sido durante la epidemia del virus H1N1 Gripe A en 2009, y se había resuelto en diez días. Entonces, Página 12 había titulado una nota «Los teatros cerrarán durante 10 días en todo el país» (Página 12, 2009),

La crisis sanitaria internacional empeoraba día tras día y en el mundo no se encontraba solución inmediata para superar la pandemia. En consecuencia, esto condujo a que el gobierno nacional —al igual que otros gobiernos de la región del Cono Sur— decidiera extender el confinamiento con un nuevo decreto, y luego con otro, y luego otro y otros más. En síntesis, desde el 20 de marzo del 2020 hasta el 9 de noviembre del 2020, cuando se pasó del ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) al DISPO (Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio), los centros culturales y salas de teatro estuvieron imposibilitadas de realizar cualquier tipo de actividad presencial. En un primero momento, la respuesta fue aislarse, esperar, y entender que la economía tenía como prioridad el fortalecimiento del sistema de salud. El Instituto Nacional del Teatro y el Concejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires suspendieron todas sus líneas de subsidios. Asimismo, varios clubes, asociaciones civiles y municipios pusieron a disposición sus instalaciones, en las que frecuentemente se realizaban funciones, talleres o actividades culturales, para la instalación de hospitales de campaña que, por suerte, no llegaron a ser utilizados. Por ejemplo, el Teatro Municipal «Pepe» Soriano del partido de Tigre, inaugurado a fines de 2019, pocos meses después, en marzo del 2020 se convirtió, primero en un hospital

de campaña y luego en un punto de vacunación y no fue sino hasta mediados de 2021 que comenzó a utilizarse como sala teatral.

En mayo del 2020, cuando la situación no solo no mejoraba, sino que empeoraba, se implementaron las primeras medidas para paliar la crisis del ambiente escénico-teatral. La primera otorgada por el gobierno nacional, fue el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) que, si bien no apuntaba directamente a lxs trabajadores de las artes escénicas, las condiciones laborales precarizadas o no regularizadas en el sector permitieron que muchos aplicaran como beneficiarios de esta ayuda. Tal es así que, cuando, finalmente, se lanzaron subsidios, becas y programas específicos para el área (como, por ejemplo, el «Sostener Cultura» del Fondo Nacional de las Artes) no podían aplicar «quienes cobran el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) y los titulares de los programas Asistencia de Emergencia al Trabajo y la Producción (ATP) y Potenciar Trabajo» (Economía y Política, 2020); aunque, más adelante, en la sucesión de becas y subsidios para el sector, se eliminó esa restricción.

Por su parte, la provincia de Buenos Aires lanzó el concurso «Mi vida en cuarentena», en el que se convocaba a lxs artistas bonaerenses a realizar una mini performance virtual a cambio de un pago único de $8000. La primera edición tuvo una respuesta de 292 artistas, de los cuales, 107 se anotaron en la categoría Artes Escénicas, y sólo ocho de esas 107 se inscribieron como residentes de alguno de los cuatro municipios del conurbano norte. En su segunda versión, los resultados de la convocatoria no se hicieron públicos y me fueron denegados al momento de solicitarlos para esta investigación. No obstante, a través del comunicado de prensa publicado en el sitio oficial del gobierno de Buenos Aires el 15 de junio de 2020, sabemos que, en esta segunda oportunidad, alcanzó a 474 artistas de la provincia de Buenos Aires que residen en 74 municipios provinciales, por un monto de $8.000 pesos por beneficiario (llegando a un monto total de $3.792.000). A juzgar por la información a la que pude acceder a través de comunicaciones personales con miembros del colectivo de artistas de la escena de la zona, pude confirmar que la repercusión de esta nueva convocatoria también había sido mucho mayor en el conurbano norte. Sin ir más lejos, 12 de lxs 23 artistas que están involucrados como actores, actrices, directorxs y dramaturgxs en las seis obras que conforman el total del corpus de esta investigación, obtuvieron el beneficio en la segunda edición de Mi vida en cuarentena, incluso quien escribe, que invirtió ese dinero en dispositivos para la conectividad. Ese número de 12 artistas ya es superior al total de la primera edición del concurso.

El Instituto Nacional del Teatro lanzó sus primeros subsidios a mediados de mayo del 2020 mediante el Plan Podestá, con el que se otorgó una serie de ayudas económicas a grupos y salas registradas en dicha institución. Por su parte, el Concejo Provincial de Teatro Independiente ejecutó de manera urgente en agosto del 2020 los subsidios otorgados en 2019. La Asociación Argentina de Actores (AAA) y la Sociedad Argentina de Gestión de Actores e Intérpretes (SAGAI), hicieron su aporte ofreciendo a sus asociados bolsones de alimentos y ayudas económicas que se distribuyeron en las casas o en distintas salas de la zona, y la Sociedad Argentina de Autores (Argentores) puso a disposición su equipo médico y legal para todxs sus socixs, sin importar la categoría.

Como contraparte negativa, ninguno de los cuatro municipios de la región destinó medidas paliativas para los espacios habilitados ni para lxs teatristas o grupos de teatros.

También surgieron múltiples concursos de dramaturgia y escritura teatral que antes no existían; algunos de los más destacados fueron: «Monólogos de la Peste», del Centro Cultural Caras y Caretas; «Conexión Inestable», del Centro Cultural Paco Urondo (UBA); «Escenas para el Confinamiento», organizado por un equipo latinoamericano de trabajadorxs de las artes escénicas; el «Premio Estímulo a la Escritura», de Fundación Bunge y Born, Fundación Proa y diario La Nación; «Luz testigo», del Espacio Callejón y «Nuestro Teatro» del Teatro Nacional Cervantes.[4]

Desde la sociedad civil, redes sociales y medios de comunicación, se difundieron las funciones por *streaming* y por diferido en las que se asumía que «no era lo mismo que ir al teatro» pero sí una forma de apoyar económicamente a los trabajadores de la cultura que estaban limitados en su trabajo.

De a poco, lxs trabajadorxs del arte y la cultura se acomodaron al nuevo escenario. Hacia fin de 2020, el Instituto Nacional del Teatro lanzó una serie de concursos para Obras en Entornos Virtuales y de Radio Teatro por primera vez desde su creación. Paradójicamente, esto va en contra de la propia Ley Nacional del Teatro Nº 24.800 que, en su artículo 2 dispone:

> A los fines de la presente ley, se considerará como actividad teatral a toda representación de un hecho dramático, manifestada artísticamente a través de distintos géneros interpretativos según las siguientes pautas:

[4] En el 2021 solo continuó el «Premio Estímulo a la Escritura».

a. que constituya un espectáculo público y sea *llevado a cabo por trabajadores de teatro en forma directa y real, y no a través de sus imágenes* [el énfasis es propio];
b. que refleje alguna de las modalidades teatrales existentes o que fueren creadas tales como la tragedia, comedia, sainete, teatro musical, leído, de títeres, expresión corporal, de cámara, teatro danza y otras que posean carácter experimental, o sean susceptibles de adaptarse en el futuro;
c. que conforme un espectáculo artístico que implique la *participación real y directa de uno o más sujetos compartiendo un espacio común con su auditorio.* [el énfasis es propio]
Asimismo, forman parte de las manifestaciones y actividad teatral las creaciones, investigaciones, documentaciones y enseñanzas afines al quehacer descrito en los incisos anteriores. (Presidencia de la Nación, 1997)

Asimismo, las salas comenzaron a convocar para su programación obras en este soporte, algo que ya tenía algunas experiencias previas —aunque ninguna en el conurbano norte. Las instituciones estatales (INT, CPTI, Municipalidades) y el movimiento artístico asumieron esa situación como un nuevo «estado de las cosas». Si bien sabemos que la dinámica del campo artístico había generado cruces con los entornos virtuales-digitales, el inesperado escenario que significó la pandemia por la COVID-19 y la implementación del confinamiento como principal medida de prevención, generaron transformaciones en la producción y consumo de actividades artísticas y culturales. El cierre de las salas durante casi un año, la proliferación de concursos, la creación de líneas de subsidios y becas, abonaron la consecuente expansión de los consumos y producciones digitales —la visibilizaron y la multiplicaron de manera exponencial. Aunque, en algunos casos, se trató más que nada de visibilizar procesos que ya se venían desarrollando antes de la pandemia, es innegable también que se generaron diversas prácticas nuevas.

4.1 Pandemia e (hiper)mediatizaciones

En la citada investigación cualitativa de Enfoque Consumos Culturales y Alternativa se afirma que cualquier mediatización comprende, al menos, tres elementos: dispositivos técnicos, géneros-estilos y usos sociales. Es decir, afirma que, efectivamente, intervienen las tecnologías (pantallas, parlantes, teclados), pero también intervienen en la mediatización

formas culturales complejas (muchas veces referidas como «contenidos») y ciertas prácticas específicas. En este sentido, se sostiene que:

> […] el concepto de mediatización es clave para describir y comprender las continuidades y discontinuidades entre las prácticas tradicionales asociadas a las artes escénicas y las prácticas mediatizadas, como así también para dar cuenta de los procesos de hibridación entre unas y otras. (Alternativa y Enfoque Consumos Culturales, 2021, p. 11).

Los resultados de esta investigación muestran cómo se entraman estas cuestiones. Según consta en este trabajo, las dos grandes respuestas de las artes escénicas a la ausencia del «cara a cara» fueron: 1) buscar los materiales filmados para compartirlos y 2) proponer nuevas realizaciones con las restricciones de la coyuntura. En este segundo grupo se encuentran las seis obras que analizaremos a continuación, con el objetivo de tratar de reconocer y caracterizar los hábitos del trabajo autoral de quienes buscaron innovar en el cruce entre su labor dramatúrgica tradicional y las condiciones establecidas por los dispositivos y los soportes virtuales-digitales; hecho que constituye lo que arriesgo en llamar *(hiper)mediatización de la dramaturgia*. Es importante volver a resaltar que en este trabajo parto de la premisa de que el vínculo entre las mediatizaciones y las artes escénicas es previo a la pandemia y que, en última instancia, el fenómeno fue de multiplicación y consolidación.

5. Adaptación, transposición, versión, ¿(hiper)mediatización?

La convergencia de lenguajes en la actividad teatral es tan antiguo como el teatro mismo. De hecho, la reflexión sobre esa unión, es la que abrió camino para ampliar las restricciones que, a priori, nos brinda la definición tradicional de *teatro* y comenzar a pensar en toda la actividad escénica en conjunto. Las artes escénicas abarcan una gran rama de disciplinas como son la danza, el circo, el teatro de títeres y objetos, las performances, entre muchas otras manifestaciones creadas por la humanidad, como gesto de representación y que, en mayor o menor medida, se retroalimentaron y ensancharon su capacidad expresiva junto con lo que comúnmente definimos como *teatro*.

En lo que refiere a los textos —que es lo que nos ocupa— son lo único que conservamos desde sus orígenes en occidente. No sabemos nada, más que de forma mediatizada, sobre sus puestas, sobre las reacciones del público, sobre las técnicas actorales. No sabemos nada porque es imposible de conservar. Pero sí tenemos registro directo de una mínima parte de los textos que se representaron. Las tragedias de Sófocles, por ejemplo, o las comedias de Aristófanes estaban basadas en mitos populares, y esos mitos en narraciones orales que se transmitieron de generación en generación. Más cerca en el tiempo, hay muchos ejemplos de cruces de dramaturgia con obras literarias, religiosas, fábulas, leyendas, entre otros. Como *Cada Cual* de Hugo von Hoffmansthal, un clásico basado en leyendas medievales; *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht, inspirada en el cuento *El círculo de tiza* del chino Li Xingdao o *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y así podríamos seguir enumerando una vastísima cantidad de obras en las que cada uno de estos procedimientos tuvo fines artísticos, pedagógicos, normativos o religiosos según la época y el contexto.

En Argentina también se puede citar como paradigmático del caso de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, obra literaria fundante de la gauchesca que tuvo origen en las crónicas policiales como «historia verdadera». Este texto se publicó primero por entregas como folletín entre 1879 y 1880 en el diario *La Patria Argentina,* y fue transpuesta al picadero en 1886 por el mismo Gutiérrez junto con José Podestá para ser interpretada por su familia en el circo de los Hermanos Jorge y Federico Carlo con más de sesenta actores en escena, perros, caballos, combate de espadas, sables y facones, danzas folclóricas, payadores, entre otras artes. Considerada como la «primera obra de teatro nacional» (Rivera, 1968, p. 225), *Juan Moreira* tuvo muchas versiones tanto en teatro como en cine, siendo una de las últimas en

2016 producida por el Teatro Nacional Cervantes con la dirección de Claudio Gallardou. Es decir, el cruce textual, el paso de un soporte a otro es una herramienta tradicionalmente utilizada en las artes escénicas desde sus inicios hasta el día de hoy con lecturas cruzadas y epocales.

Para definir las operaciones del paso de un lenguaje a otro en las artes escénicas, muchas veces se utiliza arbitrariamente los términos «adaptación», «transposición» o «versión» casi como sinónimos. Esto se puede observar fácilmente en cualquiera de las carteleras o páginas especializas, como la mencionada, Alternativa. Al momento de presentar este trabajo, en el buscador de la página citada, el término «adaptación», nos dio por resultado doce obras; «versión» más de cincuenta y solamente dos con «transposición». Delimitarlos y definirlos con claridad es una tarea necesaria para preguntarnos luego sobre el fenómeno de la (hiper)mediatización de textos teatrales escritos para el «cara a cara» y estrenados en entornos virtuales. Para ello, me basaré en el ensayo *Escrituras múltiples, lecturas productivas* de Ezequiel Gusmeroti (2016), -quien retoma y simplifica las definiciones de «versión» y «adaptación» propuestas en los trabajos de Gerard Genette, Patrice Pavis y Mijail Bajtín; y en las definiciones de «transposición» de Oscar Steimberg, en *Semiótica de los medios masivos,* y de Oscar Traversa, en *Carmen, la de las transposiciones*.

En este trabajo, Gusmeroti (2016) afirma que «adaptación» es una de las palabras más utilizadas para referirse en general a los casos de espectáculos escénicos que tienen algún vínculo de orden temático, formal o procedimental con la obra literaria anterior. Es decir, para este investigador, el uso común que se da del término alcanza para delimitar algunos procedimientos, aunque no es suficiente para definir la totalidad del fenómeno. Es por ello que, a partir de las definiciones de Genette, agrega al concepto de «adaptación» como necesaria una «operación hipertextual, una apropiación que se produce necesariamente en el plano intergenérico» (2016, p. 116). Esto es, tanto el texto fuente como el texto de destino implicados en el proceso adaptativo deben pertenecer al mismo género. Por ejemplo, unx autorx teatral toma *Hamlet,* de Williams Shakespeare, y la adapta a sus condiciones posibles de producción (espacio, cantidad de actores y actrices, capacidad técnica, entre otros) y a sus posibilidades artísticas. Para ello, sostiene la estructura narrativa general, las líneas principales de acción que contiene el argumento y el conflicto dramático, pero se modifica el texto según las coordenadas espacio-temporales particulares del adaptador, de forma pre-escénica, es decir, antes de la puesta. En otras palabras: la «adaptación» en las artes

escénicas implica un pasaje desde un texto teatral fuente a un texto teatral destino, en el cual se respeta el sentido general de la pieza fuente.

Por otra parte, en cuanto al concepto «transposición», siguiendo las definiciones de Traversa (1986) y Steimberg (1998), se podría definir como «cambio de soporte o lenguaje de una obra o género, presente en todas las etapas de la historia cultural (la ilustración es, por ejemplo, un caso clásico de transposición, en ese caso a un lenguaje visual de literatura oral o escrita)» (Steimberg, 1998 p.111). En esta dirección, si consideramos la problemática de la producción de sentido, es indispensable tener en cuenta que todo pasaje de un soporte a otro conlleva una resignificación de la obra fuente en la obra nueva o destino, resignificación determinada tanto por factores semiológicos como materiales. Por ende, es posible concluir que todo pasaje de un texto a una puesta en escena, en última instancia, es una transposición; como, por ejemplo, la que ocurre en el paso del texto literario a la puesta en escena en el citado caso del *Juan Moreira*. Incentivada por la aparición de las artes del espectáculo que la intensificaron gracias a sus materias significantes (luces, sonidos, disposición espacial de los cuerpos, etc.), la transposición hacia instancias representativas se ha vuelto, sin duda, la operación socio-semiótica clave en las artes escénicas.

Otra forma recurrente para denominar estos procesos compositivos en los textos escénicos es el de «versión». Para Gusmeroti (2016) es un término que se volvió frecuente en los metadiscursos teatrales (criticas, investigaciones, reseñas, notas, comentarios) y que «sirve para explicar una relación más bien libre que mantiene el texto teatral-dramático con el material fuente, donde en general se propone una deliberada recreación a partir de vínculos formales, estéticos o ideológicos del texto fuente» (p.119). Según lo expuesto, en las denominadas «versiones» conviven claramente dos poéticas: la del autor del texto fuente y la del autor del texto nuevo o destino. Gusmeroti (2016) sostiene que en las artes escénicas toda versión es siempre una adaptación, pero que no toda adaptación es una versión, porque en la versión se le imprime al texto fuente una doble firma. No anula, no borra, no niega al/lx autorx de origen, sino que busca crear un estilo singular en la que se resalta el lugar de quién versiona el texto. En este sentido, en una buena versión escénica tiene que haber una propuesta que rompa con la fidelidad del texto fuente —a diferencia de lo que sucede en la adaptación— pero que no termine vaciándolo. Es decir, que inserte un valor agregado a la apropiación primaria. En conclusión, en la versión se puede dar tanto el pasaje intragenérico de la adaptación, como el transgenérico o material de la transposición, y en la que siempre tiene que haber un valor agregado del autor sin negar la procedencia del texto fuente.

5.1 Una mirada legal autoral

En otra línea comparativa, para abordar estas operaciones autorales tenemos que considerar lo establecido por el estatuto de Argentores, asociación civil de carácter profesional y mutual que se encarga de la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor facultada por la ley 20.115/ 73 del 23 de enero de 1973, para percibir el derecho emergente de las obras utilizadas en todos los teatros, salas cinematográficas, emisoras radiales y canales de TV (abierta y por cable) de Argentina; de las letras (novelas, episodios, argumentos, sketches, radioteatros, entre otros) emitidos por los mismos medios de difusión; de la música orgánica de las óperas u operetas llevadas a escena o transmitidas en cines, emisoras y televisoras.

En el estatuto de la entidad se reconocen los términos «adaptación», «obra adaptada», «labor teatral literalizada» y «versión». En el artículo 9 del título II, inciso C (Argentores, 2018) dice que «Toda adaptación por su propio autor a otro rubro autoral [Teatro, Radio, Cine o Televisión][5] computará como adaptación más allá del cómputo original que le haya correspondido» (p. 5), es decir, allí se reconoce al trabajo resultado de la adaptación como una obra independiente y que, en consecuencia, tiene un puntaje extra del de la obra original. Asimismo, en el inciso F dice que «los autores de adaptaciones de obras de narrativa a Teatro, Radio, Cine o Televisión o de una disciplina a otra computarán sin necesidad de tener una obra original previa» (p. 6). De esta manera, se confirma el reconocimiento del trabajo nuevo como un trabajo independiente tan valioso como su fuente. Sobre «obra adaptada» dice que «A los adaptadores le corresponderá hasta el 40 % del cómputo establecido para el autor de la obra original» (p. 6), con un porcentaje de ganancia menor a las otras operaciones siendo esta, según el reglamento de Argentores, la operación con menos reconocimiento económico para lxs autorxs.

Del mismo modo, en el estatuto se describe la categoría de «labor teatral literalizada»:

> […] Cuando la teatralización no esté realizada por el autor original de la obra se le computará al autor de la teatralización como si se tratara de una obra traducida o adaptada. En este ejemplo, el autor de la obra original no tendrá cómputo ninguno. En caso de que el

[5] El corchete es propio.

> autor original sea su teatralizador, su labor será computada como si se tratara de una obra de teatro original (p. 8).

En lo que refiere a las versiones, utilizadas en el mismo sentido que en esta tesina, el estatuto dice que:

> […] Aún en los casos de obras de dominio público, conferirán a su(s) autor(es) hasta un máximo del 70 % del cómputo establecido para la obra original si no utilizara el título de esta, y hasta el 50 % en caso de utilizarlo. (p.9)

Es decir, el grado de reconocimiento económico que establece el estatuto para las versiones con respecto a lo que llamamos «adaptación» es menor, porque entiende, en ese sentido, que el trabajo está más vinculado a la versión original, a pesar del «valor agregado» que pueda imprimirle quien la versiona.

Lo que ofrece el estatuto de Argentores es el espacio legal en el reconocimiento de los derechos económicos de las obras, para definir cuánto es el porcentaje que deben percibir lxs autorxs que realizan operaciones intertextuales. Siguiendo sus lineamientos, no deberíamos tomar como una misma obra aquella escrita para el «cara a cara» y la que surgió como resultado de ser modificada para su representación en entornos virtuales-digitales. Y no solo reconocerla como una obra nueva con respecto a la obra fuente, en sentido clasificatorio, sino también en cuanto al derecho autoral y económico. Sin embargo, a la fecha, luego de la última asamblea, celebrada en julio del 2021, no se reconoce en el estatuto la «mediatización» como forma metadiscursiva de un texto teatral.

6. Escritura escénica mediatizada

Aquellxs dramaturgxs que no habíamos experimentado hasta antes de la pandemia la escritura de las artes escénicas *en* o *para* las plataformas virtuales nos encontramos ante un desafío: ¿cómo aprovechar la potencia expresiva de estos medios en nuestra labor? Si bien, como se dijo, la dramaturgia es una pieza más en la creación de una obra, muchas veces es el eje sobre lo que construirá sentido en la puesta en escena. Entonces, ¿es necesario que en ese proceso algo de lo (hiper)mediatizado de lo escénico emerja? La proliferación de las obras

hipermediatizadas, ¿abre un nuevo canal en la reflexión sobre el rol autoral en las artes escénicas digitales?

En principio, ratifico que el carácter histórico no-mediatizado de las artes escénicas es frágil, si pensamos en todas las formas de acceso previo o posterior a la ejecución de la obra en sí. Ejemplo de una de ellas es cuando unx autorx escribe la sinopsis o el resumen de su obra para que sea leído por actores, actrices, directorxs, público, juradxs, funcionarixs de cultura, entre otrxs miembros del campo teatral. En este sentido, antes de ser leída o vista, la obra, ya se encuentra realizando una operación de mediatización. De igual modo, una obra crea un discurso mediatizado cuando un elenco realiza una sesión de fotos para *flyers*, piezas de difusión y/o cartelería, o en la circulación de notas periodísticas, críticas, comentarios y/o reseñas que se publican y persuaden al público de asistir o no. Es decir, ese estatuto de fenómeno «cara a cara» único al que se suscribe la obra, que implica la coincidencia en tiempo, espacio y contacto perceptivo pleno, de mínima, convive con los metadiscursos mediatizados que genera la obra en sí. Se agrega, entonces, a ese fenómeno que considero (hiper)mediatización cuando, por ejemplo, vemos una obra en las plataformas virtuales o vía *streaming* a través de una pantalla. En esos casos, nada queda del orden «puro» del «cara a cara» y se abre la posibilidad a la convergencia, a las audiencias colaborativas, a la expansión del relato por fuera de la plataforma.

En la edición n°55 de la revista *Funámbulos*[6], publicada en septiembre/octubre de 2021, Mónica Berman, en su artículo «Artes Escénicas y Mediatizaciones, desde una perspectiva histórica», sostuvo que hay tres grandes clasificaciones de las obras en entornos *digitales*[7]:

1. Funciones filmadas
2. Funciones en vivo online/streaming
3. Funciones para plataformas

[6] «Funámbulos es una revista dedicada a la investigación, registro y difusión del teatro, la danza y las artes escénicas alternativas, que se publica ininterrumpidamente desde noviembre de 1996, siendo la revista independiente de artes escénicas más antigua de la Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de los años ha ido variando en su formato, pero desde su origen conserva sus objetivos: dar cuenta en presente de la vibrante escena porteña al tiempo que servir de registro y memoria de los artistas emergentes a lo largo de las décadas» (Funámbulos, «Nosotros», s/f).

[7] En este artículo, Berman sostiene que: «elijo denominarlo así [digitales] para señalar la materialidad, pero me queda claro que dejo afuera, y lo lamento, por ejemplo, toda la producción analógica que tiene una extensa tradición vinculada con lo escénico, incluido lo que es del orden de la video-danza». (El corchete es propio).

Como vimos anteriormente, estos tres formatos existen desde antes de la pandemia, sin embargo, es innegable que fue durante este período que se visibilizaron y, a partir de allí, se multiplicaron.

En el caso de las funciones filmadas, se trata de elencos y salas que deciden realizar funciones grabadas previamente y luego transmitirlas (falsos vivos), es decir, de forma diferida, de manera que actores y actrices no coinciden en tiempo y espacio con lxs espectadores. En este caso, las obras existen al margen de las plataformas, pero se transmiten y reciben *en* ellas. En el segundo grupo, las funciones en vivo, se incluyen a las obras transmitidas (y no grabadas) «que se realizan en el mismo momento en el que espectador-audiencia la vive/ve/presencia) frente a la pantalla» (Berman, 2021, p. 10) y del tercer grupo, las funciones para plataformas que se produce y se espectan en simultaneo pero dentro de la misma plataforma. De estos casos, como señalé anteriormente, son donde me interesa observar cuáles fueron las operaciones realizadas por lxs autores sobre los textos y/o las puestas previas por los, al verse condicionadxs por los entornos virtuales; proceso que, arriesgadamente, denomino como «(hiper)mediatización de la dramaturgia».

José Luis Fernández (2021) en *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual* sostiene que «la progresiva mediatización de la sociedad se manifiesta en la expansión de las plataformas y aplicaciones como contextos socioculturales, no solo necesarios como espacios de intercambios discursivos, sino también como intercambios comerciales, culturales, afectivos, políticos, artísticos e institucionales» (p. 64). Apoyándome en esta afirmación, propongo que el término *(hiper)mediatización*, desde su perspectiva artística y cultural, cabría también para señalar lo que sucedió con la dramaturgia.

Siguiendo el modelo de lo planteado por Berman (2020), voy a clasificar el proceso de escritura de las obras en dos grupos:

1. aquellas que fueron modificadas para ser estrenadas *en* los entornos virtuales —de donde tomaré los cuatro casos de obras cuyos textos originales fueron modificados por sus autorxs.

2. aquellas que fueron escritas *para* las plataformas u entornos virtuales y que no requirieron ninguna operación especial para su ensayo u estreno, más que el propio quehacer escénico teatral específico de los entornos virtuales.

La propuesta de esta distinción en dos grupos, está en el centro de aquello que deseo indagar, dado que establece las diferencias entre un proceso dramatúrgico y otro, y su relación con la mediatización. Hago énfasis en la diferencia entre el primer y el segundo

grupo de obras porque, en el primero, lxs autorxs se encontraron con el potencial de los recursos ¿tecnológicos? ¿digitales? ¿ambos? que, trabajados, podían modificar o no la arquitectura dramática previamente escrita: el uso de la cámara, los comentarios, la comunicación hipermediatizada con el público (construcción de comunidad, convergencia, expansión del relato), los recursos audiovisuales (filtros, edición de imagen y sonido), la función para compartir pantalla, etc. En cambio, en el segundo, se trata de obras en las cuales, desde su concepción, se trabajó con el potencial latente de las plataformas digitales, en consecuencia, su contexto, los personajes, su capacidad técnica-digital y su situación dramática parten de las mismas plataformas y son creadas con la intención de ser producidas y espectadas en vivo.

7. Obras *en* entornos virtuales

Uno de los desafíos más grandes que representó la escritura y reescritura escénica *en* o *para* las plataformas virtuales para lxs autores del corpus seleccionado, fue la incorporación de las aplicaciones de videollamadas. No solo por la transformación escénica *per se*, sino por las múltiples referencias y perspectivas que otorga la posibilidad de que cada actor o actriz (o personaje) e incluso las personas de la extraescena (como directorxs, técnicxs y público) tengan una cámara, un micrófono, un teclado y un dispositivo a disposición para manipular por sí mismxs; algo poco explorado también en el lenguaje cinematográfico e, incluso, en los mismos programas o publicidades de la televisión. Mediante un repaso rápido con buen ojo, no es difícil afirmar, sin temor a equivocarse, que durante el 2020 la TV argentina incorporó a su juego de planos características propias de estas aplicaciones —principalmente Zoom— para lxs movilerxs, columnistas, panelistas e invitadxs). Pero ¿cómo impactó el uso masivo de estas herramientas en la escritura escénica de nuestro corpus?

7.1 Arenero

«Una vez me dijeron que hamacarse equilibra»
—Agustina Castro, *Arenero*

Arenero, obra escrita y dirigida por Agustina Castro, se estrenó en noviembre del 2020 y conto con las actuaciones de Carolina Alfonsín, Clara Hecker y Mercedes Lía Hernández. Es uno de los casos en los cuales, desde la escritura y desde la puesta, su creadora se encontró explorando en este formato, por primera vez en su carrera, tanto como realizadora y actriz así como espectadora. En la entrevista que realizamos para esta investigación, declaró que «no sabía que había experiencias de artes escénicas en plataformas virtuales hasta que tuve que hacerlo». En su caso, la modificación del texto para su estreno virtual se debió, en sus propias palabras, «para retomar la actividad teatral que estaba paralizada» y «como forma de contención emocional y humana del elenco, del proyecto y de mí misma». Es decir, que no podemos entender los procedimientos dramatúrgicos en esta obra de una manera aislada de la situación personal de su autora. Como consecuencia, en la reescritura de *Arenero,*

intervinieron rasgos emocionales profundos e inéditos que atravesaron las integrantes del elenco.

El origen de esta obra se remonta a 2019, cuando Agustina Castro fue seleccionada para realizar una residencia de dramaturgia en el programa «Vicente López en Escena»[8], coordinado por Agustina Gatto, en el marco del Festival de Teatro en Espacios Inesperados. El objetivo de aquella residencia fue que cada participante escribiese una obra para un espacio inesperado supervisado por la docente de forma semanal. Luego, para su montaje presencial, *Arenero* ganó la beca del Fondo Municipal de las Artes y la Transformación Social de Vicente López 2019 y contó con el apoyo del INT y del CPTI. Poco después, debido a la pandemia, los ensayos para el montaje de la obra se suspendieron. Finalmente, unos meses más tarde, la autora decidió reescribirla y estrenarla *en* los entornos virtuales por los motivos antes citados y que atienden a este trabajo.

La obra trata de dos mujeres, ambas, madres, que se encuentran en una plaza frente al río en Vicente López, e intentan tomar mate y conversar mientras sus hijos pequeños juegan en el arenero. Al parecer están colapsadas con la crianza. Una de ellas, Clara (36 años), simula no tener problemas, a pesar de que la vemos permanentemente retando a sus tres hijos y hablando de una forma frívola sobre su marido. Martina (40 años), le cuenta a Clara que el divorcio fue lo mejor que le pudo haber pasado y confiesa que criar a su único hijo le resulta muy difícil. En el arenero, sobre la hamaca, se encuentra llorando desconsoladamente Victoria (39 años). Cuando Clara y Martina lo advierten, intentan consolarla. Victoria les cuenta que el motivo de su llanto se debe a que perdió en el arenero el anillo de compromiso que le regaló su novio, Mauro (39 años), y que pertenece a una larga tradición familiar. A medida que la conversación avanza, Victoria confiesa que su verdadera preocupación no es el anillo, sino que está embarazada, algo que ella desea profundamente, pero que aún no le pudo contar su novio, quien no desea ser padre. La situación se complejiza cuando Victoria cuenta que su embarazo es producto de una inseminación artificial mediante la donación de esperma de una persona cuya identidad desconoce. Todo esto transcurre mientras lxs niñxs gritan, y las madres están imposibilitadas de construir un espacio de contención para Victoria. Hacia el final de la pieza, Mauro la llama, las madres se hacen cargo de atenderlo y tratan de hacer una bajada de línea sobre lo que significa el amor, la pareja y la responsabilidad afectiva. Sin embargo, no logran ponerse de acuerdo sobre estos conceptos y terminan discutiendo entre

[8] Programa de fomento y programación de Artes Escénicas realizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Vicente López, encabezado por la productora, autora y dramaturga Silvia Gómez Giusto.

ellas. Mientras tanto, en el arenero, sus hijxs se golpean, se empujan y se roban los juguetes. Las madres se retiran ofendidas y Victoria retoma la llamada con Mauro para contarle lo sucedido.

7.1.a Texto fuente y texto nuevo o destino

En su versión original, escrita para el «cara a cara», *Arenero* propone un espacio escénico físico concreto que, a su vez, se divide en dos:

> 1—ACTO 1: *Sentados a la costa del río, después de presenciar el amanecer, mirando el horizonte, sábado 6.30 am, Victoria y Tomás, un día de primavera. A su lado, en el pasto, una botella de champagne vacía, dos copas, una cartera pequeña elegante y un par de zapatos de taco* (p. 1)
> 2 —ACTO 2: *Sábado 9 am. Dos madres (Clara y Martina) llegan al mismo sector del río con bolsos colgando llenos de juguetes de playa, triciclo, monopatín, matera, canasto con comidas, desbordadas, y a los gritos, sin escucharse, hablando al mismo tiempo. Se dirigen hacia el sector del arenero que está a unos diez metros, aproximadamente, de donde vimos a Victoria y a Tomás. Mientras hablan entre ellas y caóticamente les gritan a sus hijos. A los hijos no los vemos, pero entendemos que están cerca* (p. 12)

En esta propuesta dramatúrgica, se explicita que la ubicación del público debe estar a unos «tres metros», ya que los personajes se moverán por el espacio entre los bancos, la costa del río, el arenero y los juegos.

> *1 —El público será acompañado para desplazarse del lugar del Acto 1 hacia el arenero con ellas a unos tres metros de distancia.* (p. 1)
> *2 —Cuando el público llegue al arenero, va a estar Victoria. Gateando buscando algo en la arena, balbuceando enojada un texto que no logramos entender. Las madres la miran un segundo, pero están tan compenetradas en su catarsis que no se detienen ante la incoherente escena. Mientras apoyan todos los juguetes y bártulos, y se sientan en el contorno del arenero, frente a las hamacas.* (p. 1)

En esta versión, la obra cuenta con tres actos y cuatro personajes en presencia: Clara (36 años), Martina (40 años), Victoria (38 años) y Tomás (38 años) y cuatro personajes referidos: lxs tres hijxs de Clara y el hijo de Martina. En las acotaciones, encontramos una gran

cantidad de descripciones del espacio físico, de los personajes y de sus acciones, con indicaciones propias de la dirección.

-*Victoria sigue buscando en la arena, deja de balbucear y escucha lo que dicen. Cada tanto se detiene, y busca posiciones de descanso: gato estirado de yoga; sentada en una hamaca.* (p. 2).
-*Victoria ahora deja que su llanto se escuche.* (p. 4)
-*Clara y Martina miran el arenero con cara de asombro.* (p. 4)
-*Victoria asiente con la cabeza. Y se queda ahí. Clara y Martina se miran incómodas porque Victoria se queda mirándolas.* (p. 5)

En la entrevista, la autora cuenta que la inclusión de este tipo de indicaciones de dirección se debe a que la propuesta de escritura de la coordinadora de la residencia traía implícita la hipótesis de un montaje en un espacio inesperado:

«Agustina [la docente del taller][9] nos motivaba a que pensemos, sin límites, en espacios públicos dentro del municipio dónde podrían transcurrir nuestras obras, incluso en los menos probables, y desarrollar ahí las escenas. Para mí fue inevitable empezar a dirigir desde la escritura.»

A pesar de la gran cantidad de referencias sobre el movimiento de lxs actorxs y del público en el espacio físico, propios de la dirección, el texto no propone ningún tipo de efectos sonoros, lumínicos, escenográficos o espaciales «porque fue pensada para un espacio público, con cierta contención de lxs espectadores y las características propias del mismo espacio».

Antes de estrenarse en pandemia, el texto fuente de esta obra sufrió un cambio importante: ante la dificultad de reemplazar al actor masculino elegido por la autora y directora de la pieza a principios del 2020 que renunció por causas particulares, decidió suprimir la presencia de ese personaje y construirlo de forma aludida, a partir de las voces del resto de los personajes (todos femeninos) y, más tarde, sumaría a este recurso el trabajo con las imágenes que ofrecen las herramientas de la plataforma digital. En la mediatización de *Arenero*, el espacio dramático es el mismo, pero resuelto con una herramienta técnica:

«*Se proyecta sobre Victoria la imagen de la costa del río y el arenero*». (p. 12)

[9] El corchete es propio.

El espacio escénico elegido para realizar el montaje fue la videollamada a través de la plataforma Zoom, con las tres actrices en simultáneo, pero en diferido con el público. En el propio texto se sugiere el uso las herramientas de la plataforma para construir el espacio escénico. «*Sobre la pantalla de Victoria, en el fondo vemos proyectada la imagen de Tomás vestido de traje en la costa del río*». (p. 13) Y, a continuación de esta proyección, se desarrolla el diálogo entre Victoria y Tomás, donde la autora asume concretamente el nombre del personaje que dirá esos parlamentos:

TOMÁS (VICTORIA): Y entonces mi abuela/
VICTORIA: vidu, perdón,
TOMÁS (VICTORIA): ¿qué?
VICTORIA: nada nada
(Silencio de Tomás)
TOMÁS (VICTORIA): Bueno, cuestión que la abuela.
VICTORIA: (a cámara) ¡¡¡Siguió con lo de la abuela!!! (a Tomás/seca) no, sí, en realidad necesito que le demos lugar. (p.13 y 14)

En el texto nuevo o destino, se mantuvo la cantidad de actos, aunque, como se menciona anteriormente, se modificaron la condición de los personajes y el orden de las escenas. Solo quedan en presencia Clara, Martina y Victoria, y son aludidos lxs hijxs de Clara y Martina, y Tomás, cuya voz nos llega a través de los tres personajes femeninos. Su cuerpo, en cambio, se sugiere grabado/virtual, es decir, que estamos frente a un personaje que fue mediatizado en varios niveles ya desde la escritura. También, a diferencia de lo que ocurre en el texto fuente, la obra ya no comienza con el encuentro entre Tomás y Victoria en el arenero, sino que comienza desde lo que fuera el ACTO 2, cuando las madres llegan al espacio público y Victoria está allí lamentando lo sucedido. El ACTO 1 original, finalmente, es contado mediante un monólogo de la protagonista en el nuevo ACTO 1.

En relación con las acotaciones, el texto destino ofrece una descripción del espacio escénico a partir de las tres ventanas de la videollamada. «La idea era que las voces de Martina a la izquierda, y de Clara a la derecha, con Victoria en el centro, metaforicen las voces en disputa que le hablan al oído a la protagonista», comenta la autora en la entrevista. En algunos pasajes, los personajes de Martina y Clara desaparecen cuando el personaje de Victoria realiza alguna acción, en pos de modificar su situación. Victoria es el único de los personajes al que se le propone proyección sobre el cuerpo y el fondo: «*Martina y Clara desaparecen de la escena. Solo vemos a Victoria en la imagen*». (p. 12)

La obra estrenada de forma virtual se autodefine en una placa como una «adaptación» *en* los entornos virtuales. En sentido estricto, según los criterios teóricos de los que parto, es técnicamente correcta esta denominación, ya que se produce una operación intragenérica de la misma obra y con cambio de materialidad. Sin embargo, el proceso de adaptación de *Arenero* tiene más que ver con cuestiones técnicas de montaje que con resoluciones dramatúrgicas, de contexto y/o de conflicto, a excepción de la incorporación de la alusión al personaje masculino, en reemplazo de su aparición física en escena.

En este sentido, es importante destacar que, en el texto nuevo o destino de *Arenero,* hay un uso libre de los elementos técnicos, con el fin de potenciar cuestiones metafóricas y argumentativas, como se observa en el caso ya mencionado de las madres discutiendo sobre el amor mientras rodean a la protagonista, y que, dada la disposición de las ventanas del Zoom, funciona como metáfora de «el ángel y el diablo debatiendo sobre un dilema en la conciencia de un personaje», como cuenta la autora. En suma, luego de evaluar estos aspectos, considero que es debatible si el tipo de cambios realizados en el proceso de reescritura es suficiente para definir a esta obra como una adaptación en los entornos virtuales, dado que presenta algunas operaciones dramatúrgicas novedosas que rompen con la idea de pasaje de un texto al otro, y que no hacen posible encuadrar tan contundentemente al texto destino en esta concepción.

7.2 Mi cuerpo es Johana

«Una chica gorda va al médico con dolor de oído
y se le pregunta si alguna vez ha comido una ensalada».
—Rachel Wiley
(Citado en Octavio La Iacona, *Mi cuerpo es Johana*)

Pasó más de un siglo desde la primera transmisión de radio en Argentina. En aquel momento, un grupo de radioaficionados transmitió desde el techo del Teatro Coliseo, *Parsifal*, una obra escénico-musical de Wagner, interpretada por la orquesta del teatro Costanzi de Roma y dirigida por Félix von Weingarten. Alguien, posiblemente, dijo que aquello que se transmitía «no era Wagner». ¿Tenía razón? Eso que se escuchó desde el radio transmisor podríamos decir que «no era Wagner», sino la mediatización de su pieza. Y, si bien la experiencia con el espectáculo escénico-musical transmitido no era comparable con el físico-presencial -tampoco se había planteado de ese modo-, de allí en adelante, y en la medida en que los desarrollos tecnológicos lo permitieron, la radio se popularizó en todos los hogares, no solo para escuchar óperas, recitales o transmisiones en vivo que se ejecutaban en los teatros, sino para todo tipo de programas ficcionales, documentales e informativos, y desde distintos espacios físicos.

Difícilmente alguien hoy discuta que cuando escuchamos la ópera de Wagner por Spotify o YouTube, se trata, por supuesto, de una obra de Wagner y no de otra cosa. Con el surgimiento de las obras escénicas (hiper)mediatizadas durante el primer año de la pandemia, esa vieja discusión sobre si algo que habitualmente vivenciamos como creadores o espectadores de forma presencial «es o no es» de la misma naturaleza artística, cuando lo hacemos de forma mediatizada, volvió al primer plano en el ámbito escénico-teatral. Y, a pesar de que, como fue señalado anteriormente, no fueron estas las primeras experiencias de artes escénicas en entornos virtuales, al multiplicarse este fenómeno, se multiplicaron también las reflexiones de lxs teatristas sobre la naturaleza de su quehacer, en relación con el presente pandémico.

Streaming sí, *streaming* no. Zoom, YouTube, Instagram Live, Meet ¿es o no es teatro? Como las artes escénicas no son una ciencia exacta y a esto se suma que, dentro de los grandes conceptos derrumbados en este joven siglo XXI, se encuentran los pensamientos más estructurados, categóricos y moralistas, constitutivos e instituyentes de viejas sociedades

conservadoras, el resultado es que el teatro y su constante transformación, por suerte, no estuvieron exentos de revisión.

7.2.a Texto fuente y texto nuevo o destino

Octavio La Iacona es teatrista. Y dentro de ese concepto tan amplio, le caben los de payaso callejero, director, dramaturgo, militante y gestor cultural, siempre vinculado al complejo terreno de «lo popular». En la entrevista que mantuvimos, contó que escribió *Mi cuerpo es Johana* antes de la pandemia, entre 2018 y 2019, a pedido de «una compañera que estaba a punto de ser madre por segunda vez y quería hacer un unipersonal sobre violencia obstétrica». El autor —afín a los desafíos artísticos— investigó el tema «pero no encontraba la teatralidad. No tenía imágenes claras para escribirla», afirmó en la misma charla, hasta que leyó algunos textos de la poeta y performer feminista Rachel Wiley, que lo ayudaron a configurar la situación «teatral» deseada (no exactamente sobre la violencia obstétrica, pero sí sobre la relación entre los cuerpos y la ciencia). A partir de allí, Octavio desarrolló y escribió una obra sostenida en una situación en la que una mujer llamada Johana acude a una consulta médica por una alergia y el profesional reduce su malestar a su apariencia física: «gorda». Con una trama que apuesta a la repetición, estos dos personajes se encuentran atrapados en un sinfín de consultas, donde el malestar de la paciente nunca recibe un diagnóstico preciso, sino, únicamente, una acumulación de prejuicios sobre su cuerpo, su apariencia y su carácter, de parte de un médico que, en cada una de sus caras, se va oscureciendo. Al final de esta pieza, el médico droga a Johana contra su voluntad y le practica una liposucción, que deviene en un parto, donde el bebé está representado por una bolsa de grasa que el medico retira del cuerpo de la paciente. Finalmente, confundida, Johana sale del consultorio con su bolsa en brazos, como si fuese un bebe, y con los mismos estornudos con los que ingresó.

En su propuesta fuente, el texto de esta obra resalta su carácter escénico a partir de las acciones. En esta primera escritura, la obra se titulaba *Estornudos de gorda enamorada* y no *Mi cuerpo es Johana*. Estaba constituida por un prólogo, una escena única y un epílogo, en función de la construcción de un relato único, con una estructura que expresara cierta circularidad como totalidad: dos personajes, doctor y paciente, y varias acciones marcadas y repetidas, por un lado, desde las acotaciones y, por el otro, desde los diálogos mismos:

DOCTOR**:** No me lo va a creer. Recién por ese umbral entró una mujer igual a usted, dio tres pasos mientras comía biscochos con mate y estornudo acá enamorada, pero sin corresponderse.

PACIENTE: Qué barbaridad.

DOCTOR: Me pidió un blíster, pero no se lo di.

PACIENTE: ¿Por qué?

DOCTOR: Por gorda.

PACIENTE: Elemental. *(Estornuda*) Y si no fuera el blíster, ¿qué otra cura sería?

DOCTOR: ¿Para quién? *(Paciente se tomas las tetas para señalarse*) Me pone en un compromiso Johana.

PACIENTE: ¿Cómo sabe mi nombre?

DOCTOR: Tengo su historial. Gorda parricida, infantofobia e histérica. (p. 5)

Luego de marzo del 2020 y con todos los cambios que experimentamos y fuimos señalando en este trabajo, Octavio La Iacona se planteó realizar una reescritura y una puesta *en* las plataformas virtuales, según afirmó, «guiado por la necesidad de hacer algo de teatro en un contexto hostil». En ese proceso, el autor se propuso, no «perder la teatralidad alcanzada en la escritura de la primera versión» y, a la vez, hipermediatizar su obra. Durante la entrevista, hablamos en profundidad de este objetivo y brindó detalles de todo lo que implicó ese proceso, que comenzó con una serie de preguntas que se realizó antes abordar el nuevo texto (y durante su proceso de escritura): «¿qué del teatro puedo rescatar?, ¿qué cosas me gustan de la tele y el cine?». Hasta antes de la pandemia, Octavio no había visto ni leído ninguna obra producida *en* o *para* entornos virtuales. Me contó que descartó desde el primer momento hacer una transformación textual que reconociera alguna aplicación digital de videollamada tipo Zoom o Meet, para darle lugar a una obra que contemplara una gramática del plano, más vinculada al lenguaje cinematográfico. A pesar de que, luego, él mismo usaría Zoom como espacio de ensayo, decidió descartar la posibilidad de utilizar esa aplicación para la puesta, debido a que las obras por «plataformas de videollamadas» que había visto a partir de la pandemia, en sus palabras, «negaban los recursos de interacción entre y con las personas conectadas que no eran parte del espectáculo» y la suya no sería la excepción. En esta afirmación se observa su formación de actor popular, de plaza y espacios no convencionales, que tiene como base ideológica incorporar al espectáculo todas las posibilidades que ofrece el espacio escénico, desde la intervención del público, hasta la aparición de un perro o un policía (que en Zoom podemos asociar a la posibilidad del uso del

micrófono, el chat y la cámara de lxs espectadores). Según afirmó, también descartó esta aplicación porque «la conexión en vivo de todas las cámaras era muy riesgosa por la calidad de nuestra conectividad y nuestras condiciones económicas». Decidió, entonces, que su texto, con retoques mínimos, sería viable en una filmación y una posterior transmisión por YouTube. Esto, según cuenta Octavio La Iacona, le fue más sencillo a la hora de encarar la obra *en* entornos virtuales.

Entre las operaciones concretamente escriturales que pudimos rastrear, se destaca, en primer lugar, que el autor descartó las acotaciones y acciones señaladas, para que no constituyeran obstáculos a la hora de construir la escena virtual del actor y la actriz. Por otra parte, también decidió cortar algunos diálogos y quitar los prólogos y epílogos de la puesta general, para que sean parte de la obra, pero de forma escindida[10]: «Por una cuestión de duración, eliminé muchas partes de la obra y decidí sacar esas dos escenas».

Esta referencia a la duración que debe tener una obra en los entornos virtuales-digitales fue algo repetido en todas las entrevistas a lxs autorxs del corpus analizado. Sin que sea una norma explícita ni consensuada, se produjo una coincidencia entre ellxs, en la idea de que las obras (hiper)mediatizadas deben durar una menor cantidad de tiempo, más que los montajes «cara a cara» proyectados.

Por último, el autor también cambió el nombre original de la obra, *Estornudos de gorda enamorada*, a *Mi cuerpo es Johana*. Si bien esta decisión no fue específicamente producto de la posible (hiper)mediatización, es plausible creer que la palabra *estornudo* estuviera resignificada, dado el contexto de pandemia que atravesábamos, y retirarla le quitara alguna presión temática vinculada a la COVID-19, que, en la escritura y reescritura del texto *en* las plataformas virtuales, no estaba presente.

Con estas modificaciones, aunque sutiles, *Mi cuerpo es Johana* se convirtió en una nueva pieza con respecto a *Estornudos de gorda enamorada*. En el nuevo texto, la obra propone otro ritmo. Ejemplo de esto son los tres momentos en los que se sostiene un juego musical, que no estaban en el texto fuente y «que le dan más ritmo visual a la obra», según el propio autor. Si bien esto no está volcado explícitamente, el autor marca allí un cambio de ritmo dialógico. Así como sucede con las transformaciones que se producen en el personaje del doctor cada vez que realiza un *mutis*:

[10] El prólogo solo escuchamos al personaje del Doctor, pero no lo vemos. Y en el epílogo vemos a la paciente conversaron en primero plano en una video llamada. Ambas se diferencian completamente de los recursos de la puesta en escena general.

PACIENTE: No quiero adelgazar doctor. Me gusto así. Quiero otro doctor. (*Medio mutis del Doctor. Vuelve el mismo Doctor*)
DOCTOR: ¡Buen día! ¿Usted es la hinchapelotas parricida, infantofóbica, histérica, puta y negadora? ¿Qué tiene? (p. 6)

Hacia el final de texto fuente, hay una acción muy concreta que en el texto destino se suprimió:

PACIENTE: (*estornuda*) Mire yo voy a adelgazar, enserio. Tengo ganas, pero a mi tiempo, de otra forma. Quiero sentir lo que me pase. (*Extiende sus manos para un abrazo. El doctor se acerca y la droga con anestesia. Ella queda fuera de sí*).
DOCTOR: ¡Aflojate, mami! Tengo que hacer el tacto para saber qué pasa. *(Le saca una foto con el teléfono. La paciente se queja y él la droga aún más).*[11] (p. 9)

En cuanto a esta modificación, es posible suponer que el autor, devenido en director de una obra que fue filmada con cinco celulares, decidió que el recurso de utilizar un teléfono dentro de la diégesis competiría con el mismo recurso utilizado de forma extradiegética, para filmar: «si tomo un celular en escena, ese mismo dispositivo tiene que estar transmitiendo, si no, no tiene sentido que esté allí».

7.2.b *Ser o no ser* artes escénicas

Mi cuerpo es Johana se estrenó el 27 de agosto del 2020 (efeméride curiosa: misma fecha en que se cumplió un siglo de la primera transmisión de radio en Argentina), representada por Facundo Guerreschi y Clara Hecker. Fue la primera obra del conurbano norte en romper la parálisis de producción escénica de la zona en el 2020. En ocasión del estreno, publiqué una reseña para la revista digital cultural *Timbó*, especializada en actividades del conurbano norte:

«*Mi cuerpo es Johana* resultó ser una obra transversal como la época. Fruto de una combinación de forma y contenido de calidad. Un lenguaje que, junto a la caída de viejas ataduras, no cierra, sino que abre el universo creativo con base en lo teatral. Inclasificable. Mi cuerpo es Johana es una pieza contundente. Filmada a cinco cámaras, en el contexto del ASPO, con un actor y una actriz que conviven bajo un mismo techo. »

[11] La cursiva es propia.

En el artículo se describe el efecto de ruptura a la parálisis de artes escénicas que generó en la actividad local el estreno de *Mi cuerpo es Johana* y el debate sobre si «es o no es» teatro aquello que se produce de forma hipermediatizada entre su comunidad de lectores y lectoras. Seguido de este estreno, se reseñó en dicha revista el resto de las obras que formar el corpus sin cerrar el debate iniciado, sino fomentándolo.

En su puesta, la obra se montó en dos lenguajes: la urgencia teatral en pandemia y lo audiovisual como respuesta. Se filmó en una sola toma con cinco cámaras a través de la plataforma Zoom, con el objetivo de rescatar la inmediatez y lo efímero de la actuación, mediante la gramática del plano, la angulación, la(s) perspectiva(s) y el montaje cinematográfico, que le dan cierto carácter cubista. Todas las marcas de Zoom fueron eliminadas, solo se rescataron los planos y se construyó un nuevo montaje. El resultado fue un vivo diferido, construido con el principio de la pantalla partida: múltiples cámaras simultáneas. De esta manera, se narra el grotesco y absurdo derrotero de una mujer al encontrarse con las distintas formas de violencia de las instituciones médicas. Aunque, en su reescritura, se evitó abordar temáticamente cualquier referencia a la pandemia, la aparición de los significantes «consultorio», «médico» y «estornudo» junto al poder delegado a la ciencia médica, ponen permanentemente en tensión al relato con el contexto de emergencia que se vivía al momento del estreno.

En su puesta virtual, la obra, además, alcanzó matices teatrales con tonos oscuros. Como con *Parsifal* de Wagner, unx lectorx de la revista *Timbó* comentó en el resumen de la reseña publicada en Instagram: «esto no es teatro»; y alguien más le respondió: «¿Qué te importa a vos, rey?» (*Timbó*, 2021)

7.3 Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes

Una de las decisiones más comunes de lxs teatristas porteño-bonaerenses, -tanto de elencos independientes como de teatros oficiales y comerciales-, durante el primer año de la pandemia, fue subir los videos de obras estrenadas en años anteriores de forma presencial en distintas plataformas. No se trató de videos filmados originalmente para ser vistos por el público en general, sino de material de archivo que los elencos suelen filmar, con cámara fija y sin cortes, con diversos objetivos relacionados con aspectos laborales y de producción de las obras, como, por ejemplo, rendir los subsidios al INT o al CPTI, postularse a algún concurso, festival o encuentro que tenga una instancia selectiva mediante video o, simplemente, como registro privado, por lo que, a priori, no tenían la finalidad de ser difundidos. Sin embargo, como ya se ha señalado, la parálisis de la actividad llevó a lxs teatristas a tomar ciertas decisiones poco exploradas en el ámbito, como es el caso de estas transmisiones en redes. En un segundo momento, gracias a las primeras flexibilizaciones del ASPO, algunas salas realizaron *streaming* en vivo de obras estrenadas antes del 2020, pero con una mejor calidad de filmación, un uso un poco más dinámico de la cámara y un sonido mejorado, aunque sin modificaciones aparentes en los textos dramáticos.

No es asunto de esta investigación analizar los resultados y los procesos de estos fenómenos en particular, sino abocarnos exclusivamente a la dramaturgia de las obras creadas para el «cara a cara», que finalmente (e inesperadamente) fueron modificadas para estrenarse *en* plataformas virtuales, y en función de lo cual, como ha sido expuesto, sus textos originales sufrieron lo que aquí arriesgamos en llamar (*hiper)mediatización de la dramaturgia*. Sin embargo, en nuestro corpus hay una obra que tomó algo de ese formato de cámara fija en caja negra, pese a no haber sido estrenada previamente a la pandemia, se trata de *Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes* escrita y dirigida por María Florencia Schiappapietra, quien también la protagoniza, junto a la actriz Fernanda Fernández.

Esta es su primera obra escrita en gabinete y no con las herramientas corporales-actorales como punto de partida. La motivación central de la pieza surgió de un viaje que la autora realizó a España para visitar a la familia y vecinxs de su bisabuela, Rosario Aurina Rodríguez Rodríguez, en Salas, Asturias. Allí estuvo en contacto con personas que la habían conocido personalmente y le relataron algunas historias que Florencia registró minuciosamente. Asimismo, otro elemento se sumó como disparador, cuando al buscar los papeles para gestionar su pasaporte comunitario, se encontró con una serie de documentos de la época que

le llamaron la atención como el certificado de embarque, la descripción de persona en migraciones, la tarjeta de sanidad, etc. De esta manera nació esta obra que cruza, de forma autobiográfica y fantástica, el encuentro entre su viaje a Europa en el siglo XXI y el de su bisabuela a América a fines del siglo XIX, a través de varios cuadros.

Al inicio de la pieza, las actrices se presentan y explicitan al público el dispositivo de relato que utilizarán:

> FERNANDA: Vine a compartirles este viaje al exterior
> FLORENCIA: y a mi interior,
> FERNANDA: una ventana
> FLORENCIA: o un capricho narcisista.
> *Pausa.*
> FLORENCIA: Como estoy harta de ser yo misma, mi amiga actriz Fernanda Fernández se prestó a interpretarme, bajo mi dirección.
> AMBAS: Y para saciar mis ganas de actuar voy a interpretar el resto de los personajes. Pesadísima. (P1.).

A continuación, Florencia Schiappapietra relata un banquete familiar de recibimiento que terminó sufriendo un ataque al hígado y varios días en cama, en los que se produce una ensoñación afiebrada en la que se desarrollan las siguientes escenas: «La Villa de Salas», cuadro ubicado a principios de siglo XX, cuando Rosario le pide permiso a su padre para viajar a Argentina; «Embarcadas», escena en tono onírico que cuenta el encuentro entre bisnieta y bisabuela, que comparten viaje en un mismo barco; «La seducción», donde se relata un romance pasajero con un gitano; «Migraciones», parodia del registro de inmigrantes en el puerto de Buenos Aires, basada en aquella documentación verídica con descripción física e ideológica de su bisabuela que había llamado la atención de la autora:

> EMPLEADA ESTATAL: Muy bien, Rosario Aurina Rodríguez Rodríguez. Según manifiesta, se propone emigrar a Buenos Aires, y es de profesión labradora, de 16 años, de estado soltera. ¿Sabe leer?
> ROSARIO: Sí.
> EMPLEADA ESTATAL: ¿Sabe escribir?
> ROSARIO: Sí.
> EMPLEADO ESTATAL (*la observa y escribe a gran velocidad*): Bien, corpulencia: delgada, estatura: baja, pelo: castaño: cejas: al pelo, bigote: nada. Barba: nada.

> Frente: estrecha. Ojos: castaños. Nariz: chata. Boca: pequeña. Labios: finos. Orejas: pequeñas. Cutis: moreno. Color: bueno (p. 13)

Por último, «El arribo», encuentro final, fin de la ensoñación y despedida de la autora con su bisabuela.

Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes tuvo su primer borrador dramatúrgico completo a fines del 2019 y, en mayo del 2020, las actrices comenzaron a ensayarla, según cuenta la autora en la entrevista que mantuvimos, «a la espera de una pronta apertura» en su espacio cultural Vinilo Laboratorio Artístico, sala de teatro independiente en la localidad de Tigre, que estuvo cerrada al público durante todo el ASPO y gran parte de la DISPO. En esta entrevista, Florencia nos habla de cómo fue el comienzo de los ensayos y cuáles eras los objetivos y expectativas, frente al contexto de incertidumbre que se estaba viviendo: «Empezamos a ensayarla como una necesidad de expresión más que de un estreno. A mediados de julio nos dimos cuenta que ya teníamos la mitad de la obra armada, sin fecha de estreno y sin mucha expectativa de conseguirla». Durante la primera parte del proceso las actrices ensayaron juntas, con la supervisión, vía Zoom, de varixs compañerxs, práctica habitual en estos procesos, que no se detuvo por la pandemia. Hasta ese momento, se trataba de la puesta completa de su texto fuente. Con el correr de las semanas, no solo la apertura de los espacios teatrales con presencia de público continuó siendo una incertidumbre, sino que comenzaron a proliferar distintos encuentros, festivales, subsidios y propuestas para estrenar obras en entornos virtuales. Entre esa oferta, se encontraba el 3er Festival Medeas, un certamen dedicado exclusivamente a producciones teatrales, realizado por mujeres, que en el 2020 presentó su edición de forma virtual. «Yo estaba negada a todo lo virtual, sostenía que no se trataba de teatro. Fue a partir de esa convocatoria que cambiamos de planes. *Embarcadas* estaba muy avanzada y decidimos anotarnos y trabajar una versión filmada», nos contó Florencia. El Festival Medeas tenía determinadas condiciones para las obras postulantes, que obligaron a Florencia Schiappapietra a modificar ligeramente el rumbo de su obra y a trabajar, en paralelo al montaje «cara a cara», en una versión para estrenar *en* entornos virtuales.

7.3.a Texto fuente y texto nuevo o destino

La operación de hipermediatización de este texto fue, tal vez, menos compleja que en el resto de las obras del corpus. Como el objetivo del estreno presencial nunca dejó de ser el

principal, el texto para la puesta *en* entornos virtuales continuó en gran medida esa línea. La autora mantuvo la escena inicial, el monólogo de su bisabuela cuando le pide permiso a su padre para partir a Argentina, escribió un cierre similar a la escena inicial, de modo de generar un efecto «circular» en la obra; y descartó el resto de las escenas antes mencionadas.

En un primer momento, el elenco *Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes* decidió trabajar el formato digital con la modalidad de filmación en caja negra, cámara fija y sin cortes. En relación con esto, en la entrevista, Florencia afirmó: «Jamás nos planteamos hacer una puesta en alguna plataforma tipo Zoom, Meet o Instagram, la obra no estaba preparada para eso y nosotras tampoco». Además, la dramaturga destacó que esa posibilidad de cámara fija se la dio «contar con una sala, con luces y con equipo de filmación de un amigo que nos ayudó». Una vez filmada la obra, el texto sufrió una nueva modificación: la autora propuso algunas marcas sobre cambios de planos y miradas a cámara de los personajes:

> 1- (Aparece Florencia y habla *a* cámara, Rosario sigue colgada atrás.)
> FLORENCIA: Luego de cinco días nos despedimos de la familia. La ruta es un plano secuencia ondulante y nauseabundo. Mi abuela, mi mamá y yo nos despedimos en Francia. Armo la escena de mi propia película, sola en un balcón, viendo los techos de París, un cuaderno rojo de tapa dura, una copa de vino y una birome. (P.5)
> 2- Plano detalle de los pies de Florencia ingresando a escena con la valija. (P.1)
> 3- Florencia (en primer plano): Ahora el tiempo está detenido, nos embarcamos juntas en una montaña rusa gástrica.[12] (P.3)

El resultado final fue un texto nuevo, más breve que el texto fuente, y con algunas indicaciones sobre los planos y el uso de la música grabada, pero muy diferente a la estructura de, por ejemplo, un guion de cine o de televisión. Sobre esto, dijo: «Modifiqué esas acotaciones del texto, porque veía muy presente la convención teatral y ningún indicio de la cámara, que era un hecho su incorporación».

Con respecto a las cuestiones temáticas en torno a la pandemia, la autora decidió no hacer ninguna referencia, ni incorporar signos que la significara dentro de la obra, por resultar forzada o fuera del contexto de la dramatización.

[12] La cursiva es propia.

7.4 Segundo

«Hay personas que no merecen vivir en este mundo.
Pero nosotros sí, Segundito, nosotros sí lo merecemos»
—Carolina Gómez y Silvina Curbelo, *Segundo*

Cuando se decretó la cuarentena total en Argentina en marzo de 2020, experimentamos una serie de restricciones insólitas en nuestra organización cotidiana, y cualquier contacto que hayamos tenido con la literatura, el teatro o el cine distópicos hasta ese momento, podía ser inmediatamente asociado a lo que vivíamos en el presente y resultar una premonición de lo que nos podría suceder en el futuro. Es cierto, también, que si lo comparamos con los millones de casos y los miles de fallecidos posteriores — que convivían con fiestas clandestinas, *runners* y vacaciones en la costa— la alarma no se había encendido en vano.

Es en ese contexto que la compañía Caliente y Vieja, de Carolina Gómez y Silvina Curbelo, decidió, en noviembre del 2020, (hiper)mediatizar su proyecto escénico *Segundo* a un formato capaz de ser transmitido online, grabado con un celular y respetando, en el proceso de creación, los protocolos sanitarios vigentes. Surge, entonces, este texto *en* entornos virtuales que habla de un «pasado distópico», no tan lejano en lo metafórico, como posible en lo literal de la realidad. Una tesis sobre la optimización del tiempo que, curiosamente, está organizada en episodios. El punto de ataque del conflicto es la «quema de la Constitución Nacional por *streaming*» (p. 1) y la instalación de nuevas normas, que exigen el cumplimiento exacto de los tiempos que requiere el nuevo sistema para cada una de las actividades. En el desarrollo, veremos las consecuencias que sufren las dos protagonistas por negarse a acatarlas. *Segundo* narra un mundo hostil, mediante la acumulación de imágenes potentes en espacios reducidos y el uso de un lenguaje desarticulado y poético, que resalta la incomunicación, y trae reminiscencias del Beckett de *Krapp* o de *Final de Partida*.

7.4.a Texto fuente y texto nuevo o destino

El texto de la obra nació en 2019 a partir de una iniciativa del ciclo de teatro del Centro Cultural La Trinchera -espacio de militancia barrial y cultural de la ciudad de Victoria,

vinculado a distintas organizaciones de base-, en la que lxs organizadores le proponían a distintos grupos o elencos de la zona construir, en pocas semanas, una escena breve que debía incluir una frase, una canción y un objeto que ellxs mismos les brindaban. Luego de aquella presentación breve en el ciclo, el grupo Caliente y Vieja continuó desarrollando y robusteciendo el proyecto hasta convertirlo en una obra. La metodología con la que trabajaron la dramaturgia del «cara a cara» fue la improvisación actoral, a partir de una serie de consignas que proponía la directora; luego de cada ejercicio, luego escribían todo lo que creían que había funcionado mejor.

En su texto fuente, la obra comienza con la exposición de los «Seis consejos científicos para optimizar el uso del tiempo», relatado, fuera de escena, por el Ente Regulador, mientras las dos protagonistas realizan una serie de actividades cotidianas, que se aceleran hasta deformarse completamente, a medida que el discurso avanza.

> ALTOPARLANTE *(*OFF*):* Seis consejos científicos para aprender cualquier cosa más rápido. Los investigadores especializados en ciencia cognitiva nos ofrecen consejos útiles para acelerar el proceso y que este sea más eficaz para los seres tiempohumanos. Uno: aprende partes individuales. Resulta útil dividir los *tiemponocimientos* en distintas unidades temporales, para ir reproduciéndolas una por una hasta dominarlas. Por ejemplo, para aprender fotografía, lo mejor es conocer el temporizador o el temporero. […] (p. 4)
>
> *Tiempa y Seconda realizan sus actividades cotidianas. Comienzan a percibir que no están cumpliendo con los tiempos reglamentarios, aceleran. No es suficiente. Aceleran más. No es suficiente, aceleran más, no cumplen con el tiempo, desesperan, se deforman. Suena la chicharra.* […] (p. 4)

En la entrevista que mantuvimos, las autoras describen esta escena como «iniciática», pese a lo cual, fue la primera en ser eliminada en su texto nuevo «Cuando decidimos hacerla en entornos virtuales pensamos que esa escena no funcionaría a nivel espacio-técnico», afirmaron. Al igual que sucedió con *Arenero*, este proceso tuvo dificultades con un actor, por lo cual, coincidieron también en la decisión de reorganizar la dramaturgia sin buscar un reemplazo: la voz del Ente Regulador, que originalmente sonaba en off en un «altoparlante», en el texto nuevo o destino está omnipresente y se manifiesta de múltiples formas, no en la voz de un único actor, como estaba planteado anteriormente. Sobre esta decisión, las dramaturgas explicaron que «Era un personaje que estaba y no estaba, que lo podíamos hacer

presente de otra manera y más interesante. Incluso a través de ellas [las protagonistas][13]. No nos resultó difícil reescribir la propuesta».

Al igual que con todas las obras del corpus pensadas para desarrollarse *en* los entornos virtuales, la pandemia había detenido el proceso creativo de *Segundo*, sin que llegara a estrenarse de manera presencial. En una primera instancia, el grupo había decidido esperar la reapertura de los espacios culturales, sin embargo, poco después, en agosto del 2020, la sala Timbre 4, de la Ciudad de Buenos Aires, lanzó una convocatoria para incorporar a su programación obras virtuales que tuvieran dentro de su temática el concepto *protocolo*. En relación con esta consigna, una de las autoras propuso que los personajes protagónicos, narrativamente, no debían compartir nunca un mismo espacio físico, como sucedía en la propuesta presencial, y que transformarlo audiovisualmente en planos diferentes, sería un desafío interesante para abordar la (hiper)mediatización: «Ahí cambió algo, se reorganizó la obra. Vi una propuesta posible», contó en la charla, Carolina Gómez. Ejemplo de esto es, la modificación en el episodio «Purgatorio del tiempo», en el que Milésima y Minuta se conocen luego de haber roto las reglas del nuevo sistema; en la nueva escena del texto hipermediatizado los personajes dejaron de «verse» para pasar a «escucharse», al estilo de *El Conde de Montecristo*[14]:

> 1 —Pabellón de recién llegades. Minuta está en su celda. A Milésima la acaban de tirar en la celda contigua. No se ven, pero se oyen. (p. 5)
>
> 2 —Milésima mira entre sus piernas y advierte que está sentada sobre un banco hecho de restos humanos. Golpea hacia la celda contigua.
>
> MILÉSIMA (agranda los ojos) ¿Una recicladita? ¿Qué significa eso?
>
> *Ambas comienzan a hablar, se interrumpen, se superponen, se aceleran.* (p. 5)

Según sus autoras, esta resignificación del espacio se debió a la dimensión de las pantallas en las que iban a ser vistas, y también al hecho de que les resolvería algunas cuestiones técnicas en la puesta virtual: «fue un cambio de relato totalmente condicionado por la virtualidad», afirmó Silvina Curbelo.

[13] El corchete es propio.

[14] Novela canónica de Alexandre Dumas en la cual los reclusos construyen un sistema de comunicación a partir de los golpes que producen en la pared lindante de sus celdas.

La modificación escénica de la obra implicaba volver a escribir escenas una y otra vez. Para las autoras, el sentido abierto que proponía lo presencial se comenzaba a cerrar en el texto en entornos virtuales: «En la versión presencial la obra estaba sostenida en lo que se veía, por la puesta y las acciones. Tener que adaptarnos a la virtualidad le dio más sentido al universo distópico que estábamos trabajando, más en medio de una pandemia. ¡Impensado!», refirió en la entrevista Carolina Gómez.

A pesar de las reiteradas menciones a la cámara, los planos y los espacios de filmación que realizaron las autoras a lo largo de la entrevista, en la nueva propuesta de *Segundo*, no hay una sola referencia textual sobre el dispositivo o la plataforma virtual para montarla y tampoco se ofrecen indicaciones sobre planos o efectos de sonido. Por otro parte, en relación con el tema, la nueva propuesta sí hace alusión, de forma metafórica, a algunos aprendizajes de las autoras durante la pandemia. El primer parlamento reza «El 17 de agosto a las 15 horas 23 minutos, el Partido del tiempo eficaz quema por *streaming* la constitución nacional. Este hito dio fin a la edad contemporánea y comienzo a "la edad del tiempo eficaz"» (p.4).

Este fragmento, posteriormente, fue incorporado al prólogo. «No se nos hubiese ocurrido quemar algo por *streaming* antes de familiarizarnos con este término durante la pandemia. Realmente iba muy bien con la propuesta de la obra», afirmaron las dramaturgas. De hecho, la totalidad del prólogo fue reescrito por las autoras, al momento de trabajar el nuevo texto de *Segundo,* ya que consideraban que la pandemia había atravesado temáticamente la obra. Finalmente, en referencia a la brevedad los de la duración de la puesta virtual, que consta de 20 minutos las autoras contaron que eran conscientes de que quitar escenas y reformular otras tendería a reducir el tiempo de esta puesta, con respecto a la presencial y que, al tratarse de su primera experiencia en entornos virtuales, la duración les parecía «soportable» para el público.

8. Obras *para* entornos virtuales

Con las salas y espacios culturales cerrados, las líneas de subsidios suspendidas y el poco hábito de uso de plataformas virtuales en las artes escénicas, se allanó el camino para que muchxs teatristas se inclinaran a dedicar su tiempo a la escritura -colectiva o de gabinete- durante el primer semestre del 2020. La prueba más contundente de esto fue la proliferación de concursos de dramaturgia *en* o *para* entornos virtuales con participaciones masivas[15], el fomento al espacio de talleres y clínicas de obras y la apertura de nuevos cursos virtuales, que hasta ese momento no existían.

En general, estos espacios buscaron fortalecer el cruce entre las artes escénicas y los entornos virtuales, con el fin de promover espacios de creación que otorgaran a lxs hacedores de la escena la posibilidad de trabajar y generar herramientas que atendieran a las condiciones de aislamiento en un nuevo contexto mundial. Entre los certámenes más destacados estuvo Conexión Inestable. Dramaturgia para el momento, un concurso organizado por la Diplomatura en Dramaturgia de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), junto al departamento Teatro UNAM y a Cultura UNAM, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que se propuso, además de fomentar esta nueva escritura, crear un archivo de memoria colectiva de autorxs del continente, en torno a temáticas relacionadas con la pandemia. Al respecto, Nicolás Lisoni, uno de los coordinadores del proyecto, contó en el encuentro mensual de Investigadorxs del IAE del Área de Políticas Culturales y Gestión Vinculadas a las Artes Escénicas en abril del 2021 que «el objetivo de Conexión Inestable fue fomentar la creación y la generación de lazos entre creadores y creadoras a pesar de la distancia, a través de textos escritos para desarrollarse durante una videollamada, que era la realidad que nos atravesaba en ese momento». Asimismo, en el prólogo a la antología que reúne los veinte textos seleccionados, reflexiona, junto a Jaqueline Ramírez (coordinadora del concurso desde México) que «en esta atmósfera de incertidumbre en la actividad teatral se

[15] Algunos de los concursos con mayor impacto en la recepción fueron: Monólogos de la Peste, 1er. concurso nacional de micromonólogos del Centro Cultural Caras y Caretas tuvo más de 2800 inscripciones; Conexión Inestable, 1er. concurso para obras en entornos virtuales ¿de qué organismo? alrededor, de 280; el 1er. concurso de obras «Nuestro Teatro», organizado por el Teatro Nacional Cervantes, más de 1500; el Premio estímulo a la escritura «Todos los Tiempos», de *La Nación*, *Proa* y Fundación Bunge y Born,

nos abrió una pregunta simple pero casi existencial, como muy pocas veces en nuestras vidas: *¿Qué vamos a hacer con lo que hacíamos?*»[16] (Lisoni y Ramírez Torillo, 2021, p 13).

Debido a las buenas repercusiones a nivel regional, la Diplomatura en Dramaturgia generó un lazo similar con otras instituciones universitarias para trabajar el mismo formato: Institute of Modern Languages Research University of London, la OWRI y la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes, la Language Acts Worldmaking y la Carrera de Actuación del Departamento Universitario Obrero y Campesino (DUOC-UC) de Chile. «Invitamos a estas instituciones a participar de instancias similares a las que hicimos con UNAM como alternativa al intercambio institucional presencial que teníamos previsto para el 2020 y que debido a la pandemia se había postergado» (Lisoni, 2021). Los dos concursos (en este caso cerrados a los estudiantes de aquellas instituciones) tuvieron las mismas bases que el anterior: las obras debían desarrollarse durante una videollamada, contener entre dos y cuatro personajes y el tiempo de duración promedio debía ser entre 15 y 25 minutos. De estos concursos participaron dos obras de autores del conurbano norte que forman parte de nuestro corpus: *Hermanas,* de Guido Zappacosta, dramaturgo y director de teatro, nacido en el Partido de San Isidro *y Albures en línea*, de Alejandra Anzorena Martínez, de la Ciudad de Tijuana, México, y quien escribe de San Fernando.

A diferencia del primer grupo de obras analizadas, *Hermanas* y *Albures en línea* reconocen la *(hiper)mediatización* de sus puestas desde el primer y único texto (fuente), y es por ello, por lo que aquí afirmo que fueron escritas *para* plataformas virtuales y no *en* ellas. Tanto el Zoom, para *Hermanas,* como el Instagram, para *Albures en líneas,* se plantean desde el texto como *únicos espacios escénicos posibles* para sus representaciones. Cada uno de los recursos, herramientas, funciones y posibilidades expresivas que habilitan las plataformas están afirmadas, reconocidas, desde los textos originales, que no requirieron modificaciones o reescrituras a la hora de la puesta (más que las interpretaciones de dirección, propias del proceso de montaje). A diferencia del primer grupo de obras, estas no surgieron como una forma de contención emocional de un grupo de personas que estaba pronto a estrenar un espectáculo en el «cara a cara» cuando la pandemia modificó sus planes, o como una forma de «seguir haciendo teatro», sino que nacieron con esas dificultades planteadas y, en cierto modo, fueron su base creativa. Por caso, Guido Zappacosta, en la entrevista realizada para este trabajo, afirma que «si bien en la obra hay algo de mi experiencia durante la pandemia, la

[16] La cursiva es propia.

motivación natural de la escritura fue el concurso de la Diplomatura en Dramaturgia que tenía al Zoom y al contexto de cuarentena como requisito temático y atractivo».

8.1 Hermanas

La obra sucede en invierno y en plena cuarentena. Se trata de una videollamada entre cuatro hermanas que están en Capital Federal y que deben tomar una decisión sobre la salud de su padre, que vive en el campo, a 600 km y debe operarse con urgencia. En el contexto del asilamiento y las restricciones de circulación a nivel nacional durante la FASE 1, las hermanas debaten si su padre debe operarse en un hospital desconocido y lejano para ellas, pero, a la vez, situado lejos del pico de contagios de COVID-19 del AMBA, o trasladarlo a Buenos Aires para que sea intervenido en un hospital de la Ciudad -epicentro de la pandemia- colapsado por los casos positivos. La situación dilemática pone en juego los vínculos y la verdad que es propia de cada una de las hermanas. Todo esto se rompe hacia el final de la pieza cuando, la menor de ella, confianza que está conectada a Zoom desde la casa de campo donde vive su papá, al que fue a visitar ante el temor de que la enfermedad le deparase un desenlace fatal, sin avisar a sus hermanas y rompiendo los controles de circulación.,

El espacio escénico virtual de *Hermanas* está afirmado tanto desde sus acotaciones como desde los diálogos:

> 1 —En una plataforma de encuentro virtual, LAURA (34) embarazada y sentada en una mecedora, con una frazada sobre sus piernas, inicia una charla con su hermana MARÍA PAZ (31). (p.1)
>
> 2 —MARÍA PAZ: ¿Me escuchás bien?
>
> LAURA: ¡Re!
>
> MARÍA PAZ: Yo a vos no, ¿estás con la compu al lado?
>
> LAURA: Sí. ¿Qué? ¿Jode?
>
> MARÍA PAZ: Y…
>
> LAURA: Uh. Perdón. Bancá.
>
> *LAURA apaga la computadora.* (p.2)
>
> 3 —Entra POCHI (26), mal iluminada, no se distingue muy bien su espacio, resulta evidente su cara llorosa, no saluda, escuchará a CLARA terminar el diagnóstico. (p.5)
>
> 4 —POCHI se desconecta. (p. 6)

En estas referencias, puede observarse una exposición de situaciones cotidianas que se producen durante las videollamadas. Esto se indica mediante frases como «iniciar una charla», «se conecta/se desconecta», «apagar/encender» e, incluso, en las interferencias en la comunicación, propias de los entornos virtuales, que se explicitan en los diálogos. Narrativamente, el conflicto de la obra y sus tramas paralelas atienden de forma realista a las problemáticas que plantea la pandemia: el aislamiento, las dificultades en la circulación y el contacto estrecho con personas de riesgos.

En *Hermanas*, la aplicación Zoom está afirmada desde lo narrativo. A medida que la trama avanza, los recursos de conexión y desconexión generan efectos de *mutis*. Las dificultades de conexión, la mala iluminación y el volumen de las voces inciden directamente en el desarrollo del conflicto:

1 —LAURA: […] Eu. En serio. Digo de esperar a Pochi porque creo que la situación lo amerita, ¿no les parece? (p.2)

2 —CLARA: ¿Esperamos a Pochi, o no?

MARÍA PAZ: Ya fue. Empecemos. Después se entera. ¿Podés apagar la música? (p.4)

En esta misma dirección, la aplicación también es reconocida desde lo escénico y lo técnico:

1 —POCHI se levanta a prender la luz intencionalmente para develar el espacio.

2 —Vuelve POCHI. Se descubre el espacio dónde está.

3 —CLARA: Se se, ya va, ya va. (*Apaga la música, toma un largo trago de cerveza*.) (p. 7)

Es decir, que la dramaturgia contiene operaciones retóricas, temáticas y enunciativas vinculadas a la pandemia y a la plataforma en la que se desarrolla, en un claro gesto de afirmación de la situación. Incluso, el mismo autor cuenta en nuestra charla que le parecería «prácticamente imposible hacer esta obra por fuera del Zoom, aunque sabemos que el teatro se puede hacer de todo.»

Hacia el final del texto, el autor, incluso, propone la incorporación de una canción que se escuche a modo de cortina y que, técnicamente, se resuelve cuando el anfitrión de la plataforma comparte sonido con todxs lxs usuarixs conectadxs: «*POCHI se desconecta y las hermanas continúan una charla inaudible que se funde con la "Canción de lavandera" de María Elena Walsh*». (p. 8)

8.2 Albures en línea

Albures en línea es una comedia escrita desde la distancia, con la autora en México, en la ciudad de Tijuana, y el autor en Argentina, en la ciudad de Tigre, y para ser montada a través de Instagram. Trata sobre una *influencer* mexicana que decide sortear entre sus seguidores una charla «en vivo» con ella. El ganador se llama Francisco, un joven argentino que no solo se encuentra a miles de kilómetros -en la virtualidad eso no sería un problema-, sino que tiene cinco horas de diferencia con la influencer, un modo de hablar distinto y atraviesa otra estación del año.

Durante el desarrollo de la obra, se experimentan los contrasentidos espaciales, climáticos e idiomáticos que van construyendo una serie de enredos y confusiones sobre una plataforma que todo lo homogeniza, y que resultan en la explosión de ambos personajes, contenidos, hasta ese momento, por las buenas apariencias que les imponen las redes sociales digitales.

En *Albures en línea,* Instagram está afirmado desde el inicio del «vivo», ya que permite el ingreso a cualquier espectador dispuesto a hacerlo y a participar de la situación, mediante comentarios, reacciones y hasta denuncias, si lo considera necesario. En este gesto, se puede señalar cierta equivalencia con los actos participativos los espectáculos callejeros, ya desde su intención:

> *Típica pantalla de IG live. La vemos a YOSSE LIN (mexicana). Look más bien juvenil y veraniego. Se logra ver un vaso con un popote. Detrás suyo, un living/sala excelentemente dispuesta, con pinturas posmo, biblioteca, libros, discos, todo muy cool. Música de fondo y la luz anaranjada del atardecer que entra por su ventana. Chatea en su celular mientras se conecta al «en vivo». Cualquier seguidor puede ingresar. Ella va a interactuar con sus fans. Su actitud será acelerada y risueña.*
> YOSSE LIN: ¡Holi! ¿Cómo están? (p. 1)

Esta obra tiene la particularidad de ser producto de la coautoría simultánea de dos autorxs, unx que se trabajaba desde Argentina y otrx que lo hacía desde México. Las sesiones de escritura se realizaron coordinadas a partir de improvisaciones imaginarias, durante las cuales cada unx de lxs autores se conectaba al mismo tiempo a un documento de Google: «Combinábamos un horario y un día, luego nos conectábamos y comenzábamos a improvisar los personajes. Las sesiones podían llegar a durar dos o tres horas. Era muy curioso, cuando uno frenaba el otro continuaba. También invertimos los roles para desarrollar personajes más

complejos», relató Alejandra Anzorena en el testimonio para esta investigación. La estrategia de escritura elegida se relacionaba con la forma y con el contenido del contexto en que lxs autores construyeron su obra; a ninguno de lxs dos se les hubiese ocurrido hacer algo similar sin la experiencia previa de la pandemia. «Creo que fue una forma de explotar al máximo las herramientas y aprovechar lo que estaba sucediendo en el mundo a nuestro favor», cuenta Alejandra Anzorena Martínez.

En este material, se reconoce la pantalla del celular, no solo como medio de comunicación, sino espacio escénico. Durante el desarrollo de la obra, encontramos varias marcaciones sobre movimientos que realizan los personajes:

> 1 —FRANCISCO, *sentado en el inodoro, limpia la pantalla con papel higiénico*.
> YOSSE LIN, *que hasta entonces no lo había visto, hace silencio. Mira los comentarios, luego mira a* FRANCISCO.
> YOSSE LIN: Francisco ¿estás en el baño? (p. 5)
> 2 —*Francisco se levanta y busca otro lugar en su casa.* […] *se ubica de frente a una lámpara. El rostro se ve quemado por la iluminación.* (p. 6)

También se produce una afirmación del uso de una cámara o de su intervención, en varios pasajes, mediante indicaciones que se refieren a los planos:

> 1 —YOSSE LIN *mira su celular, responde mensajes, sonríe sin mirar a cámara.*
> 2 —FRANCISCO *mueve el celular, aún en el baño. Su rostro queda muy mal encuadrado.* (p. 6)

En una operación similar a la llevada a cabo en *Hermanas*, hacia el final del texto, *Albures en línea* propone un epílogo donde se reinicia «el vivo», esta vez, comenzando desde la transformación que sufrieron ambos personajes durante su encuentro y que, narrativamente, representa una inversión de roles:

> 1 —Ahora vemos la pantalla de cuadraditos grises y negros de IG TV. Aparece en conexión FRANCISCO, solo, con su nuevo look en pantalla completa. Está en el baño. Escuchamos la canción *Guarda como dondolo*. (p. 15)
> 2 —Se ve a FRANCISCO en cámara bailando e imitando la música. Aparece, debajo de la pantalla, ENRIQUETA, acostada boca arriba, con anteojos y el pelo recogido.
> ENRIQUETA: Paco… Pacoo, yo ya estoy eh. ¿Me escuchas? Yo me veo.
> *Oscuridad*. (p. 15)

9. Conclusiones

Una cosa que nunca podemos ver es el elemento en que nos movemos

—McLuhan, *The Marfleet Lectures*, 1967

Para acercarme un poco más al fenómeno de las mediatizaciones en comunicación, intenté reflexionar sobre cómo funciona este concepto en las artes escénicas -de tradicional carácter «cara a cara»- y, específicamente, en la dramaturgia del conurbano norte durante 2020, como instancia anterior al montaje virtual-digital propiamente dicho. La pandemia ha creado un escenario inédito que potenció algunas prácticas vinculadas a los entornos virtuales, no solo en la actividad que ocupa a esta investigación, sino en general. Y digo «potenció», porque varias de estas transformaciones las venimos observando (y su ritmo se acelera) desde la creación misma de internet. Este fenómeno se complejizó con el desarrollo de las redes sociales digitales (Van Dijck, 2016) y con la trascendencia de las interfaces digitales como espacio de interacción. En esta dirección, sigo lo que propone Carlos Scolari (2008) como el paso de las mediaciones a las hipermediaciones, al teorizar sobre las interacciones digitales y la apropiación de los hipermedios por parte de lxs usuarixs.

¿Qué sucede, entonces, con la dramaturgia del conurbano norte? De carácter escrito, analizamos las modificaciones que sufrieron cuatro obras de autorxs de la región, estrenadas en el 2020 *en* entornos virtuales, pero que habían sido escritas para ser estrenadas con la presencia física de lxs espectadores en la sala. Luego, las comparamos con otras dos obras de autores de la misma región, pero que fueron escritas *para* entornos virtuales. Es decir, partimos de lo micro para pensar lo macro. Creo que el límite geográfico y temporal, favorece una visualización más clara del funcionamiento del fenómeno en un contexto determinado, con sus reenvíos y sus diálogos propios con otras producciones. El tiempo dirá si se puede aplicar, o al menos aproximar, a otras realidades o temporalidades.

Nos encontramos también con especificidades propias del análisis poético-teatral. Dimensiones históricas e intertextualidades que parten desde las poéticas de Aristóteles, Horacio o Boileau (González Pérez, 1977), hasta la actualidad, y que forman su propio ecosistema de las artes escénicas. En este caso, me dediqué exclusivamente a los aspectos que podría señalar como indicios de la (hiper)mediatización de las puestas de las obras, que no estaban presentes en los textos fuente, para formar una suerte de «marco poético común» del

corpus, y no a cuestiones y procedimientos particulares o aislados de cada obra y de los propios diálogos e intertextualidades.

En ese derrotero, hallé que los textos *en* los entornos virtuales tienden a la convergencia, en términos de Salaverría (2008) entre procedimientos canónicos de la escritura teatral (como los diálogos, las acotaciones y la marca de acciones) y el lenguaje mediatizado (reconocimiento del uso de cámaras, micrófonos, montajes o intervenciones extraescénicos de usuarios-público). Sin embargo, la propuesta colaborativa está acotada al grupo que trabajará la obra (elenco) y no tanto a lxs usuarixs-espectadores, como sí puede suceder, aunque de manera incipiente, en el caso de las obras *para* los entornos virtuales[17].

En relación con las cuestiones temáticas y con el vínculo con el presente en que se reescribieron, ninguna de las cuatro obras del primer grupo incluyó referencias directas a la pandemia, que contemplaran el espacio tiempo en que fueron reescritas, como sí sucede en las obras del segundo grupo. *Mi cuerpo es Johana* y *Segundo* contenían, previamente a la pandemia, cierta construcción crítica sobre el sistema de salud y el rol de estado, sin embargo, estas reflexiones no intentaron ser actualizadas al momento en que fueron estrenadas las obras. *Segundo*, previamente pensada como una obra distópica, con un modelo de estado totalitario extremo, sólo sumó referencias al control desde las nuevas tecnologías. Por su parte, *Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes* y *Arenero* no incluyen referencias temáticas a la pandemia. ¿Será porque otro de los bastiones jaqueados por la cultura de las hipermediatizaciones son los relatos lineales, en detrimento de las narrativas transmedia?

En las entrevistas en profundidad, lxs autorxs del corpus reconocen limitaciones al trabajar intertextualmente con el lenguaje (hiper)mediatizado o de redes sociales digitales, algo que no reconocen como dificultad en sus trabajos «cara a cara». En posproducción, instancia que no corresponde al análisis realizado en esta investigación, casi todxs dependieron de otrxs profesionales que transpusieron, editaron y montaron digitalmente sus obras o, al menos, reconocieron un desdoblamiento entre sus propios roles de dirección de texto, actores, cámaras y montaje: «A mí me hubiese encantado tener a alguien que dirija la cámara o edite

[17] En otros contextos que no son el corpus de esta tesina si hubo experiencias de obras en/para los entornos virtuales que generaron propuestas colaborativas con lxs usuarixs y construcción de comunidad en términos de Salaverría. Varias de ellas están alojadas en la plataforma http://www.teatrouaifai.com/, un proyecto independiente y de autogestión que ofrece funciones de obras escénicas originales, en vivo, a través de soportes que utilizan internet.

la obra así me podía dedicar exclusivamente a la dirección de las actrices y a pensar bien los textos que dicen», reflexionó Carolina Gómez. Es decir, que el universo de escritura de estas obras podría demandar, a posteriori, el surgimiento de nuevos roles, más allá de los frecuentes del lenguaje escénico, al menos desde perspectiva de lxs artistxs entrevistadas.

En los casos analizados, las obras hicieron funciones filmadas, porque no se sentían preparadxs para realizar un vivo en alguna de las aplicaciones digitales como Zoom o Instagram, como sí sucedió con las obras del segundo grupo. Esto implicó que, en aquellas puestas, no se generara un vínculo directo con lxs espectadores, como el que suele habilitar el lenguaje digital, que propone, entre sus especificidades, generar comunidad, interacción, construcción reticular; diferencia de lo que sucedió con las obras escritas específicamente *para* los entornos virtuales, *Hermanas* y *Albures en línea,* al momento de ser estrenadas.

Las cuatro obras del primer grupo se autodefinieron como «adaptaciones» a los entornos virtuales, ya sea desde su puesta (en el título del texto brindado por la autora de *Arenero* dice «adaptación») o en las entrevistas en profundidad. En sentido estricto, según los conceptos de Gusmeroti seguidos en este trabajo, es técnicamente correcto, ya que se produce una operación intragenérica de la misma obra, sin modificar sus líneas argumentales principales. Sin embargo, los procesos de adaptación de las obras analizadas tienen más que ver con cuestiones técnicas de montaje resueltas dramatúrgicamente, que de contexto y conflicto dramatúrgico, con algunas excepciones: en *Arenero* tenemos la alusión a un personaje que desapareció en la versión digital. Algo similar ocurre con *Segundo* con la voz de quien controla en el universo en el que trascurre la obra. En *Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes* se creó una escena para que cierre la obra en duración y en *Mi cuerpo es Johana* se retiraron prólogo y epílogo del relato principal. En las cuatro obras hay un uso libre de los elementos técnicos para potenciar cuestiones metafórico-argumentativas, como observamos en el caso de las madres discutiendo sobre el amor, en *Arenero* y que, dada las ventanas del Zoom, funcionan como el ángel y el diablo debatiendo sobre un dilema en la conciencia de un personaje. En *Mi cuerpo es Johana* y en *Segundo* hay una intención de recorte a través de los planos y del montaje, con un desarrollo en crecimiento; y en *Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes*, en menor medida, el recorte de primeros planos, planos medios y generales.

¿Es posible, entonces, llamar a este proceso *(hiper)mediatización de la dramaturgia*? Al revisar el concepto de *versión* trabajado por Gusmeroti, si bien hablamos de pasajes de obra de mismos autores, encuentro ese «valor agregado del autor sin negar la procedencia del texto

fuente» (Gusmeroti, 2016) y a su vez una ruptura (material, espacial, física) con el texto. Fue expuesto que en las versiones conviven dos poéticas: la del texto fuente y la del texto nuevo o destino. Entonces, si toda versión es siempre una adaptación -es decir, que incluye un uso libre de los elementos de forma intergenérica- vemos que lxs cuatro autorxs fueron fieles al texto fuente, pero con estilo singular, único, forzado por las plataformas digitales y rompe con algo de lo planteado previamente, motivado por el objetivo de (hiper)mediatizar la puesta. Asimismo, se destaca un estilo singular en esta forma de versionar los textos. Con esto, quiero decir que el término *versión* es un buen punto de partida para definir estas operaciones atravesadas por el concepto de hipermediatización, en tanto objetivo de puesta definitiva. En consecuencia, las obras que se han analizado se acercan más a *versiones hipermediatizadas de textos fuente*[18] que a la «(hiper)mediatización de la dramaturgia», como he arriesgado en la hipótesis. Aun así, esta nueva categoría es provisoria, de consecuencias muy recientes y que necesitará de más tiempo e investigaciones de nuevos corpus para ser puesta a prueba ya que nuestro objeto aún se encuentra en movimiento.

9.1 Entre continuidades, aperturas y carencias

«No pienso volvería a escribir otra obra virtual a menos que me paguen», lanzó Silvina Curbelo en su entrevista, «Yo con esto, ya estoy hecho», afirmó La Iacona. Esas frases reflejan el desapego general que experimentaron lxs autorxs entrevistadxs en relación con sus obras, luego del estreno. No por desinterés artístico, sino por el hábito mismo que construyeron en cada presentación presencial a lo largo de su carrera y la frustración por la imposibilidad de hacerlo en pandemia. Sin embargo, ocurrió algo muy particular con las audiencias, que, según el informe ya mencionado, elaborado por Enfoque Cultural y Alternativa (2021), lxs espectadorxs de las artes escénicas durante el 2020 se multiplicaron y en su gran mayoría valoraron la experiencia de las obras virtuales como «Muy Buena» (p.87).

Con esto afirmo que es evidente que la dramaturgia para las plataformas ya tiene lugar en las artes escénicas. Y que no se trata solo de asimilar la escritura de los textos, de los cuerpos, de los objetos de lo presencial, a las plataformas, sino de concebir el marco para una puesta que se inscriba, por un lado, en la serie de los dispositivos, por otro, en la serie de las prácticas sociales -tal como lo plantea José Luis Fernández (2021) - y, por supuesto, en la

[18] Término que también utilizo aquí de forma provisoria.

serie de los géneros y de los estilos. Los entornos virtuales-digitales proponen, entonces, otro vínculo con el espectador, más selectivo y activo, en lugar de una fecha y hora determinada.

Más allá de lo complejo de los análisis y los procesos, es imposible escindir estos casos de la situación, en extremo, crítica de una pandemia que golpeó, no solo en lo cotidiano, sino a nivel profesional, a las artes escénicas. Las obras también miraron hacia adentro del elenco y su trabajo sirvió como gesto de resistencia y acompañamiento en comunidad, durante un proceso en el que ninguna subjetividad será igual. Con esfuerzo y trabajo, salieron adelante con la actividad, -lejos de las luces del teatro comercial y los telones del teatro oficial-, para dar un paso más en un oficio en el que se está acostumbrado a remar y a bancarse *offline*, aún con el mayor de los empeños y con resultados artísticos no tan satisfactorios.

A aquellxs que trabajaron, experimentaron y dedicaron tiempo a la tarea improductiva de las artes escénicas, durante el 2020, incluso a quienes están convencidxs de que el resultado haya sido «una mierda», decimos que, como en todo ecosistema, los descartes son el sustrato que oxigena, fertiliza y alimenta las nuevas semillas. Y que si tal experiencia llevada a cabo en soledad (o asilamiento) se transitó bebiendo de las fuentes de la creación «autodidacta» en un contexto tan hostil, los resultados inevitablemente fueron maravillosos y los disfrutaremos a lo largo de los años. Lejos de extinguirse, la multiplicación de las experiencias en los entornos virtuales en el conurbano norte durante el 2020 trajo apertura al lenguaje escénico. Y a pesar de que a fines del 2021 se regresó a la presencialidad con aforo completo, hay experiencias que se mantienen y continúan transformando el propio hacer. Por caso, mientras se escribían estas palabras, todas las obras de este corpus decidieron retomar de forma presencial o semi presencial sus trabajos. Y no lo harán retomando su texto fuente, sino que se están construyendo versiones cruzadas entre el texto fuente y sus versiones (hiper)mediatizadas. Como diría Neil Postman (1998), la expansión de experiencias de las artes escénicas en los entornos virtuales no es aditiva, sino ecológica. La gota de tintura se derramó sobre el recipiente del quehacer teatral y cada una de las moléculas del lenguaje se transformó para siempre. ¿Hasta dónde seguirá esta exploración? será argumento para futuras investigaciones en este dinámico y cambiante campo de la comunicación, de las artes escénicas y las (hiper)mediaciones. Mientras tanto, les deseamos para sus nuevos estrenos a todxs lxs autores teatrales del conurbano norte, sean virtuales, presenciales o semipresenciales «¡mucha mierda!».

Diciembre 2021.

10. Referencias bibliográficas

Alternativa Teatral, Acuña J. (2005). «El teatro frente a un nuevo paradigma». Recuperado de http://www.alternativateatral.com/nota34-el-teatro-frente-a-un-nuevoparadigma

Alternativa teatral y Enfoque Consumos Culturales (2021). *Mediatización de las artes escénicas*. Recuperado de http://bit.ly/Informe-Mediatizacion-ArtesEscenicas2021

Ámbito Financiero (25 de marzo de 2020). «El gobierno estima que el pico de Coronavirus llegará en mayo». Recuperado de https://www.ambito.com/politica/alberto-fernandez/el-gobierno-estima-que-el-pico-del-coronavirus-llegara-mayo-n5091152

Argentores (2018). «Estatuto y reglamento interno». Recuperado de https://argentores.org.ar/institucional/estatuto-reglamento-interno/

Argüello Pitt, C. (2015) *Dramaturgia de la dirección de escena*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Artaud A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Pocket/Edhasa.

Asociación Argentina de Actores, delegación Zona Norte (2020).

Berman M. (2013). *Teatro en el borde. La ruptura de los verosímiles*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial Biblos.

Berman, M. (2021). «Artes Escénicas y Mediatizaciones, desde una perspectiva histórica». *Funámbulos*, Año 24, Edición 55. Recuperado de https://online.fliphtml5.com/pnxpk/rols/#p=6

Dall'Occhio, R., (7 de septiembre de 2020). «Mi cuerpo es Johana. Reseña sobre la experiencia transversal de ver el estreno de una obra de teatro local en entornos virtuales». *Timbó*. Recuperado de https://revistatimbo.com.ar/teatro-mi-cuerpo-es-johana/

Economía y política (13 de julio de 2020). «Becas Sostener Cultura: requisitos y cómo acceder a los $30.000». Recuperado de https://www.cronista.com/economia-politica/Becas-Sostener-Cultura-requisitos-y-como acceder-a-los-30-000-20200713-0048.html

Fernández, J.L. (2021). *Vidas mediáticas. Entre lo masivo y lo individual*. Buenos Aires: La Crujía.

Página 12 (6 de julio de 2009) «Los teatros cerrarán durante 10 días en todo el país» Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-127826-2009-07-06.html

Porto Renó, D. (2014). «Formatos y técnicas para la producción de documentales transmedia». En Irigaray, F. y Lovato, A. *Hacia una comunicación transmedia.* Rosario: UNR editora.

Gallina A. (2015). *Dramaturgia y exilio*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Gobierno de la provincia de Buenos Aires (15 de junio de 2020). «La provincia acompaña a distintos sectores de la cultura». *Noticias de la provincia*. [comunicado de prensa]. Recuperado de https://www.gba.gob.ar/produccion/noticias/la_provincia_acompa%C3%B1a_los_distintos_sectores_de_la_cultura

González Pérez A (1977). «Aristóteles, Horacio y Boileau». *Poéticas.* Madrid: Editorial Nacional. Alfar Colección de Poesía.

Gusmeroti E. (2016). «Escrituras múltiples, lecturas productivas». Celcit – 40.º aniversario. Texto número 5. En *Colección de estudios teatrales*. Ciudad de Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro editorial.

Lisoni, N. (2021). Área de Políticas Culturales y Gestión Vinculadas a las Artes Escénicas. Ciclo Mensual de investigadorxs de IEA. Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=0z2okonRi8w&ab_channel=InstitutodeArtesdelEspect%C3%A1culoUBA

Lisoni, N. y Ramírez Torillo, J. (2021). «Conexión Inestable» en Conexión Inestable: Dramaturgia para el momento. Jaqueline Ramírez Torillo y Nicolas Lisoni (coordinadores). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Dramaturgia.

Pavis, P. (2011). «Puesta en escena» en *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós, p. 362-367.

Plimpton, G. (19 de agosto de 2019). «Hay que tener un detector de mierda incorporado. Entrevista a Ernst Heminway». *Socompa. Periodismo de frontera.* Recuperado de http://socompa.info/cultural/hay-que-tener-un-detector-de-mierda-incorporado/. [Entrevista publicada originalmente en Paris Review, en1958].

Postman, N. Cinco cosas que necesitamos saber sobre el cambio de las tecnologías. Conferencia en Denver, Colorado, 27 de marzo de 1998. [En línea]: <http: / /www.mat .upm.es/~jcm/nei l -postman—f ivethings.html>

Presidencia de la Nación (2020, 19 de marzo). *Aislamiento social, preventivo y obligatorio. Decreto 297/2020*. Boletín Oficial de la República Argentina. Recuperado de https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/227042/20200320.

Presidencia de la Nación (1997, 19 de marzo). *Ley Nacional del Teatro N° 24800.* Boletín Oficial de la República Argentina. Recuperado de https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/7166764/19970417?busqueda=1

Rivera, J. B., (1980). «El Folletín. Eduardo Gutiérrez». En *Historia de la literatura argentina, Capítulo 32.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Scolari, C. (2015). *Ecología de los medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones.1ra. parte.* Barcelona: Gedisa

Soto, I. (2013). *¿Teatro online? Posibilidades y restricciones de las nuevas tecnologías en el arte dramático* [Tesina de grado], Ciencias de la Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Steimberg, O. (1998). «Proposiciones sobre el género» y «El pasaje de los medios masivos a los géneros populares». En *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel. Segunda edición.

Traversa, O. (1986). *Carmen, la de las transposiciones* [ponencia]. 1.er Congreso Nacional de Semiótica, La Plata, Buenos Aires.

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad. Una historia Crítica de las redes sociales.* Buenos Aires: Siglo XXI.

10.2 Corpus dramatúrgico

Anzorena Martínez, A. y Dall'Occhio, J. C. *Albures en línea*. Alojada en https://drive.google.com/drive/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O?usp=sharing

Curbelo, S. y Gómez, C. *Segundo.* Alojada en https://drive.google.com/drive/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O?usp=sharing

Castro, A. *Arenero.* Alojada en https://drive.google.com/drive/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O?usp=sharing

La Iacona, O. T., *Mi cuerpo es Johana.* Alojada en https://drive.google.com/drive/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O?usp=sharing

Schiappapietra, M. *F. Embarcadas, viaje para dos actrices y varios personajes*. Alojada en

https://drive.google.com/drive/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O?usp=sharing

Zappacosta, G. *Hermanas.* Alojada en https://drive.google.com/drive/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O?usp=sharing

10.3 Material Anexo

Entrevistas virtuales, grabadas, modelos de entrevistas y cuestionarios. Alojado en https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1BQXMJgV5NOFgTVUIUL5BLisONJb1FP-O