



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

Título del documento: Teatro para las infancias, la producción en contexto de pandemia COVID 19

Autores (en el caso de tesis y directores):

Octavio Tomás La Iacona

Sara Carolina Duek, tutora

Viviana Minzi, co-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



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesina de grado

**Teatro para las infancias,
la producción en contexto de pandemia COVID 19**

Tesista: Octavio Tomás La Iacona

DNI. 34985222

Tel. 15 4075 1412

Correo. Octavio.laiacona@gmail.com

Tutoras: Dra. Carolina Duek y
Mg. Viviana Minzi.

duekcarolina@gmail.com

viviminzi@gmail.com

Julio 2022

Índice

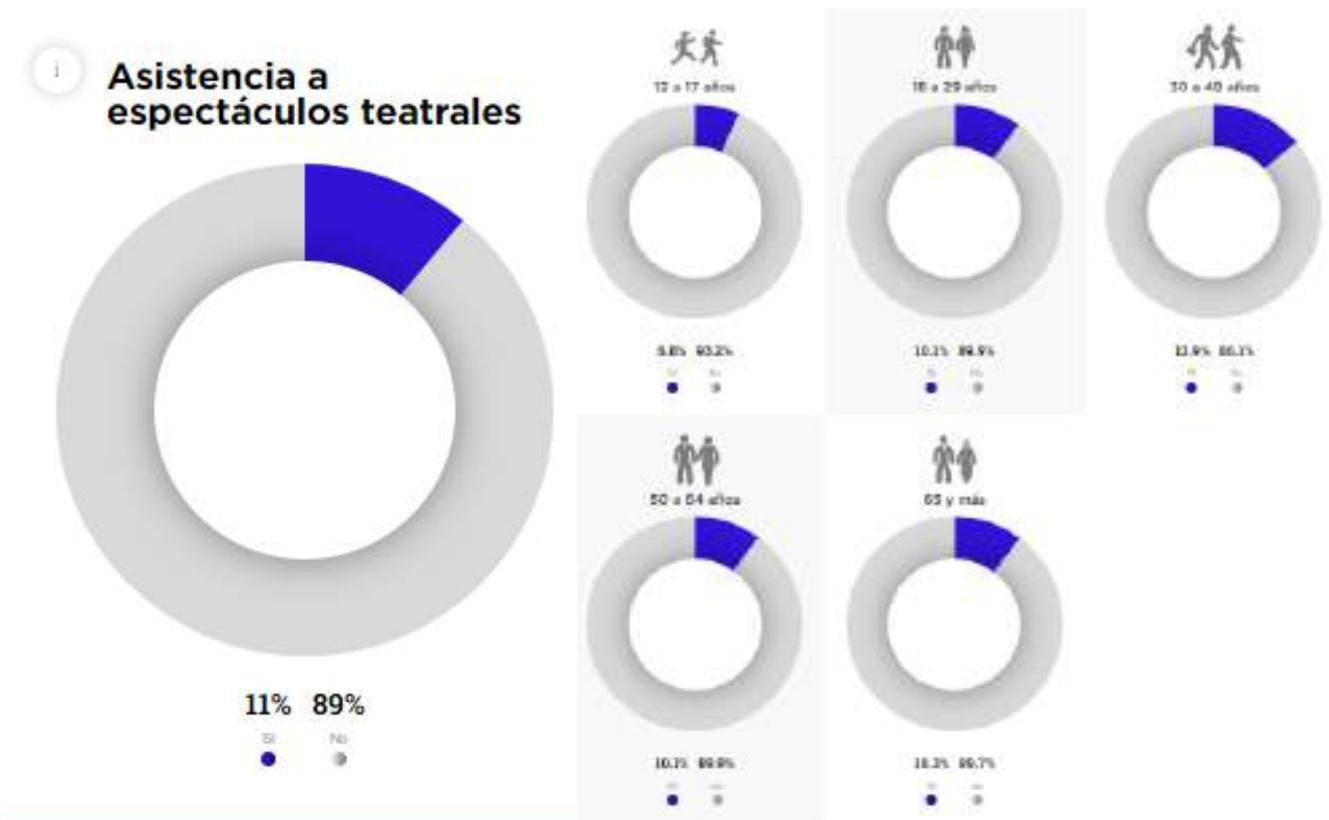
Introducción	2
Capítulo 1. El Corpus	11
Capítulo 2. El Dispositivo Teatral	19
2.1. Teatro del extrañamiento.....	19
2.2. Teatro del gesto.....	23
2.3. Teatro monofónico.....	25
Capítulo 3. Adaptación a la virtualidad	29
3.1. Registro en pandemia.....	30
3.2. Producción en virtualidad e Investigación en entornos virtuales.....	37
Capítulo 4. Huellas de las Matrices Culturales mediáticas	
En el teatro en entornos virtuales	44
4.1. Teatro participativo.....	46
4.2. Teatro mediático.....	50
4.3. Teatro Desnarrativizado.....	55
Capítulo 5. Conclusiones	58
Bibliografía	66

Introducción

El teatro es una forma de producción cultural que acompaña a las distintas civilizaciones desde la noche de los tiempos. Ya en la Grecia clásica, el teatro ocupaba lugar central para instruir a la aristocracia y a las clases populares (Koss, 2021). También se conocen registros de teatro asociado a prácticas didácticas y religiosas en la América prehispánica (Henríquez, 2009). Los teatros asiáticos como el Kabuki o el Noh, toman sus referencias en formas espectaculares anteriores (Astorga Hermida, 2008; Arcas Espejo, 2009).

Incluso en la modernidad, el teatro ocupó un lugar central para la formación de la cultura masiva. *“Si el melodrama es el punto de llegada y plasmación de la memoria narrativa y escénica popular es también, ya en el melo-teatro de 1800, el lugar de la emergencia de lo masivo”* (Barbero, 1982:67). Es decir, en su forma de melodrama, el teatro fue central para el desarrollo de la cultura masiva moderna. Sin embargo, con el surgimiento de la radio y el cine, el teatro pierde su lugar de centralidad en la cultura masiva y popular y se revinculó con la alta cultura letrada (Artaud, 1978).

Aún así, el teatro sigue presente en el menú de consumos culturales, y especialmente, en el caso de las infancias. Según el sistema de información Cultural de la Argentina en el 2017, el 11% de la población asistió al teatro. Apenas el 6.8% de la población entre 12 y 17 años asistió a espectáculos teatrales.



Fuente: Encuesta Nacional de Consumos Culturales¹

Sin embargo, cabe aclarar, que esta encuesta relevó la asistencia de menores de 12, ni consideró tampoco las instancias en las que el teatro “*asiste a instituciones educativas o comunitarias*”. Los esfuerzos para que las infancias estén en contacto con teatro son diversos. Si bien no hay registro certero del consumo teatral en las audiencias infantiles, muchos municipios, escuelas, organizaciones sociales, culturales y políticas procuran acercar espectáculos teatrales a las infancias. Aunque imperceptibles, las políticas culturales destinadas al desarrollo del teatro han crecido ininterrumpidamente. Desde la sanción de la ley nacional del teatro (Ley 24800/97) se han creado distintos programas, Consejos Provinciales, fondos de fomento a la actividad y distintas políticas nacionales, provinciales, municipales y civiles destinadas a presentarle teatro a las infancias.

El teatro se considera como un consumo cultural óptimo para el desarrollo de la subjetividad infantil. Esto se evidencia, por ejemplo, en la inclusión de la recepción teatral en los núcleos prioritarios de aprendizaje determinados por el Consejo Federal de Educación (CFE, 2019). Alineados con este objetivo de mejorar el acceso a productos teatrales, han crecido gestión a gestión las políticas destinadas a estos fines. Por

¹ <https://encuestadeconsumo.sinca.gob.ar/>

ejemplo, como política de reactivación económica luego del aislamiento social preventivo y obligatorio fruto de la pandemia por COVID-19, el Instituto Nacional del Teatro (INT) diseñó el programa “Teatrines”, que luego se convertiría en “Argentina Florece Teatral”. Previo a este programa, en todo el país crecieron distintas experiencias de programación de “Formación de espectadores” y otras políticas de acceso teatral de las infancias. De hecho, en el 2018, se presentó el proyecto de ley de acceso democráticos a las artes escénicas HÉCTOR DI MAURO “*con el objeto de garantizar la accesibilidad a las artes escénicas a la población a través del sistema educativo nacional*” (HCDN, 2018: Art. 1)². Aunque el proyecto sigue en discusión, es un ejemplo que da cuenta del crecimiento de las políticas teatrales destinadas a garantizar el acceso a bienes culturales de las infancias.

Estos esfuerzos y recursos para el teatro y las infancias crecen orientados por un enorme voluntarismo, pero desamparados de una reflexión teórica pertinente y adecuada.

El teatro para las infancias se presupone beneficioso por varios motivos: ostenta una artesanía semiótica y analógica frente a la creciente y malformante virtualidad de las infancias, ofrece representaciones contrahegemónicas y alternativas a los consumos culturales masivos de las infancias, les da acceso a un mundo de imaginación y lectura, presenta representaciones no sexistas, porta un potencial transformador (Casella, 2015; 2017; 2018; 2019, Dubatti y Lía Sormani, 2012; Palacios, 2017; Lebeau, 2006 y 2020).

Al pasar revista por la bibliografía anteriormente señalada, se mencionan estos atributos del teatro. En estas páginas se hace la pregunta si estas cualidades son un verdadero diferencial del teatro respecto a otros consumos culturales. Por ejemplo, en su conferencia, Dubatti y Sormani (2011) plantean que el teatro para las infancias ya no presenta los relatos en términos de “buenos y malos”, sino que los complejizan. Ahora bien, esta novedad también la podemos ver en la producción industrial de relatos de Disney, Maléfica sin ir más lejos. Pues entonces, el cine, la publicidad, los videojuegos también presentan modos no sexistas, complejizados, abren un mundo de imaginación, entre otras propiedades meramente teatrales (según la bibliografía mencionada). Cabe la pregunta si atribuirle al teatro estos discursos no hegemónicos no es un prejuicio o una adecuación de transformaciones que se vienen dando en la cultura mediática, es decir, en las Industrias Culturales. Gran parte de estos diferenciales que se le asocian al teatro, también pueden ser rastreados en los consumos hegemónicos del mercado de las infancias (por supuesto no la presunta calidad analógica del teatro, pero sí la

² <https://www.hcdn.gob.ar/proyectos/proyecto.jsp?exp=6073-D-2018>

complejización de modos de representación de infancias, de género, la circulación de sentidos “a contrapelo” de lo infantil). Este margen de maniobra para la complejización de discursos y representaciones de infancia se vincula con un proceso que identifica Minzi (2003): la construcción de la infancia como consumidora y el desarrollo de su lugar de privilegio en el mercado global de las comunicaciones. En definitiva, y siguiendo a la autora, la representación mediática de las infancias se transformó de un sujeto pasivo a un consumidor activo, con autonomía, independencia y poder de decisión; esta transformación podría ser fruto de la transformación en sus modos de socialización. Si en el siglo XIX, la socialización de las infancias se encontraba hegemonizada por la escuela, a finales del siglo XX, serán objetivo del mercado global de comunicaciones. Consecuentemente, las infancias se encuentran disputadas entre el mercado y la escuela. De esa disputa se desprenden distintas formaciones discursivas escolarizantes algunas, infantilizantes otras, que se yuxtaponen en los discursos que los tienen como destinatarios. Entonces, se puede interpretar, que estos atributos, discursos no sexistas, representaciones no hegemónicas, etc.; no son específicos del teatro para las infancias, sino que son continuidades con la semiósfera mayor constituida por la cultura mediática (Rincón, 2006).

Entonces ¿Qué ofrece de distinto el teatro? Lo que se propone esta tesina es analizar un corpus de espectáculos teatrales destinados a las infancias para observar qué es lo que le ofrecen a la experiencia infantil y a la conformación de su subjetividad en tiempos de virtualidad y pandemia. Se parte de la hipótesis de que el teatro ostenta un diferencial respecto a otros discursos destinados a las infancias. Si el teatro sobrevive como experiencia cultural, hay algo en él que no es posible encontrar en otro lado, algo diferente que, por algún motivo, los Estados Municipales, Provinciales y Nacionales han decidido promover. Este trabajo se desprende de otra hipótesis de trabajo fundamental: la suposición de que el teatro tiene el potencial de ofrecer una propuesta cultural que las infancias no pueden encontrar en otro lado. Es de suponer que, si las políticas públicas que lo incentivan van en aumento, existe algo distinto y pertinente en él para la experiencia infantil. El corpus seleccionado, específicamente durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) nos permitirá analizar las adaptaciones (o no), las modalidades y los tipos de representación que se pusieron a disposición de las infancias y de sus familias como alternativas a la presencialidad teatral interrumpida por la pandemia.

Sin lugar a dudas, el teatro tiene características que lo diferencian de otras manifestaciones artísticas de la industria cultural. Ya Walter Benjamin (1989 [1935]) encuentra una especificidad en la actuación teatral; posee un contacto personal del actor con su público que se vincula con el cuerpo, con la mirada, con la presencia y con las mínimas variaciones que día a día, función a función se van dando en tonos, formas de habla, palabras y despliegue corporal. Este contacto, que no posee el cine, constituye el aura del arte dramático, una manifestación de una lejanía única e irreproducible en la experiencia subjetiva. Ahora bien, es necesario analizarla experiencia teatral infantil para encontrar posibles estrategias de intervención para contribuir a la promoción de los derechos culturales de los sujetos. Por otra parte, *“El teatro del siglo XXI aparece como un espacio poco vigilado, relativamente autónomo, desde el que es posible comunicar discursos no hegemónicos”* (Sanchez, 2007:7). Siguiendo el desarrollo de este autor, se desprende la premisa que afirma que el teatro para las infancias tiene para aportar un abanico de representaciones novedosas y una ampliación de la agenda temática que se les ofrece. Será tarea de esta tesis observar en el corpus de qué formas se despliegan las representaciones en relación y tensión con los discursos hegemónicos del mercado en particular y de la sociedad en general.

En el marco de esta investigación se observaron, sistematizaron y analizaron obras teatrales destinadas a Niños, Niñas y adolescentes (NNYA). Ahora bien, es necesario precisar que las infancias son formaciones subjetivas históricas fruto de negociaciones entre distintos actores, proyectos de desarrollo, proyectos de modernidad, de Nación, sujetos constituidos, en disputa (Baquero, R. y Narodowski, M., 1994; Carli 2006; Gentili, 2021, entre otros). Si se parte de la noción de que las infancias son sujetos históricos, entonces, también se las puede comprender como sujetos políticos. Las siguientes páginas consideran que los derechos culturales de estos sujetos, entonces, se vinculan con la disputa por el espacio público en la forma de la autorrepresentación como sujetos políticos (Calletti, 2006).

Para el desarrollo de la investigación se construyó un corpus de obras que incluye todas aquellas producciones que se programaron para las infancias en el período 2020-2021 en los municipios de San Fernando y Tigre. Desde la recuperación democrática, las direcciones de cultura de estos municipios fueron desarrollando una intensa política de programación de espectáculos para las infancias. El contexto excepcional de la pandemia y el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) reformuló necesariamente la propuesta. En este sentido, la programación en entornos virtuales dejó

un registro claro de los materiales teatrales, un producto totalmente novedoso para el campo del teatro para NNyA. Se transmitieron por distintas plataformas digitales espectáculos que años anteriores habían sido programados en teatros, plazas y escuelas. Esta trasposición nos permite observar permanencias, continuidades, cambios y transformaciones respecto a lo que las políticas culturales les ofrecen a las infancias. Así también, no es posible desentenderse de la excepcionalidad del ASPO y preguntarse por las adaptaciones que el teatro precisó para la virtualidad.

Se registraron todos los espectáculos teatrales programados por los Municipios de San Fernando y Tigre durante el ASPO. Se observó que, hasta el mes de agosto (definido como el mes de las infancias), no hubo prácticamente programación. Luego de esta fecha, cada municipio conformó una grilla de espectáculos teatrales en entornos virtuales, al menos, semanal con un fuerte acento en el mes de julio del 2021 (vacaciones de invierno). El acceso a informantes clave y a los actores y actrices de las obras junto con la accesibilidad del material fueron claves a la hora de definir el recorte del corpus y la ubicación espacio-temporal del análisis.

Estos programas fueron desarrollando, a medida que pasaban los meses, una especialización y una profesionalización que no se encontraba en las primeras transmisiones. Lo que comenzó como un registro precario, muchas veces en vivo, se desarrolló en espectáculos grabados, con mejor calidad de imagen, montaje, etc. A la vez, hacia mediados del 2021, los municipios programaron espectáculos también presenciales. Cabe aclarar, que luego de recuperar las piezas gráficas de los distintos espectáculos se pudo constatar que la mayoría de los espectáculos programados de manera virtual, habían sido programados de manera presencial. Es más, en el caso del municipio de Tigre, al mismo tiempo que transmitía funciones por la pantalla, programaba los mismos espectáculos en las plazas y teatros.

Una vez confeccionada la lista de espectáculos y fechas se procedió a rastrear las piezas gráficas de los mismos, los enlaces de transmisión y la interacción con la audiencia. Con este material se procedió a constituir el corpus de quince (15) espectáculos programados entre agosto del 2020 (es decir, el festejo del día de las infancias) y diciembre del 2021. Finalmente, se diagramó una ficha de análisis que se utilizó para observar el material, analizarlo y compararlo. Cada espectáculo cuenta con una ficha detallada con diferentes dimensiones que permitieron la sistematización y el relevamiento de invariantes, continuidades, temas, problemas, tópicos y características de la puesta en escena y de las modalidades de edición y de transmisión de las obras.

Cabe aclarar que, para conformar el corpus, luego de conformar la lista de espectáculos, se seleccionaron aquellos de los que era posible recuperar material o realizar entrevistas. De un total de 32 espectáculos, se seleccionaron para el corpus 15. Algunos espectáculos se descartaron por haberse programado en ambos municipios (y se seleccionó solo uno). La necesidad de hacer un recorte se funda en el posibilitar un análisis exhaustivo de los materiales, conforme al año de extensión de la beca de investigación. Se procuró que este recorte sea representativo de toda la muestra. Las entrevistas realizadas durante 2021 componen, también, parte del análisis realizado de manera individual en las fichas pero, también, nos permitieron construir una mirada de conjunto sobre la toma de decisiones, los recursos y las limitaciones con las que contaron (o no) a la hora de preparar las grabaciones. Otro caso es el festejo del día de las infancias en Tigre que programó cinco espectáculos en una transmisión en vivo en continuado. De allí solo se seleccionó un espectáculo “Vainilla y chocolate” que resultó representativo de todos los programados en ese día (en vivo y directo), y sus informantes permitían mayor accesibilidad para realizar entrevistas.

En el corpus se observa una gran diversidad de materiales en dos dimensiones. Por un lado, respecto a los modos de producción de contenidos para la virtualidad. Por otro lado, en los estilos, recursos y tradiciones de lo propiamente teatral. Respecto a la primera dimensión algunos espectáculos fueron producidos para la pantalla en una investigación sobre la especificidad del teatro en la virtualidad. Pero también se observaron grabaciones de materiales teatrales ya estrenados sin adaptación alguna. Respecto a la dimensión de lo elementalmente teatral, dentro del corpus se observa que, bajo la categoría de espectáculo teatral, se programaron narraciones escenificadas, cuentacuentos, recitales de música infantil, títeres, payasos, magos, acróbatas, malabaristas, etc.

Para el análisis de estos quince espectáculos se establecieron las siguientes categorías: por un lado, se observó la adaptación e investigación referida a la materialidad que la pantalla le imprimió al teatro. Por otro lado, se observaron las características semánticas que nos permiten pensar la especificidad de lo teatral, como las recurrencias, el uso de ciertos recursos, formas narrativas, temáticas, etc. Por otra parte, se observó la continuidad de las obras con las matrices culturales mediáticas. Cabe aclarar que esta investigación se centró en la producción. Queda abierta para otros trabajos la pregunta por la experiencia infantil en la expectación teatral.

Esta investigación se realizó en la excepcionalidad de la pandemia. El ASPO impidió las prácticas culturales presenciales tales como el teatro. El material al que se accedió fue producido en este contexto. Consecuentemente, se analizaron las adaptaciones y continuidades de estas producciones.

En las próximas páginas se presentará el análisis de dicho material. Este se dividirá en distintos capítulos según la categoría analizada. En el primer capítulo se presentará el corpus. En el segundo capítulo se presentarán las continuidades y recurrencias referidas al dispositivo teatral. En este sentido se intentará dar cuenta de la especificidad de lo teatral-infantil. Para ello se analizarán las particularidades del dispositivo teatral, pero especialmente las similitudes de las distintas propuestas. En el tercer capítulo, atendiendo al contexto en que se construyó el corpus, se analizará la adaptación de lo teatral al formato virtual. Allí se observará cómo se indagó, experimentó, adaptó o tradujo en la materialidad digital. En este mismo sentido, en el cuarto capítulo, se analizará la presencia-ausencia, continuidad-ruptura de las estéticas hegemónicas de la cultura mediática (Rincón, 2006) para observar si lo teatral propone formas no hegemónicas de narrar o si se observan continuidades con una semiósfera mayor constituida por los discursos de las industrias culturales hegemónicas.

Para finalizar este trabajo se presentará un último capítulo conclusivo donde se recuperará lo expuesto en cada capítulo a fin de comparar los resultados del análisis de las obras y sistematizar los contenidos que se les ofrecen a las infancias. Luego de este recorrido, se determinará qué es lo que le ofrecen a las infancias los materiales teatrales y se analizará si suponen diferencias respecto de otras propuestas culturales. De esta manera se reflexionará en torno a qué le aporta el teatro a la experiencia infantil. Finalmente, a partir del análisis y la reflexión, se propondrán políticas culturales destinadas a las infancias, atinadas a fin de garantizar los derechos culturales de niños y niñas.

Cabe aclarar que esta tesis se enmarca dentro del proyecto de investigación “TEATRO PARA LAS INFANCIAS, UN INTERROGANTE DESDE LOS DERECHOS CULTURALES” bajo la Dirección de Dra. Duek. La misma se desarrolla gracias a una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas, otorgada por Resolución P. N° 1612/21 del Consejo Interuniversitario Nacional.

La selección del tema responde a la pertenencia al campo teatral del autor que se desenvuelve como educador popular y como hacedor teatral. En este sentido, estas páginas intentan sistematizar y profundizar una serie de reflexiones y discusiones que

vienen dándose en su pertenencia en el campo en relación con la experiencia en la carrera como estudiante.

Capítulo 1. El corpus

Para el 20 de marzo del 2020, las pantallas de las casas habían transmitido imágenes y palabras incógnitas sobre un virus temible que azotaba la lejana China. Allí, una sociedad sobrepoblada comenzaba una cuarentena distópica. En esta parte del global se observaban con incompreensión la pandemia que se desataba. Ese día, por cadena nacional, el presidente Alberto Fernández decretó el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) que hizo que todos aquellos que no eran considerados esenciales se quedaran en sus casas, entre ellos, actores, directores teatrales y demás trabajadores de las artes escénicas. La actividad teatral quedó paralizada. Hubo incipientes experiencias de funciones teatrales en entornos virtuales, pero no será hasta agosto de ese año que los municipios de Tigre y San Fernando comenzarán a programar teatro para infancias. Un recorte de estas obras fue incluidas en el corpus para analizar esta política cultural.

El corpus de obras teatrales producidas en entornos virtuales se compuso de quince espectáculos que fueron transmitidos por las redes oficiales de las direcciones de culturas de Tigre y San Fernando. De esos quince, trece se estrenaron antes del 2020 y fueron filmados a los fines de su difusión. Solo dos materiales (“Electrica Warmi” y “Titiriteando”) se produjeron en contexto de ASPO. Del total del corpus, solo cinco espectáculos se transmitieron en vivo. Aquellos programados por el Municipio de Tigre, solo “Chocolate y Vainilla” del Payaso Fidel, en agosto del 2020. Por parte del San Fernando, “Circo surubí”, “Palmito y los buenos Paraná”, “Pichiculundios” y “Tío Payaso con magia”. Todos estos espectáculos se transmitieron en vivo entre marzo y junio del 2021.

Los otros nueve espectáculos del corpus fueron grabados y transmitidos en diferido. En casi todos los casos (ya sea grabado o transmisión en vivo) las compañías teatrales fueron hasta las salas municipales y allí presentaron su material que fue registrado por las cámaras. Salvo tres grupos (“Electrica Warmi”, “Ezequiel Biscay”, “Alicia en las sombras”)³, el resto delegó completamente la cámara y la política audiovisual de los materiales. Fueron las gestiones municipales las que se encargaron de filmar y compaginar, así como de decidir qué y cómo se filmaba. A las compañías teatrales no les interesó opinar o incidir sobre el formato de emisión. Se dedicaron a llevar sus

³ Si bien en “Titiriteando” definió la totalidad de la cámara, cabe aclarar que la producción de éste espectáculo fue íntegramente municipal.

espectáculos a las salas y hacer más o menos lo mismo de siempre, hasta incluso desentendiéndose de la ausencia de público o ficcionalizado su participación.

(Por ejemplo, en el espectáculo “Alicia en las sombras” la narradora interrumpe su relato con preguntas como “¿Saben lo que pasó? ¿Y qué hizo Alicia?”. Las preguntas no obtienen respuesta, pero se deja la pausa para la construcción de posibles respuestas desde los hogares por parte de los niños y de las niñas con el objetivo de reponer cierta interacción (ficticia) en el espectáculo. Otro modo se puede ver en “Palmito y los buenos Paraná” en el que, al comienzo de la función, los músicos se acercan a la cámara y observan lo que hay del otro lado: “*Ahí veo a los marzupialitos [aludiendo a los niños] tomando la leche*”. Por su parte el mago Ezequiel Biscay comienza su presentación preguntando “¿Cómo dice que le va a todo el mundo del otro lado?” y aclara “*Hoy la vamos a pasar genial*”. Luego hace preguntas a la audiencia para ayudar a sus efectos mágicos “*Levanten la mano quienes saben cuántos lados tiene un cubo*”. Como los niños no contestan (lo cual es obvio porque no están ahí) sin siquiera espera o acusa recibo de esa ausencia, él mismo contesta “*seis lados, señor mago*”, simulando la voz de los niños. Entre otros ejemplos. Más adelante desarrollaremos en el apartado **teatro participativo.**)



Capturada del “Show de Ezequiel Biscay.”

De los tres espectáculos que no fueron filmados en la sala, dos los programó la municipalidad de San Fernando. Se trata de dos materiales grabados y transmitidos en

diferido, producidos en la casa de los artistas, quienes también dispusieron las condiciones técnicas y estéticas. Los espectáculos son “Alicia en las Sombras” y “El show de Ezequiel Biscay”. En ambos casos, los perfiles de Facebook e Instagram de la dirección municipal de cultura San Fernando, pusieron a disposición el material que los artistas ya tenían en sus redes personales. Tigre por su parte programó un espectáculo llamado “Electrica Warmi” que combinó escenas pregrabadas con escenas filmadas en la sala municipal. En el espectáculo pueden verse pequeñas escenas de la vida cotidiana de los artistas en contexto de aislamiento y el agobio sufrido por los mismos, como un actor aburrido que inventa personajes con la ropa de su ropero, o un equilibrista sin público que hace su rutina caminando con las manos.



Capturado de “Alicia en las Sombras”.

Al comienzo de “Eléctrica Warmi” vemos a dos músicos dando un recital. Luego de la primera canción, funde a negro y surge la primera escena. En ella vemos a una trapecista aburrida en el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y haciendo sus destrezas mientras limpia en la escalera de su casa. Luego vemos un actor inventando personajes que saca de un ropero o un músico tocando con botellas. Así vemos distintos artistas en sus agobiantes vidas sin público: rutinas nostálgicas, melancólicas y aburridas.



Canción del comienzo de “Eléctrica Warmi”. La misma fue filmada en el teatro municipal Pepe Soriano, en Tigre.



Trapecista en la escalera de “Eléctrica Warmi”. Esta escena como la siguiente fue filmada en la casa de los artistas transmitida entre canción y canción.



Músico aburrido en el ASPO de “Electrica Warmi”. Escena filmada en la casa de la compañía y transmitida en el recital.

La primera imagen, como podemos ver por medio de las capturas de pantalla, “Electrica Warmi” fue el material con mayor investigación sobre las posibilidades del formato, y de mayor complejidad técnica (independientemente de la baja calidad de los dispositivos). Por otra parte, es el único espectáculo que aborda temáticamente la situación de la pandemia y el ASPO en el hastío que significó para infancias y adultos.

Por otra parte, “Titiriteando” también es un material producido en la pandemia. Se trata de una serie o tira compuesta por diez capítulos unitarios con una duración aproximada de uno a cuatro minutos. En ella, la tallerista y promotora cultural de la municipalidad Alejandra Blanco, reconvierte sus tareas para el aislamiento y, a pedido de la Dirección de Cultura, estrenó diez episodios entre el 23/08/2020 y el 29/11/2020. Todos los capítulos fueron grabados previamente, algunos de ellos hasta recurrieron al montaje en posproducción. Aún así, fue, junto a “Eléctrica Warmi” una de las pocas experiencias de **producción de material e investigación sobre el formato** en este contexto.

En síntesis, las quince obras que se analizaron y sistematizaron se pueden observar en este cuadro que incluye el nombre, la autoría, la fecha de emisión, el formato, el municipio y la duración para organizar, en los próximos capítulos, las dimensiones mencionadas de análisis.

Espectáculo	Autoría y dirección	Fecha de emisión	Formato de emisión	Municipio o que programó	Duración (en minutos)
Vainilla y chocolate	El payaso Fidel	15/08/2020	Transmisión en Vivo	Tigre	22
Titiriteando	Alejandra Blanco	Domingos del 23/08/2020 al 29/11/2020	Grabado	San Fernando	Promedio 3, Medianía 4
Faramburleros	Yamila Colombo	15/11/2020	Grabado	Tigre	30
El circo Surubí	Grupo la Musaranga	26/03/2021	Trasmisión en vivo	San Fernando	33
Alicia en las sombras	Lewis Carroll y Mariela de la Sota	16/05/2021	Grabado	San Fernando	18
Ezequiel Biscay	Ezequiel Biscay	30/05/2021	Grabado	San Fernando	30
Palmito y los buenos Parana	Matías Marelli	6/6/2021	Transmisión en vivo	San Fernando	26
Pichiculundios	Pichiculundios	20/06/2021	Grabado	San Fernando	44
Tío payaso con magia	Cristián Calerno	27/06/2021	Transmisión en vivo	San Fernando	25
Las aventuras del capitán corneta	Matías Brandolini	18/07/2021	Grabado	Tigre	36
La huerta de Panchito y el avión fumigador	Carlos María Scappaturra	21/07/2021	Grabado	Tigre	38

Salpiclown	Hernán Danbruzzio y Nicanor Moreno	22/07/2021	Grabado	Tigre	36
Eléctrica Warmi	Grupo Quinto Mundo	28/07	Grabado	Tigre	35
Que trío este dúo	Luciana Orrade	29/07/2021	Grabado	Tigre	26
Mondo Bestia	Grupo Patada Voladora	31/07/2021	Grabado	Tigre	30

Este corpus se analizó a partir de cuatro ejes de interés: (1) El dispositivo teatral, (2) la pertenencia en las matrices culturales, (3) adaptación a la pandemia y (4) la agenda infantil. Al analizar el material en relación a esos ejes se relevaron una serie de recurrencias y similitudes entre los espectáculos que permitieron determinar tópicos, es decir modos comunes que utilizan los hacedores teatrales para producir materiales para las infancias.

Este trabajo se refiere a tópicos como expresiones, formas, usos, modos, temas, formatos, gramáticas, recursos, y demás elementos que se repiten y reiteran con frecuencia en distintos espectáculos del corpus. La noción de tópico proviene de formas lingüísticas, pero aquí se referirá a distintas formas de expresión, sean escriturales o gestuales. Cabe aclarar que estos tópicos no son ni ideales, ni puros ni absolutos, sino que surgen de la observación de recurrencias. Tampoco se refieren a tópicos excluyentes. Son categorías construidas analíticamente para observar la relación de los materiales con los procedimientos comunes, matrices culturales populares, estéticas mediáticas, modos de participación de público y agendas temáticas que construyen. En el siguiente cuadro se presentan los ejes y se mencionan los tópicos construidos que se desarrollarán en los próximos capítulos con detalle y sistematicidad.

EJES	el dispositivo teatral	Las matrices culturales	Adaptación a la virtualidad
TÓPICOS	Teatro del extrañamiento	Teatro participativo	Registro en pandemia
	Teatro del gesto	Teatro mediático	Producción en virtualidad
	Teatro monofónico	Teatro desnarrativizado	Investigación en entornos virtuales

Capítulo 2. El dispositivo Teatral

Tópicos de producción teatral para las infancias en relación al eje del dispositivo teatral

Teatro del extrañamiento

En estas páginas se entiende como extrañamiento al esfuerzo de las puestas en escena en tomar formas antinaturalistas, extracotidianas (Brecht, 1957). La principal operación que se utiliza para lograrlo es la caricaturización y la exageración, que suele producir idealmente un efecto cómico. Estos espectáculos pretenden “*quitarle el carácter de vida real*” (Benjamin, 1966:09) a la representación. A diferencia de las formas hegemónicas del cine, que intenta construir un verosímil cercano al de la vida real, las obras intentan presentar, o bien mundos lejanos, o bien mundos cercanos pero distintos. Si comparamos “La Huerta de Panchito” con un producto como “Los avengers” podemos observar: que en la película se intenta ver como personajes cotidianos lidian con situaciones extracotidianas (como el CEO de una empresa que se convierte en excéntrico superhéroe), mientras que en la obra de teatro conflictos cotidianos, como la fumigación con glifosato sobre comunidades, se trata de manera extracotidiana (aviones con vida, zapallos que hablan, niños que vuelan) y un tratamiento sobre un verosímil antinaturalista. Muchos productos de las Industrias Culturales dirigidos a las infancias, aunque no todos, intentan construir verosímiles naturales. Se intenta recrear las formas de la vida real. Incluso cuando recurren a elementos fantásticos o maravillosos se recrea el mundo cotidiano del espectador. Por ejemplo, la famosa saga de Harry Potter, el mundo cotidiano convive con misterios ocultos; pero enmarcados en la realidad realista. En cambio, otras formas de representación se esmeran en diferenciarse del verosímil naturalista, y construyen formas extrañadas. Este es el caso del corpus de obras aquí analizadas. Salvo el espectáculo de Ezequiel Biscay, ninguno fue imitativo del orden cotidiano, sino que la representación se basó en una estética de lo extraño, lo raro, lo fuera de lo común y corriente.

Dentro del corpus sólo aparecen tres personajes vestidos con ropa natural/naturalista, sin maquillaje e imitativos del orden de lo real. Uno de ellos es un niño real que se puede ver en la obra “Tío Payaso con magia”. Este niño, que seguramente sea un actor, realiza todos los participativos que el payaso, en la presencialidad, lo haría con el público. En la función presencial, el mago llama a una persona del público para que saque de una bolsa pañuelos o varitas mágicas gigantes. En esta función, al no haber público, el payaso

trajo a un niño-actor. El niño está acompañado por una secretaria vestida con ropa de calle. Sin embargo, estos personajes reales y realistas se encuentran junto a un hombre pintado, vestido con prendas coloridas y una nariz roja. Esta yuxtaposición de personajes naturales-naturalistas y personajes caricaturizados refuerza el efecto de extrañamiento, El payaso vive en la misma “vida real” que su público, aunque con excéntricos atuendos y vistosos maquillajes.



Mujer y niño real y realista junto a “Tío Payaso con Magia”

El tercer personaje que se encuentra vestido y caracterizado de un modo naturalista es el mago Ezequiel Biscay, vestido con un saco negro, camisa blanca y un telón oscuro de fondo. Pero incluso en este caso, el modo naturalista, reforzará el efecto de extrañamiento del efecto mágico que luego producirá.

En los demás espectáculos solo se observan personajes extrañados. El profesor de “Mondo Bestia”, se lo puede ver con un ostentoso sobretodo, los personajes de “La huerta de Panchito”, títeres de cartapesta, exageran sus expresiones con nariz gigantes, ojos saltones o incluso también los títeres del “Circo surubí” que, con termos de plástico o envases de lavandina, componen cuerpos antropomorfos. Todas las obras analizadas trabajan con personajes extrañados, es decir con un tratamiento que busca separarlos de un verosímil “realista/naturalista” y recurren a una estética de exageración y caracterización que busca construir un efecto de extrañamiento y comicidad.



Imágenes del niño protagonista y su zapallo mascota en la obra “La huerta de Panchito...”



Imágenes del encantador de serpientes del “Circo surubí”

El teatro para las infancias no busca producir un efecto de realidad o de grado cero de la representación (Barthes, 1968). No intentan parecer verdaderas o reales. No intentan ser imitativas del orden natural de las cosas, sino que son puestas en escena extrañadas. Las obras de este corpus operan sobre el desvío, la figura retórica, el distanciamiento. “*no le(s) interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones. Pero presentar, en este caso, no significa representar en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata de*

descubrir ante todo las situaciones. (Se podría decir también: de distanciarlas) . Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos.” (Benjamin, 1966: 7). En este sentido, podemos entender distanciar como extrañar.

De todos los espectáculos, cinco están protagonizados por payasos, con caracterizaciones sobrias o sobrecargadas, en todos los casos utilizan la exageración, la paradoja y el ridículo. Por otra parte, vemos cuatro espectáculos que recurren a los títeres (objetos antropomórficos) para construir personajes. con distintas técnicas (mesa, guante, sombras). En otros cinco espectáculos vemos “actores” de “carne y hueso” que representan personajes cómicos, farsescos, oníricos, etc. Cuatro de éstos espectáculos, también interactúan con títeres. Como se dijo anteriormente, el único espectáculo que presenta un protagonista naturalista es “el show de Ezequiel Biscay”. Cabe aclarar que este último espectáculo de ilusionismo trabaja sobre lo fantástico, lo imposible, lo mágico. En este sentido, la puesta en escena de un personaje realista-naturalista incrementa la sorpresa del efecto ilusión mágica. El efecto de extrañamiento no lo produce el personaje, sino “el truco”. Es una persona que parece común y corriente, pero que por sus fuerzas mágicas, es capaz de hacer desaparecer monedas, modificar la materia, encontrar cartas, etc.

No es novedoso que el teatro se caracterice por el extrañamiento. Los grandes referentes del teatro moderno, Artaud (1978) y Brecht (1934), critican al teatro burgués por propiciar el aburrimiento y adormecer su potencial perturbador. En esta línea ambos exaltan el gestus y el extrañamiento confrontando con el naturalismo mimético. El teatro, al vincularse con la alta cultura, buscó una estética psicologista, minimilista, centrada en la palabra escritural, que se llamó “naturalismo”. Según Brecht, los obreros no participaban de los eventos teatrales porque se aburrían. Entonces, recurrió al teatro del Cabaret, y también al teatro oriental, para recuperar la importancia del cuerpo y el gesto físico en la puesta en escena. A partir de su crítica a la hegemonía teatral del siglo XIX y XX, ambos teóricos abogaron por un teatro extrañado, expresionista, gestual, no mimético.

Artaud en su “teatro de la crueldad” (1978) equipara al teatro con la peste o con la fiesta, en el sentido que su función es perturbar y cautivar. Por su parte Brecht, militante político y dramaturgo panfletario, definió al teatro como “*representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir*”. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno.” (Brecht, 1934). Ambos autores ponen el acento en la

cautividad o el entretenimiento. Desde ese lugar critican al teatro burgués imitativo y recuperan las tradiciones orientales centradas en el extrañamiento y el gesto físico (Artaud, 1978; Lehmann, 2010; Brecht 1957; Benjamin, 1966).

Teatro del gesto

De los espectáculos del corpus, seis prescinden del lenguaje verbal para desarrollar su trama (aunque puedan utilizar onomatopeyas, sonidos, palabras sueltas, ruidos y mascullo) “El circo Surubí” tiene un presentador que utiliza la palabra para enmarcar cada rutina, pero las escenas son, en la mayoría, mudas. Del mismo modo “Salpiclown”, “qué trío este dúo”, “Eléctrica Warmi” y el “Payaso Fidel”, utilizan la palabra dicha, pero no la necesitan para desarrollar su espectáculo. “Faramburleros” se desentiende completamente del lenguaje verbal.

De las otras nueve obras del corpus, dos son recitales que completan la palabra con la música y la danza. “Tío Payaso con Magia” y “Ezequiel Biscay”, recargan sus monólogos con incontables efectos visuales. “El capitán corneta” utiliza títeres, coreografías y rutinas físicas de humor como golpes, caídas, entre otros. Los espectáculos que más utilizan la palabra dicha son “La huerta de Panchito”, “Mondo Bestia” y “Alicia en las sombras”. Los tres recurren a títeres y otros efectos visuales para acompañar el lenguaje verbal.

En todos los espectáculos se ve una primacía del gesto físico, frente a la palabra dicha. En “La huerta de Panchito...” Se presenta una crítica racional al respecto del uso de agrotóxicos sobre poblaciones. Ahora, esa crítica intelectual, no se hace principalmente por medio de palabras sino por imágenes gestuales. El antagonista, “Patroncito de Estancia”, se revuelca como un cerdo sobre bolsas de dinero. Algunas obras prescinden de las palabras para narrar historias, lo hacen con imágenes y acciones. Incluso las propuestas que utilizan la palabra despliegan una serie de recursos gestuales (como títeres, canciones, danzas, comedia física, acrobacias, ejecución de instrumentos, etc.) para “darle contrapeso al texto”. Esta presencia del gesto puede ser vista también en el desarrollo teórico de Brecht (1957) y Artaud (1978). Cuando Artaud manifiesta que “*destruir el lenguaje para tocar la vida es hacer o rehacer el teatro*” (1978:11) se refiere a ésto mismo: la centralidad del gesto audiovisual y la marginalidad de la palabra escritural.

“Mondo Bestia” comienza con un profesor y una alumna que dan su lección de historia. Mientras habla y el profesor le hace preguntas, despliegan títeres y canciones.



Utilización de títeres en la lección de biología de “Mondo Bestia”

“Panchito...” Es un espectáculo de títeres de guante centrado en la palabra. Los diálogos suelen terminar con personajes que se corren y golpean. Panchito luego de descubrir quién envenenó su huerta, huye y al hacerlo se golpea con una pared de su casa. Situaciones así, suceden a lo largo de toda la representación.

Al observar el corpus, se encontró una continuidad con lo que Martín-Barbero (1982) llamó **matriz gestual**. Según este teórico, el nacimiento y desarrollo de la cultura masiva nace de la unión, en el teatro melodramático, de “*las dos grandes tradiciones populares: la de los relatos, que viene de los romances y las coplas de ciego, de la literatura de cordel y las narraciones de terror de la novela gótica por un lado, y del otro, la de los espectáculos populares que viene de la pantomima y el circo, del teatro de feria y los ritos de fiesta*” (1982:67). En este sentido, se puede pensar que la primacía del gesto es un elemento constitutivo de lo teatral y de la cultura popular. La primacía del gesto por sobre la palabra escritural del teatro para las infancias es un elemento presente en todas las producciones. Incluso en aquellos espectáculos que se presentan como narraciones orales (“Alicia en las sombras”), se utiliza una serie de recursos gestuales provenientes del teatro de las sombras⁴. Otra narración se ve en el capítulo séptimo de la serie “Titiriteando”. Allí se lee el cuento “Paula tiene dos mamá” de Lesaléa Newman. Pero al relato no le alcanzan las palabras para hacer sentido, por lo que recurren a recursos gestuales como el Stop Motion.

⁴ Observar captura pantalla de la página 12.



Escena de "Paula tiene dos mamás" del ciclo Titireteando.

Allí, se acompaña la narración con la acción y gesto de títeres hechos con tubos de papel higiénico. La animación de los títeres se hace por la técnica de Stop Motion (Capturar varias fotos que reproducidas en secuencia dan la sensación de movimiento)

Se pueden ver espectáculos que prescinden de la palabra y construyen relatos a partir de tratamientos gestuales, pero no hay espectáculos en el corpus que prescindan del trabajo gestual. Ninguno de los materiales, ni los más dependientes de las palabras, puede omitir el gesto físico o visual. Por lo que este, es un distintivo tópico de la producción teatral para las infancias.

El teatro monofónico.

En la excepcionalidad del corpus en contexto de ASPO queda poco registro de la situación presencial de expectación teatral para la que estos espectáculos se produjeron originalmente. Aún así, deja su huella en varios aspectos vinculados como la monofonía teatral. Por ejemplo la presencia de marcos para las escenas: "Titireteando", "Circo Surubí" y "Mondo Bestia" utilizan frecuentemente la figura de la presentación para captar la atención de la audiencia. Al comienzo del "Circo surubí" aparece un personaje gritando "Niñas y niños, llegó la Musaranga". Este presentador aparece reiteradas veces para darle un marco e introducir a los distintos artistas. La función de la presentador se utiliza en distintos espectáculos como una manera de captar la atención. "Del mismo modo que en "Salpiclown" aparece el alerta "atención", exclaman antes de una proeza. Todas las obras proponen una situación comunicativa donde solo hay una voz: el espectáculo que se muestra frente al espectador que está ahí. Desde una perspectiva antroposemiótica podemos decir que estos espectáculos se parecen a la situación ritual de separación del tiempo." *El ritual, de principio a fin, presenta su propia temporalidad como una saliente, es decir, como una singularidad propia y diferente, delimitada y de cierta manera cerrada. En la fase intermedia, liminar, es abolida cualquier estructura temporal, incluso cualquier determinación temporal individual, pues se trata de un tiempo que "estalla". Se trata de un tiempo permanente, intensamente presente,*

desprovisto de un pasado y un futuro, un instante de detención”(Fontanille y Solis Zepeda, 2012:05).⁵ La enunciación teatral funciona de esta manera; como un tiempo en el límite que se sale del tiempo ordinario de producción y consumo, para entrar en un tiempo místico. Se puede observar en el siguiente esquema:



Gráfica extraída de Solis Zepeda, M. L. y Fontanille, J. (2012)

Esta situación, en el caso de la representación teatral, se superpone con lo que Derrida (1989) llama la **paradoja del espectador**: la ontología del espectáculo depende de la existencia de una platea minimizada en su actividad frente a una representación amplificadora. Esta paradoja se hace necesaria para que exista la situación ritual-liminal y, consecuentemente, la enunciación teatral. Esto es lo que el teatrologo español José Sanchez (2007) llama **control del tiempo**. Sin éste la escena desaparece. En ambos conceptos, se pone de manifiesto la precariedad de la situación liminal del tiempo teatral. Y más aún para una audiencia infantil. Cualquier posible desatención de las infancias puede destruir el control del tiempo que precisa la escena. La representación puede perder su liminalidad ritual en cualquier momento. Si el espectáculo pierde el control del tiempo, desaparece. Este riesgo es aún mayor en las infancias, que desconocen las convenciones teatrales y, como explica la dramaturga Suzzane Lebeau (2012), rara vez eligen ir al teatro. Por este motivo, las duraciones suelen ser breves. Los espectáculos más largos no superan los cuarenta minutos. Dado que el teatro, en su situación presencial, no se puede permitir ser pausado o desatendido. Esto ha dejado su huella en el teatro transmitido.

En esta paradoja, los espectáculos precisan cautivar la atención de su público, para lograr desarrollarse correctamente. Frente a este problema los espectáculos proponen

⁵ Cabe aclarar que si bien se pueden rastrear huellas en el material, esta situación resulta de muy difícil reconstitución en las transmisiones en vivo o grabaciones del ASPO.

dos tipos de políticas de atención para mantener la cautividad del público. A) recurren a la complejización de la voz del espectáculo por medio de la puesta de escena de muchos recursos. Buscan intensificar el shock, el entrecruzamiento de temporalidades, disrupciones narrativas y el tratamiento rítmico. En éste la curva de atención (Arroyo, 2014) se hace progresiva y aumenta geoméricamente. En el teatro callejero se vuelve una necesidad imperiosa para que el público no se vaya (y destruya de cuajo la convención del control del tiempo, (Sanchez, 2007). B) En otra línea, algunos espectáculos refuerzan su apuesta en tanto a las convenciones teatrales para la expectación. Recurren también al trabajo sobre matrices gestuales y narrativas populares, pero con un tratamiento más laxo sobre el ritmo, junto a la confianza en la cautividad (la presencia física) del público. La curva de atención no es progresiva, sino que tiene puntas, mesetas, caídas y picos.

Como complejización de la voz, se puede observar en el espectáculo “Las aventuras del capitán corneta”, el relato de la aventura se interrumpe en el minuto 15 para hacer el paso de Peter Languila como una intensificación del shock. Por su parte, en el ciclo “Titireteando” del día de la tradición (15 de noviembre) se ve una representación totalmente cerrada donde no se hace acuso de recibo de la audiencia ni se incluye ningún tipo de participación del público. En esta escena una abuela habla con su nieta sobre las costumbres. En esa misma charla, comentan sobre la importancia de recordar las tradiciones y también de modificarlas, en una clave de perspectiva de género. El diálogo se enmarca en una tarea para la escuela y presupone un niño que se sienta a escuchar lo que tienen para decirle. Algo que el niño debe escuchar y saber. Aquí vemos un refuerzo de la convención teatral.

En definitiva, la monofonía del discurso teatral es la contracara de la necesidad de la captura de la atención del público para garantizar una sola voz autorizada. En la mayoría de los casos se necesita desplegar recursos e introducir tratamientos conocidos por las infancias, para elaborar una curva de atención exitosa, y desactivar posibles distracciones que le quiten el control del tiempo y rompan el tiempo ritual. Para que el ritual se de, la voz teatral debe ser la única habilitada, en palabras de Derrida (1989), potenciada. Pero esta situación es precaria, frágil, se pone en riesgo minuto a minuto. El riesgo es mayor puesto que Derrida piensa al público teatral minimizado para un publico habituado a la convención escénica. El espectador infantil no está minimizado y agudiza la paradoja.

A continuación se presenta un cuadro que esquematiza estos primeros tres tópicos de producción teatral.

Tópicos de producción a partir del eje DISPOSITIVO TEATRAL	
Teatro del extrañamiento	Propuestas antinaturalistas, tratamiento sobre caricaturización y exageración.
Teatro del gesto	Valorización de la matriz gestual (Barbero, 1982). Primacía del gesto sobre la palabra escritural.
Teatro monofónico	Cautividad del público-Enunciación Ritual. Control del tiempo y paradoja del espectador.

Capítulo 3 Adaptación a la virtualidad

No es ésta la primera tesis de la carrera que aborda el teatro en la virtualidad. En este mismo año Juan Carlos Dall’Occhio defendió y publicó “*Mucha mierda, sobre la (hiper)mediatización de textos escénicos estrenados el primer año de la pandemia, conurbano norte.*” (2022) Allí analiza la adaptación a la virtualidad de cuatro obras estrenadas durante el 2020-2021, pero escritas para la sala de teatro. A su vez también estudia qué hicieron con las distintas plataformas cuatro obras que se escribieron para la virtualidad, como buscar formas de interacción teatral en un vivo de Instagram.

Con anterioridad, en 2013, Ivanna Soto presentaba “*¿Teatro online? Posibilidades y restricciones de las nuevas tecnologías en el arte dramático*” (2013). En este texto la comunicóloga se pregunta si en la mediatización del streaming, en ese momento una experimentación artística, mantenía las condiciones diferenciales del arte dramático (Según la autora, presencia del actor y espectador y simultaneidad). En ese momento, el texto se basa en apenas dos experiencias completamente fuera de lo común (“Long Distance Affair”, promovida por el colectivo Pop Up Theatrics, y “Distancia” de Matías Umpierrez). Ese año era impensable lo que aquí se trata: analizar una política pública que promueva el teatro para las infancias en la virtualidad.

En la línea de estudios que vinculan teatro y comunicación social, Gabriela Fiora y Yanina Simón escriben la tesis “El show debía continuar” (2011) donde estudian el teatro independiente en la década del ’70 y lo definen como un medio de comunicación que se propuso difundir ideas revolucionarias/nacionales y populares (independientemente de su eficiencia).

Si bien estas dos últimas tesis quedan extemporánea respecto al recorte que en estas páginas se desarrolla, quizás sea una buena referencia para pensar que el vínculo entre teatro, pantallas y redes no es una novedad absoluta producto de la pandemia, sino un proceso gradual e histórico que en la excepcionalidad de ASPO tomó nuevas formas y visibilidades.

Por otra parte, cabe mencionar que la profesora Mónica Berman, directora del área de investigación en teatro y comunicación de esta casa de estudios, publicó en la revista Funámbulos, su artículo “*Artes escénicas y mediatizaciones, desde una perspectiva histórica*” (2021). Allí ensaya una primera clasificación del teatro en entornos digitales: Funciones filmadas, funciones en vivo/streaming y funciones para plataformas. Tres formatos que se desarrollaron previamente ASPO y caracterizados por: la asincronía e

independencia de la copresencia del público, en el primer caso; el grado de vivo e inmediatez del segundo; y en el tercero, el aprovechamiento de las posibilidades que las plataformas permiten (como gramática del plano, ciertas formas de interacción trasmedia, etc)

En este apartado se estudiarán los modos de adaptación que han tenido las compañías teatrales a la virtualidad. En este sentido, al leer la bibliografía y analizar corpus se construyeron tres tópicos: “Registro en pandemia”, “Producción en virtualidad” e “Investigación en entornos virtuales”.

Registro en pandemia

Dall’Occhio (2021) en su escrito da cuenta del desánimo que sufrieron los directores teatrales que produjeron durante la pandemia. En palabras de un entrevistado, “*no lo vuelvo a hacer, capaz si me pagan muy bien*” (la directora teatral Carolina Gomez en Dall’Occhio, 2022). Parte de esta desazón, puede observarse también en el corpus aquí analizado (compuesto principalmente por obras estrenadas antes de la pandemia). Las funciones transmitidas por los municipios significaron una manera de seguir trabajando para el sector cultural, totalmente afectado por el ASPO. En el caso concreto de Alejandra Blanco, comenzó a producir el ciclo “Titiriteando” a pedido de los funcionarios municipales que le requirieron reconvertir sus tareas de tallerista, ya que no podía dar clases a causa del aislamiento.

En este sentido, la amplia mayoría de las obras del corpus se corresponde a la forma de registro en pandemia. Este tópico se asemeja a lo que Berman plantea como “funciones filmadas” (2021): Falsos vivos que registran producciones existentes al margen de la copresencialidad del público, e independientemente del contexto de pandemia.

En este corpus, se han visto registros o funciones filmadas. Pero incluso en los casos de vivos verdaderos, se trató de recrear con fidelidad una función presencial de espectáculos estrenados previamente a la pandemia (lo que Berman, 2021, llama funciones en vivo). Como se comentó anteriormente, los espectáculos que se transmitieron fueron también programados presencialmente en el 2019 (incluso con anterioridad). No solo eso, ambos Municipios (Tigre y San Fernando) programaron presencial y simultáneamente las mismas funciones que transmitían en vivo. Aunque hayan sido grabadas o transmitidas en vivo, los materiales tuvieron una baja, o incluso nula, adaptación a las particularidades que la virtualidad les imprimía. Las compañías intentaron hacer lo mismo que hacían en sus representaciones habituales. Esto puede

reconstruirse por dos huellas: por un lado, la descontextualización de ciertas prácticas habituales del teatro presencial (como se verá con mayor precisión en el apartado teatro participativo) y los yerros técnicos.

Al referirse al registro de teatro en la pandemia destacamos experiencias como la de la función de “El circo Surubí” del grupo la Musaranga. Cultura de San Fernando había programado como inicio de la temporada 2021 una función en la calle frente al teatro Martinelli que transmitiría en vivo. Las inclemencias climáticas obligaron a los organizadores a llevar la trasmisión dentro de la sala y reducir la afluencia de público. En la sala, mientras la compañía realizaba su función, solo quedaron técnicos, programadores y otros trabajadores municipales. En el registro filmico el resultado fue un lejano aplauso y el eco de risas frente a distintos chistes.

El aplauso, como aprobación de la audiencia, es una práctica común en las funciones presenciales. Aquí se intentó dejar registro de esto mismo, pero sin éxito. En el minuto trece de la representación, suena una orquesta y aparece un títere batiendo palmas. Invita al público a aplaudir al compás de la música, pero del otro lado solo se escucha una persona acompañar el juego.

Otro ejemplo puede verse en “Palmitos y los Buenos Paraná”. Se trata de un recital musical donde aparecen distintas canciones para las infancias. Una de ellas, invita a la audiencia a gritar rimas sobre los ñoquis del 29. Mirando a cámara les dice “*a ver si se acuerdan de esta parte. Van con carne de cuadril, en marzo y en...*” La audiencia no contesta, pero el cantante los felicita por recordar la rima.

Otro ejemplo similar lo podemos ver en el espectáculo “Tío Payaso con Magia” que luego de hacer un efecto mágico con pañuelos le pregunta a la audiencia “*¿Les gustó el truco?*” Nadie le contesta, pero él exclama “*que bueno*”.



Tío Payaso con magia hablando con la audiencia.

En otro apartado se trabajará mejor respecto al elemento participativo que atraviesa a la mayoría de las puestas en escena. En estos párrafos se hará hincapié en la descontextualización de la práctica. Estas interpelaciones a la audiencia, que en la presencialidad le brindarían un diferencial a la representación, en la virtualidad han perdido valor. ¿Por qué las hacen de todas maneras? ¿Por qué no las adaptan? Efectivamente, gran parte de los espectáculos del corpus se abocaron a registrar las obras que ya hacían. Se trata de funciones filmadas que intentan ocultar lo obvio: la no presencialidad, el aislamiento. De hecho, y como también menciona Dall'Occhio (2022) en su corpus analizada, salvo “Eléctrica Warmi” ninguna obra aborda temáticamente el aislamiento o la pandemia. En “Palmito y los buenos Paraná” hacen un juego de equívocos al no saber se saludarse con la mano, con el codo o con un beso; por su parte “Esequiel Biscay”, menciona el lema de la campaña nacional ASPO “quedate en casa”, pero en la mayoría de los espectáculos sobrevuela la negación de la situación excepcional de la pandemia.

Aún así, la condición de registro (y no adaptación) no solo se observa en las prácticas descontextualizadas, sino también en las fallas técnicas.

Para volver a mencionar la primera transmisión que hizo el municipio de San Fernando, en la función del “Circo Surubí”, en el minuto treinta y siete aparece una equilibrista. Al subir a la cuerda floja sale del plano y se mantiene, con el cuerpo cortado, por medio minuto.



Plano cortado de la equilibrista en “El circo Surubí”

Luego, al percatarse de ello el camarógrafo, hace un movimiento de cámara y toma en la altura al personaje. Al hacer eso, entran en el plano algunos objetos técnicos del escenario (lo que suele esconderse con telones y bambalinas). Luego, cuando termine el número de la equilibrista, deberá volver a mover la cámara con saltos bruscos.



Plano corregido en medio de la función de “Circo Surubí”. El ángulo improvisado permite ver el taparollos de la pantalla que intenta esconderse detrás de la bambalina.

Este descuido permite observar ciertas cuestiones: por un lado, que quienes se encargaban de la cámara (trabajadores municipales) no conocían el guión del espectáculo que estaban filmando. A su vez demuestra que las decisiones de dirección de cámara las tomaban ellos mismos en el momento. Los municipios afrontaron esta tarea con gran dificultad técnica (cosa que también Dall’Occhio menciona para las producciones teatrales independientes, 2022). Por su parte, las compañías teatrales delegaron completamente la política de registro en los técnicos de los teatros.

Estos problemas no fueron exclusivos de la Municipalidad de San Fernando. Si bien Tigre tuvo mejores condiciones técnicas y mayor calidad de imagen, también presentó yerros propios del tópico del registro teatral en pandemia. En la función de “Vainilla y chocolate”, el payaso Fidel recurre a sonidos guturales y onomatopeyas. Sin embargo, durante los primeros cinco minutos, no se escuchaba nada. Ni su voz ni la música quedó grabada. Debó corregirse durante la función.

Si bien se intentó registrar fielmente lo mismo que se hacía en un teatro pero frente a una cámara; los yerros podrían leerse como la presencia de la cámara modificando el material significativo en los cuerpos de los actores. Cabe recordar que el teatro presencial, no tiene encuadre o valor de plano. Aunque se intentó replicar la función teatral, no fue posible.

Otro ejemplo de la función de “Vainilla y Chocolate”. El payaso Fidel, como suele hacer en su función, opera su propia técnica durante la representación (es decir, que detrás de la escenografía tiene un celular con el que reproduce su música). Esto lo suelen hacer quienes trabajan solos y no tienen un técnico que haga esta tarea por ellos. Sin embargo, en la transmisión en vivo había camarógrafos y trabajadores del teatro. En medio de la transmisión en vivo queda registrado, como el actor sale de escena a cambiar la música cuando sale una pista equivocada. Luego de esta experiencia, el municipio de Tigre no volvió hacer transmisiones en vivo. Desde entonces grabó previamente las funciones. Sin embargo, los yerros no cesaron. En “Las aventuras del capitán Corneta” hay un momento donde el plano queda vacío y el camarógrafo no sabe a quién seguir. Por unos segundos, se escuchan voces pero no hay cuerpos en el plano.



Escena vacía en “Las aventuras del capitán Corneta”

Para no repetir este problema, en “Qué trío éste dúo” como en “Furlamburleros” se utilizó la técnica de montaje. Se cortaron planos y se pegaron consecutivamente con un fundido a negro. Sin embargo, estos cortes, no tienen ninguna función narrativa ni expresiva, sino que parecerían utilizarse para salvar una pausa desagradable en la representación.

En la amplia mayoría de las funciones del corpus solo se utilizaron dos planos. Uno central y otro lateral. Ambos planos que se utilizan son planos generales con funciones principalmente narrativas. Solo se observan dos planos detalles, con una función más expresiva. Uno en “las Aventuras del capitán Corneta” que se agregó una tercera cámara dentro de la escenografía. Lo que permitió un primer plano picado,



Primer plano picado dentro de la escenografía de “Las aventuras del Capitán Corneta”

El otro plano detalle que puede observarse se encuentra en “El show de Ezequiel Biscay” que necesita mostrar con nitidez un efecto mágico con cartas.



Plano detalle en Ezequiel Biscay

Este plano, si bien se sale de lo frecuente, también tiene una función narrativa de mostrar con claridad el efecto mágico.

Esta utilización de planos, se propone mostrar fielmente la representación teatral. Por eso es posible hablar de registro del teatro en la pandemia.



Plano general en “Mondo Bestia”. Será el único que se utilizará en toda la representación.

Por otra parte, y volviendo a los yerros técnicos, no sería correcto afirmar que son exclusivos de las transmisiones municipales. En “Alicia en las sombras” que como se dijo anteriormente, es un episodio de una tira de cuentos realizada por la artista y que el municipio toma para retransmitir. En toda la representación se escucha un ruido de masa

(atribuible a un cable en mal estado) que no permite disfrutar la música presente en la función.

Otra huella que puede rastrearse es la utilización de una iluminación teatral dura y directa que quemaba el balance de blancos de la lente de una cámara, acostumbrada al cine. Las gestiones de cultura confiaron en las luces de los teatros, sin pensar que necesitarían otro tipo de iluminación, más blanda, para mejorar la imagen. Esto produjo que muchas de las representaciones salgan “quemadas” con manchones blancos pero fieles al registro teatral.



Imágenes quemadas por la iluminación teatral en “Salpiclown”

La principal recurrencia respecto a la adaptación en pandemia es el esfuerzo por registrar fielmente la producción teatral que se hacía previamente a la pandemia. Por su puesto, la trasposición del registro produjo transformaciones inesperadas (e indeseables) que pueden leerse como descontextualizaciones de situaciones o yerros. En los próximos apartados se trabajará sobre dos obras que se corrieron del registro y produjeron materiales para la virtualidad e investigaron en entornos virtuales, siendo éstos “Titiriteando” y “Eléctrica Warmi”.

Producción en virtualidad e Investigación en entornos virtuales.

Hasta aquí se han hablado de tópicos de la producción teatral. Sería incorrecto referirse a este apartado de esa manera, dado que los tópicos se definen por recurrencias, En realidad las obras que aquí se mencionarán se destacan no por la repetición de sus modos sino por la excepcionalidad de estas (respecto al abordaje temático y al uso de la virtualidad).

Como se mencionó anteriormente, trece de los quince espectáculos del corpus se estrenaron previamente a marzo del 2020. Esta es la primera diferencia que acusa el

ciclo “Titereteando” y “Eléctrica Warmi” ambas producidas y estrenadas durante la pandemia.

A este diferencial se lo podría nombrar **Producción en pandemia**.

El ciclo “Titiriteando” fue la primera actividad que realizó la dirección de cultura de San Fernando en el contexto de ASPO. Se trató de diez capítulos unitarios de distintas escenas y clases de títeres emitidos desde el 23 de agosto al 29 de noviembre del 2020. Todas estas escenas fueron escritas, ensayadas y filmadas en ese contexto y para transmitirse en entornos virtuales. El primer capítulo, cuya duración es de cuatro minutos, se trata de una clase en la que Blanco explica la realización de títeres y caja Lambé Lambé; una técnica en la que un solo espectador ve por una mirilla una escena de títeres en miniatura, y cuya duración no suele superar los cinco minutos.



Títeres Lambé Lambé o teatro para un espectador. Tomado de detiteresenperú.blogspot.com

En ese primer capítulo Alejandra Blanco, la titiritera, explica como realizar los títeres e invita a sus espectadores a ver la escena y realizar sus propias cajas Lambé Lambé. La escena propiamente dicha se transmitió una semana después de la emisión de la clase. “*Me encontraron justo preparando los títeres*” exclama la mujer y mira a la cámara.



Alejandra Blanco explicando la realización de títeres Lambé Lambé



Imágenes de los títeres en miniatura de la caja Lambé Lambé.

Los títeres se realizaron en pandemia, del mismo modo que las escenas. Ahora bien, parte de los capítulos de “Titiriteando” (pero no todos) intentan emular la situación de enunciación presencial del teatro. Un ejemplo lo vemos en este mismo segundo capítulo. La escena comienza con Alejandra Blanco hablando a cámara y presentando la escena. Luego se va detrás de la caja Lambé Lambé y un movimiento de cámara hace un plano detalle a la mirilla de la caja. En ese momento, hay un corte de plano, pero el montaje intenta disfrazarlo de un plano continuado. En definitiva, la sensación que intenta registrar la pantalla es aquella donde el niño tiene la expectación presencial.



Plano detalle de la mirilla de la caja Lambé Lambé

Este esfuerzo de recrear la presencialidad fue abandonado rápidamente por Alejandra Blanco. En el tercer capítulo introduce un recurso del montaje cinematográfico innovador para el teatro en entornos virtuales: El croma.

Este recurso, bastante utilizado por las industrias culturales hegemónicas, es la filmación de un cuerpo sobre un fondo (generalmente verde) que luego por digitalización es retirado. A esa figura sin fondo, se la pone sobre distintas imágenes que no se pueden lograr en un set de filmación.



Alejandra Blanco explica a su audiencia como se logra el croma.



El recurso del croma aplicado en una escena de títeres.

El croma es utilizado en varios episodios de la tira. El capítulo tres, que explica la técnica, el capítulo cinco y el capítulo seis. Ahora bien, también se utiliza otra técnica en el capítulo siete que es el stop motion. Este recurso trata de sacar muchas fotografías a objetos con movimientos mínimos. De este modo, al pasar las fotografías, a cierta velocidad, se genera el efecto de fotograma y la ilusión del movimiento. En este capítulo, invita a otra realizadora que narra un cuento y lo acompaña con personajes realizados en tubos de papel higiénico. Nuevamente, en un esfuerzo pedagógico, invita a la audiencia a realizar sus propios títeres.



Títeres realizados con tubos de papel higiénico para el stop motion.

Los otros seis capítulos de la tira no recurren a ningún tipo técnica de montaje. Es por eso por lo que aquí se puede ver un nuevo diferencial. Estos episodios de “titiriteando” se distinguen porque no buscan recrear la situación teatral presencial, sino que se trata de una **investigación en entornos virtuales**. Estas obras han echado mano de los tópicos y modos de la producción teatral, pero también han jugado con las posibilidades

estéticas que abría la virtualidad y abandonaron la expectativa de recrear la situación de enunciación teatral presencial. Es decir, ya no se trata de recrear una situación, lo que Mónica Berman llamaba “función filmada”, sino de “funciones para plataformas” (2022), es decir que juegan sobre las posibilidades que les brinda la virtualidad, y no podría reproducirse en la presencialidad.

Así también sucede con “Eléctrica Warmi”. Este espectáculo, como ya se mencionó, se trata de un recital musical, que fue grabado en las instalaciones del teatro municipal Pepe Soriano. Entre canción y canción, por medio de montaje, se introdujeron escenas grabadas por los artistas en su hogar. En esas escenas se recurrió a la gramática del montaje, con corte de plano, utilización de planos generales narrativos y planos detalles expresivos, y la utilización de otros recursos específicos del montaje, entre otros ejemplos de **investigación en entornos virtuales**.

Por ejemplo, en el minuto trece se ve a un actor que comienza a dibujar e imaginar personajes. Esos seres imaginarios cobran vida y salen del ropero del actor. De esta manera, en un momento determinado, es posible ver al actor con sus ropas habituales y, sentado junto a él, él mismo vestido de payaso. Este efecto de montaje es uno entre otros efectos audiovisuales experimentados por “Eléctrica Warmi”



Actor y personaje de “Eléctrica Warmi” en simultaneidad gracias un efecto de montaje

Por otra parte, cabe destacar que “Eléctrica Warmi” fue el único espectáculo del corpus que tematizó sobre la pandemia y el Aislamiento. En ella vemos distintos artistas, como en este caso un actor, aburridos y aislados en sus hogares. A raíz de eso, comienzan a jugar con sus saberes y vivir pequeñas aventuras. En todas las demás obras, la cuestión de la pandemia aparece como un lema (“quedate en casa/yo me cuido o te cuido”) o sencillamente negada. Éste elemento tan único, la tematización sobre la coyuntura es, junto a otros recursos estéticos, el determinante de **investigación en entornos virtuales**.

Sin embargo, cabe destacar, que la gran mayoría de los espectáculos del corpus optaron por negar la existencia de la pandemia o el aislamiento, por un lado, y registrar el teatro prepandémico embarcándose en la tarea imposible de recrear la situación de enunciación teatral presencial.

Tópicos de producción a partir del eje ADAPTACIÓN A LA VIRTUALIDAD	
Registro en pandemia	Funciones en vivo o falsos vivos de espectáculos estrenados antes del 2020. Intentan emular fielmente la enunciación presencialidad teatral.
Producción para la virtualidad	Obras pensadas y estrenadas durante la pandemia, pero que aún intentan ser fieles al registro teatral.
Investigación en entornos virtuales	Espectáculos producidos para la virtualidad pero que utilizan recursos del formato.

Capítulo 4. Huellas de las Matrices culturales mediáticas en el teatro en entornos virtuales.

Tópicos de producción teatral para las infancias en relación al eje de las matrices culturales .

En estas páginas se repone la noción de matrices culturales expuesta por Martín Barbero (1984). Para este autor las matrices pueden ser también nombradas como memorias que son estetizadas, homogeneizadas y/o descontextualizadas en sus formas, modos, fragmentos de la cultura popular para un uso de la cultura masiva. Cabe aclarar que Martín Barbero pensó este fenómeno en el siglo XIX y XX, a la luz de las sociedades de masas. Fue el autor Omar Rincón quien repiensa esas matrices en siglo XXI y observa su transformación de “Masivas” a “Mediáticas”.

En este sentido, Rincón recupera algunos aspectos de las matrices culturales mediáticas, históricas y unguidas por medios de comunicación masivos, como por pantallas y aplicaciones mediáticas, para observar su presencia, continuidad o huella en los materiales teatrales. Este prisma para leer el corpus surge ya que gran parte de la bibliografía considera a los discursos teatrales como algo contrario y antitético a los consumos mediáticos hegemonzados por las industrias culturales (Dubatti y Sormina, 2012, Lebeau, 2016; Palacios, 2017, entre otros). Un ejemplo lo trae la dramaturga canadiense Lebeau , al referirse a la censura que se aplica sobre el teatro *“la información y el comercio que van al encuentro de los niños tanto como al de los adultos gozan de un margen de maniobra ilimitado. ¿Por qué entonces nuestra actitud es tan puntillosa cuando se trata de público infantil en el teatro?”* (2020).

En este sentido, observar las huellas de la cultura mediática en los materiales teatrales permite analizar las continuidades, pero también las rupturas, respecto a la matrices culturales y los consumos de las industrias culturales. De la caracterización de matrices culturales desarrollada por Martín Barbero (1984) se tomó la definición de lectura popular. Esta situación de consumo cultural presentada por el autor, aparece nítidamente en las representaciones teatrales con público (cosa que no ha sido registrada en el corpus por las limitaciones de la pandemia ya mencionadas). El autor se pregunta cómo fue posible que se desarrolle el folletín como medio masivo, si la amplia mayoría de la población era analfabeta. Para ello entiende que la lectura del folletín, no se trataba de una lectura individual, liberal, intelectual como se pensó, sino que se trata de una lectura

popular. La lectura popular (que permitió desarrollar el folletín pero que le antecede en una memoria de tiempos largos) es, antes que nada, una lectura **colectiva**; es decir una forma de estar juntos. Del mismo modo, se trata de una lectura **desviada**, en la que los lectores no decodifican mensajes sino que “hacen” con los discursos. Y se trata de una lectura **expresiva**, es decir en la cual los participantes reunidos pueden comentar, gritar, e intervenir en la lectura del texto. Esta caracterización (colectiva, desviada y expresiva) es interesante porque aquí radica una de las memorias o matrices culturales de tiempos largos que se actualiza en la situación de enunciación ritual-teatral. En su monofonía, la situación teatral construye formas de habilitar este modo de expectación teatral infantil y colectiva, desviada y expresiva. El **teatro participativo**, que se desarrollará más adelante, es una manera de darle lugar a esa expectación popular e integrarla al material teatral. Esto se hace, como se mencionó en el primer capítulo, para mantener la monofonía del discurso teatral. Dos ejemplos se dieron en la introducción, en los espectáculos de “Ezequiel Biscay” y “Alicia en las sombras” que dan lugar a la participación colectiva, expresiva y desviada por medio de preguntas.

Por otra parte, Martín Barbero piensa la matriz cultural del siglo XX. Si bien estas matrices son memorias de tiempos largos, que se han formado con el paso de las generaciones, no son matrices ahistóricas e inmutables. Si no que se transforman. Por eso se tomó la descripción de cultura mediática que hace Omar Rincón (2006). Si la cultura masiva que estudió Martín Barbero fue la convergencia de una matriz narrativa de los relatos y otra matriz gestual de los grandes espectáculos, en los medios nacientes para un público-masa, la cultura mediática serían formas de narración en medios y dispositivos con una **estética neobarroca** y para la medianía de la clase media.

En este sentido, la medianía de la estética neobarroca se refiere a lo que está en el medio entre, lo más común. Una medianía que para Rincón es un “*Valor estratégico de la comunicación mediática*” (2006). Esta medianía también deja huella en la producción teatral.

El último elemento que distingue de la estética neobarroca es la **política reality**, es decir el sentido de participación que abren los medios, lo que Sibilia (2008) llama la “*espectacularización del yo*”, la esperanza de convertirse en una celebridad y tener una cámara para transmitirlo. La política reality se verá en el siguiente apartado.

Teatro participativo

La ley nacional del teatro 24.800/97 define en su artículo segundo a la actividad teatral aquello que “*constituya un espectáculo público y sea llevado a cabo por trabajadores de teatro en forma directa y real [presencialidad], y no a través de sus Imágenes*”. El acatamiento del ASPO dejó vetusta esta definición y demostró que aún indirecta y virtualmente, puede haber representación teatral. Este es el caso del corpus. Aún así, en las obras quedan evidencias de sus condiciones originales de producción referidas a la presencialidad. En este sentido, gran parte de las obras del corpus presuponen formas de participación de las audiencias, aunque fuertemente descontextualizadas (ya que el público no está allí). Las obras que fueron filmadas para su difusión en el contexto de pandemia, se representaron sin mayores modificaciones aunque el público ya no estuviera presente físicamente (cosa inimaginable para la ley nacional del teatro y para los hacedores).

“Las aventuras del capitán corneta” comienza con un personaje que entra en escena haciendo malabares. Al instante mira hacia cámara y golpea sus palmas pidiendo aplausos. Dentro del corpus no hay filmaciones de espectáculos presenciales, pero en una función prepandémica, la audiencia hubiese respondido el ademán del actor con palmas. Es este caso, no se escucha respuesta. El actor sigue adelante como si hubiera participación del público. Este personaje sale de escena e inmediatamente entra otro. Saluda a los niños del otro lado de la pantalla y les pregunta si vieron a su ayudante Tito. Fingiendo que los escucha, les repregunta “*¿Cómo?! ¿Qué se fue hacia la derecha?!*” y allí se desarrolla un juego de desencuentros. Así comienza una función que se hace la distraída de la gran ausencia: el público. Siguen su representación inmutable, como si no hubiese cambiado nada. El silencio de esa ausencia es estridente. Cabe aclarar que las funciones se filmaron en una sola toma y sin cortar, pocos días antes de su transmisión en vivo. Podrían haber incluido adaptaciones o modificaciones del contexto (como si las hay en una función presencial), pero aquí se trató de respetar a rajatabla el guión original. Pasados 30 minutos de representación, al final de la función, los actores harán una reverencia para que el público aplauda. El público no está, pero fingen recibir la ovación. También se puede mencionar el caso de “Alicia en las sombras” que interrumpe su relato para hacer preguntas como “*¿Saben lo que pasó? ¿Y qué hizo Alicia?*” y luego finge escuchar respuestas.

El espectáculo “Salpiclown” comienza con la entrada de dos payasos que saludan al público. Luego de una serie de juegos y equívocos se sientan y comienzan un diálogo

con el público. “*Hola, ¿Cómo están?*” Uno de los payasos hace un gesto como si no los escuchara y siguen adelante con la escena “*¿Cómo estás hoy? Yo estoy bien ¿Y vos?*” Entre pregunta y pregunta hacen la pausa para la respuesta.

Esta estrategia de fingir la participación del público, como si estuviera ahí, se repite en varias obras. Sin embargo, se pueden ver otras maneras de sobrellevar la ausencia del público . Otros espectáculos han buscado ficcionalizar la participación de la audiencia. En “Mondo Bestia” el espectáculo comienza con una canción y luego un monólogo que juega con distintos refranes vinculados a animales “me gusta comer como un chanco, vivo en un barrio que es una boca de lobos y tengo un asistente que está loca como una...” Deja la pausa para que responda el público. Frente a su ausencia, entra un personaje a responder. Luego, le pregunta a su asistente “, *defina, por favor, frente al público presente*” Por su parte, “Los pichiculundios”, comienzan la función cantando una canción. Luego, les dan la bienvenida “*Y ahora si, bienvenidos a todos y todas allá en sus casas. Nosotros somos las pichiculundios*”. Si bien al público no le dan el estatuto de personaje, serán muy conscientes de ser vistos durante toda la función . Al presentar sus canciones le preguntan a la audiencia “*¿ustedes en sus casas nos ayudan a buscar las pistas?*”.

También hay espectáculos que no admiten participación del público. No es posible determinar si esto es efecto de la virtualidad o si así fueron diseñados. Esto sucede especialmente con los espectáculos de títeres como “La huerta de Panchito...” y “Circo Surubí”. Por otra parte, los dos espectáculos producidos en pandemia, “Eléctrica Warmi” y el ciclo “Titiriteando” no utilizan ninguno de estos recursos ni presuponen ninguna participación.

En el caso de “La huerta...” y “Circo surubí” fueron espectáculos estrenados antes del marzo del 2020. Por lo tanto, no es posible afirmar si la ausencia de participación es una característica del formato virtual, o si fue desde el diseño del espectáculo. Ahora bien, cabe aclarar, que los dos espectáculos estrenados después de marzo del 2020 (“Titiriteando” y “Electrica Warmi”) descartan las instancias de participación. Aquí hay un elemento, que como se vio, resulta distintivo del teatro y no pudo ser recuperado en la instancia virtual.

“Eléctrica Warmi” comienza con un recital, una canción. Cantan mirando a cámara. Luego con efecto de montaje, funde a negro y comienza, con créditos de apertura y presentación separada, otra escena. Se ve a la mujer que cantaba, con otro vestuario y otra calidad de cámara, barriendo una escalera. Luego, al tropezarse, descubrimos que

es una equilibrista que recuerda el tiempo prepandémico, cuando hacía funciones presenciales. Son escenas pregrabadas, enlatadas.



Escena pregrabada de “Electrica Warmi”. Vemos una mujer que queda colgada en el aro al cambiar una lamparita. Luego desplegará su arte de equilibrista. Esta escena fue filmada en la casa de los artistas y se introdujo en el recital que filmaron en el teatro municipal.

“Titiriteando”, al ser un ciclo de diez capítulos, experimenta distintas formas. En algunos de ellos, vemos un prólogo con la titiritera que se presenta al público y explica algunas técnicas (como se hace un títere) o temas (el día de la tradición) en un modo pedagógico. Luego de su explicación a público, comienza la función y se instala la “cuarta pared”. Los títeres comienzan a interactuar entre ellos como si nadie los mirase. Todas estas formas de participación responden al carácter colectivo, desviado y expresivo de la expectación popular (Barbero, 1984). Las infancias como “espectadores accidentales” (Carreira, 2001) difícilmente respeten la monofonía teatral. Entonces la representación, para sobrevivir, debe incluir instancias de participación. Aún más si han sido socializados en políticas Reality (Rincón, 2006) ,

En las narrativas mediáticas, como demuestran Castagnino y Vacchieri (2015) en su ensayo, la lectura popular colectiva, desviada y expresiva, se ha transformado en el relato transmedia, en movimiento. Las autoras se refieren a la tendencia de un mismo contenido de trasladarse a distintos formatos. Esta característica se vincula con la intención de los productos de las industrias culturales de convertir a sus consumidores en productores. (Jenkins, 2009). Podemos ver espectadores que hacen memes, o escriben finales paralelos (Borda, 2009), Éstas son formas de participación de la audiencia en las narrativas mediáticas. En el caso del teatro, o al menos de los

materiales analizados, estas formas transmedia no existen. El discurso teatral es monofónico. La única voz habilitada es la del espectáculo, como se vió en el apartado anterior. Aun así, para que la representación sobreviva, necesita integrar estas formas de participación para una audiencia “accidental” (Carreira, 2001) como son las infancias. Si así no fuera, la expectación colectiva, desviada y expresiva se impondría de todas maneras, y el espectáculo perdería su “control del tiempo” (Sanchez, 2007). Paradójicamente el discurso teatral, para mantenerse monofónico ha de traer polifonías, e incorporarlas a su narrativa. Si no permitiera la expectación desviada, colectiva y expresiva de las infancias, rápidamente se perdería la centralidad de la voz teatral. Consecuentemente, necesita habilitar e integrar otras voces (las del público) para legitimarse como única voz habilitada (la de los artistas)

Resulta interesante destacar que en los espectáculos transmitidos en vivo por el municipio de San Fernando, (“El circo Surubí”, “Pichiculundios” “Palmito ” y “Tío Payaso con magia”) se incluyeron en los zócalos los comentarios que los usuarios hacían en el video. Aún así, estas prácticas eran descontextualizadas, ya que los comentarios eran parte de un público muy interesado (trabajadores vinculados a municipio a la gestión cultural) y aunque eran formas expresivas y desviadas, no eran formas colectivas, sino individualizadas.



Aquí vemos un comentario en el zócalo de la función de Pichiculundios.

Sin duda este fue un esfuerzo de adaptación a la participación, aunque fuertemente descontextualizada. Tal es así que luego que dejaran de programarse transmisiones en vivo, y pasara a las escenas pregrabadas, se abandonó esta práctica.

Como se vio, en la mayoría de los espectáculos se presuponen formas de participación de las audiencias presenciales. Si bien, en la virtualidad, esto no fue posible, dejó una fuerte huella en los discursos teatrales. Por lo que podría afirmarse que éste es un elemento distintivo de la producción teatral para las infancias.

Teatro Mediático

En el corpus pueden rastrearse elementos como el shock, el discurso *new age*, la filosofía leve y el tratamiento de lo monstruoso. Rincón considera estos elementos centrales en la producción de las Industrias Culturales contemporáneas: por lo que es posible hablar de un **teatro mediático**. Este tópico se construye a partir de la presencia común de elementos de la cultura mediática. En este sentido, es una manera de observar la continuidad de la producción teatral con los consumos de las Industrias Culturales y complejizar aquella mirada binaria, antes mencionada, que diferencia lo teatral de lo mediático. A partir de esta observación se podría considerar que el teatro, lejos de ser un consumo totalmente diferente a otros, guarda relación con las formas culturales hegemónicas. De alguna manera, la huella de lo mediático en lo teatral podría responder la pregunta que Sanchez (2007) se hace: si el teatro, como forma cultural poco vigilada, tiene el potencial de poner en escena discursos contrahegemónicos ¿por qué no lo hace?

Rincón identifica las características de la cultura mediática con un modo de narrar con ciertos procedimientos comunes. Por un lado, la comunicación mediática es un modo de interpelación en el sentido de entretenimiento, una llamada de atención, un vínculo. Para ello construye curvas de atención basadas en la repetición, la velocidad y el exceso. Estos elementos, permiten trabajar sobre un ritmo del espectáculo que mantenga a un público entretenido.

Lo monstruoso

Entre los elementos que distingue para la estética **neobarroca** es el tratamiento de lo **monstruoso**. Parafraseando al autor podemos comprender cómo la presencia de lo deforme, lo aberrante y lo desagradable. Lo monstruoso se verá en distintos espectáculos, como en Famburleros, que utiliza máscaras y aditamentos para deformar sus cuerpos y rostros.

En el corpus aparece este elemento en distintos materiales aunque con un tratamiento cómico. En “Farambuleros” al minuto 20 se ve un fundido a negro. Luego vuelve la imagen y entra un payaso con nariz negra bailando “Thriller” de Michael Jackson. Luego, entra en la coreografía una mujer-monstruo, vestida con harapos y una media máscara que le agiganta la nariz. Bailan la famosa coreografía y, mientras lo hacen, se agregan dientes postizos, anteojos y otros aditamentos que los van deformando.



Monstruos de “Farumburleros” luego de bailar una coreografía.

En “Las aventuras del capitán Corneta” el antagonista, Malsanto (en referencia a la transnacional) está caracterizado con anteojos negros, una pistola de glifosato, una peluca verde y un vestuario excéntrico que deforma el cuerpo del actor, construyendo un monstruo cómico de maldad.



Malsanta, personaje del espectáculo “Las aventuras del capitán Corneta”

Así también en “Alicia en las sombras” aparece un personaje que le dará marco al relato. Es un Dragón deforme y desproporcionado, que, en este caso, no produce aberración sino simpatía. Sus pequeñas manos producen risa frente a su panza gigante.



Dragón presentador de “Alicia en las sombras”

En “La huerta de Panchito...” el antagonista, llamado Patroncito de Estancia, está caracterizado como un hombre-cerdo. La máscara del títere, como su voz, construye esa bestia humanoide. A su vez su asistente, Billy, el encargado de seguridad, es un hombre gigante, de facciones grotescas y que infunde terror. Lo monstruoso aparece en distintas obras en personajes deformados, con voces chillonas, cuerpos extraños, deformes, extraños, violentos y, especialmente, cómicos.

El shock

El elemento de lo monstruoso se vincula, pero no acaba, la dimensión del **shock**. Para Rincón, en un medio con tanta oferta las narraciones mediáticas deben generar impacto, notoriedad o diferencia. *“el efecto del shock como experiencia estética (...) se concibe como un proyectil lanzado contra el espectador”* (2006). Ese shock es constante en distintas obras que despliegan recursos para lograr esa experiencia estética.

Puede observarse en “Salpiclown” que despliega acrobacias, malabares, golpes y caídas que acentúan el efecto de shock. Por su parte, “Faramburleros” es un espectáculo que en sus 30 minutos de duración despliega al menos cinco coreografías distintas, efectos mágicos y acrobacias. En el espectáculo “Qué trío éste dúo” ese mismo efecto de shock

se logra con los malabares, pero también utilizan un globo gigante en el que se introduce una mujer; distintos juegos rítmicos con una batería en escena y la realización de burbujas gigantes.



Efecto de shock dado por utilización de monociclo y zancos en “Salpiclown”

La búsqueda del shock se observa especialmente en los espectáculos **desnarrativizados** (más adelante se desarrollará este concepto), ya que al carecer de un relato que mantenga la atención del público deben intensificar el shock para mantener entretenido al espectador. Independientemente de ello, otros espectáculos narrativos también echan mano de este elemento de la matriz mediática. Por ejemplo, en los capítulos 3, 5 y 6 de “Titiriteando” se experimenta con los títeres con un fondo de croma verde para introducir mundos fantásticos y pesadillescos (como un infierno en dibujos animados extraído de Disney).



En el tercer capítulo del 20/09/2020 de "Titiriteando" se ve a un diablo con un infierno extraído de un producto de las Industrias Culturales.

Filosofía leve y actitud new age

Por otra parte, Rincon distingue otros dos elementos de la cultura mediática: la **filosofía leve**, "*pensando que el disfrute es el fin de todas las acciones vitales*" (2006), es decir el goce, el pasarla bien, la vida de película, como él mismo llama. La actitud **new age**, identificada como la forma resiliente, la autodeterminación y superación personal, la posibilidad de reponerse sobre los malos y caídas. A su vez, los espectáculos del corpus presentan momentos donde invitan a la superación personal o al goce. Incluso a ambas y a la vez, reeditando el elemento leve y new age.

En el corpus puede encontrarse como una actitud positiva y proactiva de la vida, la exaltación de la alegría y el pasarla bien. Ambos procedimientos mediáticos, resilientes y hedonistas, se encuentran también en el corpus, especialmente en los finales. En "Faramburleros" luego de mostrar a estos monstruos, cambian sus vestuarios a modos más deportivos y suena una música alegre, en escalas mayores y sin disonancias o distorsiones, sino con un sentido apoteósico. Hacen distintas acrobacias y bailan. Gritan y cantan. Aplauden e invitan al público como en el comienzo de una fiesta.

En el espectáculo "Vainilla y chocolate" el payaso Fidel, hacia el final de la función comienza a hablar. Luego del último chiste mira a cámara y dice "*Antes de despedirme quiero decir tres cosas, para mi no hay un día del niño [efeméride en que se transmitió el programa] que no quiera estar con mi pequeño circo ambulante andando por todos lados. Por eso quiero agradecerle al municipio que me dió este espacio increíble para*

que siempre estemos juntos de corazón (...) la segunda si el espectáculo les gustó (...) la tercera quiero agradecerles a ustedes que me dan la oportunidad de hacer lo que más me gusta.” Se puede ver como un espectáculo que no utilizó la palabra en toda la función, no puede dejar el escenario sin hacer su proclama new age y leve.

Por su parte, el mago Ezequiel Biscay termina su espectáculo diciendo *“No me voy a despedir sin decirle algo muy muy importante que digo cada vez que termino un espectáculo. Esto se lo digo a los chicos, pero especialmente a los grandes es que hagan lo que realmente les gusta y les apasiona como hago yo (...) si quieren ser felices hagan eso que les gusta”*. Desde una perspectiva de militante político el espectáculo “La huerta de panchito...” finaliza con el títere mirando a cámara y diciendo *“Chicas y chicos muchas gracias por ayudarme a cuidar a florcita (...) quiero decirles una cosa: Yo quiero que ustedes crezcan lindos, grandes, fuertes y que no dejen que nadie, nadie, nadie les envenenen el zapallo”*. Incluso un espectáculo de contenido político, crítico como se plantea “La huerta...” echa mano de un discurso resiliente-new age hacia el final del relato. Este discurso final, leve o new age, es propio de la estética neobarroca.

Otros elementos que Rincón (2006) define para la estética de la **cultura mediática**, como la velocidad, la repetición y el ritmo es difícil identificarlo y aislarlo en elementos concretos y pequeños, pero son elementos gramaticales que se utilizan para construir las curvas de atención de los espectáculos.

Al encontrar elementos leves, new age y monstruosos en las obras de teatro se problematiza el planteo realizado por el director teatral mendocino Fabián Castellani (2020). Éste opina que el teatro, al representar el horror, la violencia o lo aberrante, se asemeja a las formas de narrar de la televisión. Por eso prefiere un teatro que verse sobre la belleza. Lo que pudo observarse en el corpus que el teatro, al representar la belleza, también recurre a formas y estéticas mediáticas (la filosofía leve y el tratamiento new age). En definitiva, es difícil imaginar que las matrices culturales no dejen huella en el material teatral.

Teatro desnarrativizado

En la caracterización de Martín Barbero, la matriz cultura masiva toma elementos de dos memorias, la gestual y la narrativa, de los relatos orales. Como se vio en apartados anteriores, la memoria gestual está muy presente en todas las obras del corpus. Sin embargo, no ocurre así con la memoria narrativa.

La ausencia de relato en algunas obras, no se refiere solamente a la falta de palabra dicha o escrita, sino a la caída de narraciones (que también podrían ser visuales no verbales) como matrices generadoras. Como se citó en la introducción de esta tesis, el melo-teatro del 1800 fue para Martín Barbero la llegada de la cultura masiva como convergencia de estas dos memorias. En el melo-teatro, el relato aparecía como matriz generadora que daba lugar a juegos gestuales. Por ejemplo, en el caso del Moreira de Gutierrez y Podestá, la historia del bandido rural daba lugar a las peleas a cuchillo o las persecuciones a caballo y las demostraciones ecuestres (Seibel, 2005). Lo que puede observarse en el corpus es una fuerte desnarrativización, donde, por el contrario, el relato ya no es matriz generadora, sino el juego.

En este sentido, se observa un debilitamiento de los grandes relatos, para la primacía de pequeños momentos. Este corrimiento que Sibilia (2008) puede verlo como una espectacularización del yo, tiene un correlato en un teatro que tiende a la **desnarrativización**, en el sentido de que presenta personajes, efectos, momentos, pero carecen de relatos organizadores. No es novedoso un teatro de pequeñas historias, o carente de ellas. En la filosofía teatral se ha observado que en el teatro posdramático “*ya no sería el relato (story), sino (...) el juego (game), lo que constituiría la matriz generadora (generative matrix)*” (Hans-Thies Lehmann, 2010:15). Pues en varios espectáculos del corpus aparece la desnarrativización como un debilitamiento de los relatos en función de una valorización del juego como matriz generadora.

La estructura dramática desnarrativizada no necesita sembrar preguntas o crear intrigas, como en relatos clásicos. Se limita sencillamente a reunir personajes hilarantes, desarrollar situaciones cómicas, y presentar recursos retóricos, visuales, físicos, entre otros efectos. La estructura clásica de equilibrio, desequilibrio, nuevo equilibrio, puede reemplazarse por una estructura de quietud, movimiento, nueva quietud (Palacios, 2017) y prescindir completamente de relatos. Se trata de sucesiones de momentos y efectos. Así sucede en espectáculos como “SalpiClown”, “Tío Payaso con Magia”; “Qué trío este dúo”, “Furambuleros” y “El payaso Fidel”. Estos cinco materiales se caracterizan por tratarse de espectáculos de payasos y payasas. Aunque se observa una diversidad en vestuario y caracterizaciones (desde maquillajes recargados, la icónica nariz colorada o la cara completamente lavada (Moreira, 2015), todos se engloban bajo el rótulo de payasos. Se trata de situaciones cómicas e hilarantes, signadas por equívocos, caídas y traspies, en una sucesión de destrezas. Se pueden observar destrezas circenses como

malabares, acrobacias, efectos mágicos, monociclos, zancos, junto con coreografías y pantomimas. Algunos payasos son muy “parlanchines” (como Tío Payaso), aunque también hay propuestas mudas (como Fidel) y otras propuestas que utilizan la palabra dicha, no lo hacen en una función comunicativa sino más expresiva, utilizan recurrencias, onomatopeyas, trabalenguas, etc. En todos los casos, se trata de sucesiones de pequeñas rutinas y destrezas sin ninguna progresión narrativa.

Así también sucede en los recitales como los “Pichiculundios” o “Palmito y los buenos del Paraná”. Se trata de dos recitales que suceden canciones y ritmos sin continuidad alguna. El primero puede presentar una canción sobre los colores, otra de las vocales y luego sobre animales. En el caso de “Palmito...” aparece un recorte temático que vincula todos los momentos con la biósfera de los humedales (camalotes, carpinchos, etc). Aún así, más allá del recorte temático que se ve en este recital, el juego se presenta como matriz generadora y prescinde de relatos para desarrollar el espectáculo.

En el siguiente cuadro se presenta un resumen de lo desarrollado hasta aquí que incluye una breve definición de los tópicos en relación con el eje de las matrices culturales presentadas.

Tópicos de producción a partir del eje MATRICES MEDIÁTICAS	
Teatro participativo	Inclusión de formas de expectación Popular (Desviada, colectiva y expresiva) (Barbero, 1984)
Teatro Mediático	Utilización de formas de la estética Neobarroca (Rincón, 2006)
Teatro de narrativizado	Debilitamiento de relatos, estructuras dramáticas aditivas y lúdicas (Lehmann, Hans-Thies, 2010)

Capítulo 5. Conclusiones

En la introducción de esta tesis se expresó que se analizaría un corpus de obras teatrales a fin de observar qué es lo que le ofrecían al espectador infantil, suponiendo que allí, niños y niñas, pueden encontrar algo que no verían en otro lado. En las páginas que le siguieron se expuso el resultado de un análisis sobre la producción teatral. Como se dijo, la investigación se centró en la instancia de la producción teatral para las infancia, queda para próximos proyectos la investigación sobre la recepción.

El recorrido de este análisis permitiría afirmar que si bien el teatro se diferencia en ciertos aspectos de la oferta de las industrias culturales, también es posible encontrar continuidades con otros consumos hipermediatizados. Pues es difícil imaginar un teatro totalmente distinto, ya que forma parte de la misma semiósfera constituida y ubicada dentro de la órbita de la industria cultural. Cabe aclarar que el análisis se organizó en torno a un corpus de obras producidas para entornos virtuales. La necesidad de transmitir teatro por las pantallas hizo más difícil determinar la diferencia entre este teatro que se analizó respecto al cine u otras formas culturales en pantallas. A tal punto la semejanza del teatro y la pantalla que hubo quienes se preguntaron si eso que se transmitía en las plataformas era o no teatro.

Para realizar esta tesina, se analizaron y sistematizaron por medio de fichas, quince espectáculos teatrales programados por los municipios de San Fernando y Tigre en el 2020, 2021. Si bien se trató de una muestra pequeña, la lectura de otros autores que pensaron el teatro en virtualidad (Berman, 2022; Dall'Occhio, 2022; Soto, 2013) hace posible pensar que el recorte analizado podría ser representativo del campo en su conjunto. Incluso en aquella bibliografía que no trató el teatro infantil. Esto permitiría plantear la representatividad de las conclusiones, pero también desarrollar el análisis sobre este novedoso tema. En este sentido, la categorización de tópicos aquí presentada, intenta ser un aporte al campo de la comunicación y los estudios culturales para pensar este fenómeno.

Luego de observar el corpus, se construyeron analíticamente tópicos de producción teatral, es decir modos, formas, sentidos, procedimientos y otro tipo de recurrencias que se presentan en las obras teatrales. Estos tópicos fueron pensados en relación con tres

ejes: el del dispositivo teatral, el de la adaptación a la virtualidad y en su relación con la cultura mediática.

Referido al **dispositivo teatral**, se observó que el primer tópico versa sobre el **extrañamiento**. El teatro intenta separarse de la vida cotidiana y real, para crear mundos de fantasía, de exageración, de caricatura. Si bien todas las representaciones guardan una relación icónica con el verosímil cotidiano, se utilizan procedimientos de estetización que intentan presentar las piezas teatrales como “mundos paralelos.” En palabras del dramaturgo argentino Mauricio Kartún, una obra es un pequeño universo (2006). En parte, la operación del extrañamiento se da por la creación de universos distintos al real-cotidiano, universos cómicos y caricaturizados.

Otro tópico de producción teatral se refirió al **teatro del gesto**. Al pasar revista por las distintas obras se puede observar cómo varias pueden prescindir de la palabra dicha, pero no así del gesto. De hecho, las puestas más centradas en la palabra escritural necesitan reforzar el gesto audiovisual para darle contrapeso al texto. Las palabras se reemplazan por cuerpos, por imágenes, por objetos y por sonidos. El gesto es un elemento de la cultura popular que ya Martín Barbero (1982) había observado en el surgimiento de la cultura masiva. El teatro, podemos referirnos al observar el tópico de la desnarrativización, ha continuado desarrollándose priorizando la matriz gestual por sobre la palabra escritural

En estos dos aspectos, no es posible pensar grandes diferencias respecto a las industrias culturales. Al ver “Mi villano Favorito” en una plataforma, también es posible encontrar elementos extrañamiento y gestuales. Pero no así con la pretensión de **Monofonía**.

Cómo se comentó en el segundo capítulo, el teatro presencial pretende una situación de enunciación ritual, donde se instituye un tiempo liminal, por fuera de la vida ordinaria. En esa situación, los actores conservan para sí el control del tiempo. Dicho de otro modo, para que el teatro sea teatro la voz del escenario debe ser la única voz autorizada. En palabras de Derrida (1989) la ontología del hecho teatral depende de que un espectador minimice su existencia observando al cuerpo de actores y actrices amplificados. Esta situación, que el filósofo llama paradójal, sufre una terrible fragilidad en el teatro para las infancias, que corre riesgo de romper el ritual ante cada desatención. El teatro necesita ser visto y oído, y no tolera ser pausado o comentado; como tampoco convertirse en *meme* o avatar para un juego en plataforma. Necesita su

propio tiempo ritual bajo el control del espectáculo. Esta característica, quizás no haya sido lograda en los espectáculos en entornos virtuales, pero han dejado una huella profunda y distintiva.

Respecto de los modos de **adaptación a la virtualidad**, se consideró un tópico nombrado como **Registro en pandemia**. Los espectáculos, frente a la adversidad que le produjo la situación acontecida por el COVID-19, han intentado dejar un registro de que ya hacían antes; o producir recreaciones fieles a la situación de enunciación ritual-teatral presenciales. Las políticas de (hiper)mediatización teatral (Dall'Occhio, 2022) han imaginado posible hacer como si nada pasase. Sin embargo, la presencia de la cámara y la ausencia del público imprimió su sello; En primer término, encuadrando una imagen que en su situación presencial no tiene marco; en segundo término, registrando prácticas descontextualizadas, como la ilusión de participación del público; y por último, manifestándose como yerros técnicos inéditos para los hacedores teatrales. Es decir, no hubo adaptación y eso produjo, en la trasposición de soporte, un algo distinto.

Aún así, en el capítulo dedicado a la virtualidad se mencionaron dos excepcionalidades: **La producción en pandemia y la investigación en el formato**. Si bien, como se sugiere, fueron pocas experiencias, no es posible negar que existieron. Un pequeño grupo de hacedores teatrales se dedicaron a producir materiales nuevos en la pandemia. Esto es posible distinguirlo del tópico anterior, porque gran parte de las obras registradas fueron estrenadas antes de marzo del 2020. Al referirse a producción se hace alusión a aquellas piezas que se estrenaron en y para la pandemia. Aunque los textos o ensayos fueran previos a la situación de aislamiento (hay casos en los que incluso se escribió para el contexto), el estreno se hizo en condiciones de virtualidad. Aún así, estos espectáculos procuraron recrear las condiciones del teatro, o al menos, que se le parezca. Es decir, las obras intentaron estrenar en pandemia, pero poder hacer funciones presenciales cuando la cosa acabe. Distintos fueron aquellos espectáculos que **investigaron en el formato**. Se trata de un grupo más reducido aún de artistas que experimentaron distintas técnicas y recursos audiovisuales como el montaje, el croma, el stop motion, entre otros. Esto les permitió producir espectáculos que eran en y para entornos virtuales. Cabe aclarar que, en el corpus analizado, la única obra que abordó temáticamente la pandemia se trató de un espectáculo encuadrado en este grupo excepcional.

Si atendemos a la clasificación planteada por Mónica Berman (2022), es posible atribuirle la condición de funciones filmadas y funciones en streaming/vivo como formas de registro y producción en pandemia; y las funciones para plataformas, como distintos modos de investigación en el formato.

Al observar el balance entre los espectáculos hicieron registro en pandemia, respecto a aquellos que produjeron e investigaron, se podría afirmar que no fue de interés para las compañías teatrales, ni tampoco hubo suficiente incentivo para ello. Si bien hubo políticas públicas que apuntaron a producir en pandemia, como “Mi vida en cuarentena” organizada por la provincia de Buenos Aires, o una línea de subsidios del Instituto Nacional del Teatro (como bien documenta Dall’Ochio, 2022), no fueron las infancias destinatarios de interés para los proyectos seleccionados. No es intención de esta tesis hacer un juicio de valor respecto a aquello ya que, en palabras de distintos funcionaries, “hicieron lo que pudieron”. Esto quizás se deba a que la situación de aislamiento produjera una hastío en les artistas que les impidiese producir materiales adaptados. Del mismo modo que las condiciones técnicas no fueran suficientes. Más allá de estas hipótesis subjetivas, que necesitan algún tipo de comprobación empírica, es posible afirmar que las políticas culturales municipales aquí analizadas (la compra de funciones y su filmación) no alcanzaron para estimular la investigación en formativo, ni para la producción de espectáculos que comuniquen representaciones no hegemónicas.

Cabe aclarar que el teatro para las infancias no fue la única experiencia cultural que se vió obligada a la digitalización. Como menciona Dall’Ochio, hubo experiencias teatrales que tomaron la plataforma como forma significativa y escribieron dramaturgias para ellas (pero dirigidas a público adulto). Por otra parte, como narran Landau, Sabulsky y Schwartzman (2021) la educación también debió adaptarse a la virtualidad. La *“clase como dispositivo persiste con continuidades en relación con prácticas prepandémicas y, también, se introducen rupturas en los modos de diseñar la enseñanza”* (2021:13). Ahora bien, el teatro para las infancias, a diferencia de estas otras formas culturales, parecería fuertemente marcado por sus continuidades y su esfuerzo por hacerse el distraído de la presencia de la cámara. En su artículo, Landau, Sabulsky y Schwartzman se hacen la pregunta sobre cómo serán las clases a la hora de volver a los edificios. Para el teatro para infancias, esa pregunta parece más fácil de responder: quizás vuelva igual.

Una observación que resulta pertinente, es que a diferencia del teatro, como mencionan los autores, gran parte de las instituciones educativas establecieron políticas de continuidad pedagógica desde el inicio del aislamiento. Esto podría haber sido causante de una serie de adaptaciones observadas por estos autores. Esta salvedad nos señala por un lado que la educación se considera un derecho cultural prioritario, frente una minusvalía del lugar del teatro. Quizás este sea uno de los causantes de la demora e insuficiencia de las políticas culturales para las infancias y de propuestas teatrales disruptivas (entendido como la comunicación de representaciones no hegemónicas).

Quizás el único motivo por el que los grupos fueron a los teatros a filmar y transmitir sus materiales fue el resguardar ciertas fuentes laborales. Cabe aclarar que durante el 2020 los municipios recortaron presupuestos en cultura y los elencos no pudieron vender funciones ni entradas. El sector de la cultura sufrió una grave crisis de ingresos, por lo que esta era una oportunidad para aprovechar. Pero pareciera que no hubo motivaciones estéticas, políticas o éticas que movilizaran la programación. Como sí podía observarse en ciertos espectáculos en la prepandemia. Por ejemplo, la obra “La huerta de Panchito...” no solo se produjo para trabajar, sino para poner en agenda una cierta temática político-ecológica. Esto fue muy minoritario durante la pandemia. La situación de aislamiento produjo hastío entre los artistas. Esto puede observarse también en las palabras de una directora entrevistada por Dall’Ochio en su tesis. Aunque ella reestrenó un espectáculo en pandemia investigando sobre el formato, no se conformó, por lo que en la entrevista aclara que “*no lo vuelvo a hacer, capaz si me pagan muy bien*”. Sin duda, se trató de una experiencia traumática para muchos teatristas.

Como se mencionó anteriormente el teatrólogo español José Sanchez afirma que “*El teatro del siglo XXI aparece como un espacio poco vigilado, relativamente autónomo, desde el que es posible comunicar discursos no hegemónicos*” (2007:7). Sin embargo, como él examina en su artículo, esta posibilidad, por distintos motivos, no se realiza. Los discursos teatrales, en la observación empírica, terminan alineándose con formas hegemónicas, generalmente académicas. Al parecer, según Sanchez, un discurso alternativo o disruptivo rápidamente vuelve al seno de lo establecido.

En relación al objeto de esta investigación, el teatro podría presentarle a las infancias experiencias distintas y no hegemónicas respecto a lo que les ofrecen las industrias culturales. El teatro no solo podría mostrar representaciones vedadas para las infancias, sino también formas estéticas novedosas, creativas y distintas. Ahora bien, en relación a

la observación empírica, es posible afirmar que esto no sucede así. Son más los elementos que comparte el teatro con las formas culturales hegemónicas que los que lo diferencian.

Quizás, en el teatro para las infancias, uno de los motivos por los que esto no ocurra sea porque las compañías teatrales, incluso antes de la pandemia, necesitan hacer las funciones para conseguir sus ingresos mínimos. En ese contexto, se dificulta la experimentación estética o el discurso disruptivo. El teatro, a pesar de su autonomía, baja vigilancia y acotado presupuesto, sufre condicionamientos que le impiden desarrollarse en favor de los derechos culturales de las infancias.

A pesar de lo que piensen directores teatrales como Castellani (2020) el teatro se parece más a la televisión de lo que se cree. Este teatrista considera que el teatro se diferencia de los discursos hegemónicos en sus modos de representar la belleza. Sin embargo, en el cuarto capítulo de tesis se analizó la huella de las matrices culturales mediáticas en las obras teatrales. En este sentido, se construyeron tres tópicos.

El primero de ellos, el **teatro participativo**, plantea las formas en la que las obras permiten y aprovechan la participación del público para asegurar su monofonía. Preguntas, alusiones, increpaciones y demás técnicas se utilizan para lograr que el público participe, incluso actuando. Esta forma de participación se diferencia del modo transmedia que han tomado los consumos culturales hegemónicos, sino que apuntalan la situación presencial de ritualidad teatral.

Por otra parte, se ha observado en el corpus un abandono de los relatos como matrices generadoras, y el aumento de formas **desnarrativadas**. De alguna manera, puede observarse un correlato en la producción teatral con el fenómeno que observa Sibilia (2008) en la primacía del pequeño momento. Si en algún momento el teatro recurría al relato como generador de juego y gesto, ahora parecería prescindirlo. Solo necesitaría reunir personajes, momentos, efectos. Este corrimiento se lee también como una huella de la cultura mediática, o lo que Sibilia llama “la espectacularización del yo” (2008), en las obras teatrales.

Por otro lado, se presentó un tópico denominado **teatro mediático**. En este se observó que los distintos elementos que Omar Rincón le atribuye a la cultura mediática, también pueden encontrarse en el teatro. Estos elementos se refieren a la búsqueda del shock y la utilización del exceso, la repetición y la velocidad. Esta presencia del shock en los

espectáculos teatrales se puede explicar como un condicionamiento que la sociedad del entretenimiento imprime en la producción teatral. Ahora bien, estas formas mediáticas continúan con un despliegue de la estética neobarroca caracterizada por la presencia de lo monstruoso (lo deforme, lo aberrante, lo maligno), pero también una representación de la belleza en tanto a lo new age (lo resiliente) o lo leve (el componente hedonista). En este sentido, el teatro para las infancias sería un fiel vertedero de la cultura mediática. No es posible afirmar, como lo hace cierta bibliografía, que el teatro es una forma cultural alternativa a las industrias culturales. Sino que participa de una semiosfera mayor, constituida en gran parte por ellas, que marca su oferta teatral.

Entonces, ¿qué posibilidades quedan para el desarrollo de una política pública que intente ampliar derechos culturales para las infancias? La experiencia de Eléctrica Warmi, quizás eche luz sobre esta cuestión.

La defensora de Niños, Niñas y Adolescentes, Marisa Graham, planteó al principio del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio que una de las vulneraciones de las infancias resulta el no considerarlos ciudadanos, es decir, escindirlos del conjunto social (2020). La abogada arriba a la conclusión luego del anuncio ASPO y lectura del decreto, cuando fue increpada con la pregunta sobre cómo proceder con niños y niñas. En esa pregunta observó que hay una distinción simbólica entre la ciudadanía y las infancias. Si el decreto se emitió para toda la población, esto incluiría a las infancias. Pero para cierto imaginario, no es posible considerarlos así. Si bien, niños y niñas se encuentran en una situación de especial vulnerabilidad y autonomía relativa, esto no significa que pierdan derechos, sino que por el contrario, son prioritarios en su atención. Ahora bien, esa prioridad, en algunos contextos, como el que trae Graham, puede interpretarse como una escisión del conjunto de la ciudadanía.

En este sentido, se vuelve relevante la reflexión de Soto (2013). La comunicóloga plantea que el teatro tiene una situación particular y distintiva respecto a otras formas culturales: la simultaneidad y copresencia. El teatro podría pensarse como un espacio de encuentro y, esencialmente, de comunicación intergeneracional. Y consecuentemente, una forma de reconocimiento. En palabras de Minzi, al referirse a la escuela: “*El diálogo intergeneracional se vuelve una estrategia clave porque apuesta al reconocimiento del otro y de su experiencia desde el respeto de la diferencia*” (Minzi y otros, 2011:138) Esta forma de diálogo intergeneracional y de reconocimiento puede observarse en el espectáculo “Eléctrica Warmi”. La gran mayoría de los espectáculos,

omitieron la pandemia como tema. Quienes no, se limitaron a repetir las consignas de la campaña pública, con una intencionalidad claramente didáctica. Sin embargo, esta obra lo tematizó como un problema compartido por las distintas generaciones. “Eléctrica Warmi” enseñó escenas de hastío, aburrimiento y tristeza no para moralizar o pedagogizar, sino para reconocerse mutuamente.

Esta tesis se propuso analizar la oferta cultural que propone el teatro para las infancias. Esto se hizo en un corpus acotado, pero, como se explicó anteriormente, es representativo del campo. A partir de ello fue posible construir una tabla de tópicos de la producción teatral que podría ser un aporte original al campo de la comunicación para pensar el teatro, la virtualidad y las políticas culturales.

Atendiendo a los objetivos de la beca de investigación en la que se enmarca esta tesis, se propone diseñar políticas públicas que promuevan una producción teatral en función de un diálogo intergeneracional y reconocimiento, lo que significaría la comunicación de representaciones disruptivas o no hegemónicas..

Los párrafos precedentes nos traen nuevamente la ya mencionada cita del español José Antonio Sanchez. Sobre ella, se destacan dos aspectos. En primer término, que el teatro, por distintas condiciones, es la posibilidad de presentar representaciones no hegemónicas y formas estéticas novedosas. La noción de potencia, no significa consecuentemente, que suceda en el acto. Esta condición, según lo analizado, rara vez se concreta con el teatro para las infancias. Le cabrá a futuras investigaciones determinar cuales son los condicionantes que le impiden al teatro desarrollar este potencial. Por otro lado, el teatrólogo en su definición piensa el teatro en su capacidad de **comunicar**. Entonces, tal como lo planteó Fiora en su tesis, el teatro podría considerarse también un medio de comunicación. Independientemente de los problemas que nos trae el concepto (cabe aclarar que la autora escribió en el 2011 sobre el mundo de los '70), hoy el teatro podría ocupar un lugar propio en la ecología de medios, de tal modo que contribuya a garantizar los derechos culturales de las infancias. Ahora bien, resulta difícil suponer que esto sea posible sin una política pública que promueva un teatro de la investigación estética, el diálogo intergeneracional y de reconocimiento mutuo en favor de comunicar representaciones contrahegemónicas y/o alternativas reconociendo a las infancias como sujetos políticos activos.

Bibliografía

- Artaud, Antonin (1978). *El teatro y su doble*. Edhasa: Madrid
- Astorga Hermida, Miguel (2008) “Cap. 7 Kabuki: estilos y características principales del teatro japonés en la época Edo” en *Nuevas Perspectivas de investigación sobre el pacífico* N°2 2da Edición. Valencia: Edit. Univ. Granada. Disponible en <https://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/ceiap2.htm> (visto marzo 2022)
- Arroyo, Victor (2014). “Sobre los procedimientos de animación teatral” en *¿El Director teatral es o se hace? Inteatro: Buenos Aires*
- Arcas Espejo, Ana (2009) “Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh” en *BIBLID* [2254-2108 (2009), 2; 26-40]
- Barbero, Jesús Martín (1984) “Apuntes para una historia de las matrices culturales y massmediación” en *Materiales para la comunicación popular* N3, IPAL, Lima.
- Barbero, Jesús Martín. (1982) “Memoria narrativa e industria cultural” en *Comunicación y Cultura* N°10, México.
- Barthes, R. (1968), “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo
- Baquero, R. y Narodowski, M. (1994) “¿Existe la infancia?”, en *Revista del Instituto de Investigaciones de Ciencias de la Educación de la UBA*”, Año 3, N° 4. Miño y Dávila Ediciones.
- Benjamin, Walter (1989) *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires
- Benjamin, Walter. (1966) *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Disponible en Ebookelo.com
- 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>
- Bitonte, María Elena y Griguelo, Liliana (2011): “De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación”. *Material de Semiótica de los Medios*, Cátedra Prof. María Rosa del Coto. Buenos Aires:
- Borda, Libertad: “Fan fiction: entre el desvío y el límite”, en Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comps.) *Resistencias y mediaciones. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Paidós, 2008 Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

- Brecht, Bertolt (1957) *Breviario de estética teatral*. Disponible en Ebookelo.com
- Calleti, S (2006). “Decir, autorrepresentación, sujetos. Tres notas para un debate sobre política y comunicación” En: Revista Versión, Núm. 17, UAM-X
- Carli, Sandra (2006) “Introducción” y “Notas para pensar la infancia en Argentina (1983-2001). Figuras de la historia reciente” en *La cuestión de la infancia: entre la escuela, la calle y el shopping / compilado por Sandra Carli. -1er ed. Buenos Aires: Paidós.*
- Carreira, A. (2001). “Delimitación del concepto de teatro callejero: un aporte a la investigación” En: *Los Rbdomantes: Reflexiones sobre el Teatro Contemporáneo. Buenos Aires: Universidad del Salvador*
- Casella, Germán (2018) “Adultos productores e infancias espectadoras” en *Jornadas de sociología 2018. Buenos Aires: UNLP*
- Casella, Germán (2017) “Infancias y filosofía del teatro. Abordaje premilinar para el estudio del teatro infantil” en *Arte e Investigación (N.º 13), noviembre 2017. Buenos Aires: UNLP*
- Casella, Germán (2015) “Micropoéticas escénicas infantiles platenses. Creencias y definiciones sobre las propuestas contemporáneas” en *Arte e Investigación (N.º 11), Noviembre 2015. Buenos Aires: UNLP*
- Casella, Germán (2019) “DOMESTICAR A TRAVÉS DEL TEATRO El Teatro para Niños como estrategia de crianza (heteronormada).” en *Jornadas de investigación en disciplinas artísticas proyectuales. Buenos Aires: UNLP*
- Castagnino, L. y Vacchieri, A. (2015) “Narrativas trasmedia, relatos que no se quedan quietos” en *La Cultura Argentina Hoy. Coomp. Quevedo, L. A. Bs As: Ed. Siglo XXI.*
- Castellani, Fabian (2020) “Case 6: idea, eficacia y belleza. Notas sobre la creación y la dirección escénica” en el ciclo de clases magistrales INTEGRANDO SABERES. Buenos Aires: INT. Recuperado en junio de 2022 <https://youtu.be/bjg75Ytubbk>
- Consejo Federal de Educación (2019) “Educación Artística” en *Núcleos Prioritarios de Aprendizaje. Ministerio de Educación. Disponible en <https://www.educ.ar/recursos/132576/nap-educacion-primaria-segundo-ciclo> (Visto marzo 2022)*
- Dall’Ochio, Juan Carlos (2022) “¡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,”

Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA, consulta 11 de junio de 2022, <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2536>

- Deleuze, Gilles. 1991. “Cuadro, plano, encuadre y guión técnico” en *Imagen Movimiento – Estudios sobre cine 1.* Barcelona: Paidós
- Derrida, Jacques (1989). *Artaud y la clausura de la representación*. Disponible en https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/artaud_1.htm
- Dubatti Jorge y Sormani Norma (2012) Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes. Conferencia. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-temas-tabu-en-el-teatro-para-ninos-y-jovenes/Fiora, Gabriela Laura y Simon, Yanina Lorena, “El show debía continuar,”>
- Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA, consulta 13 de junio de 2022, <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1533>.
- Fiora, Gabriela Laura El show debía continuar. - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación. , 2011. recuperado de <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/Fiora.pdf>
- Gentili, Agostina (2021). Clase de la Capacitación universitaria extracurricular Infancias contemporáneas. Un enfoque histórico-social y antropológico, Facultad de Filosofía y Letras-UBA/Sholem, 3ª cohorte, abril/mayo de 2021.
- Graham, Marisa (2020) Derechos humanos de Niñas, Niños y adolescentes. Su defensa y desafíos. En Conferencia Continental de la Asociación Americana de Juristas. Buenos Aires: Editorial Contexto. Disponible en <https://youtu.be/ZUw8URANtPI>.
- HCDN <https://www.hcdn.gob.ar/proyectos/proyecto.jsp?exp=6073-D-2018> (visto marzo 2022)
- Henriquez, Patricia (2009) “Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico.” En ESTUDIOS FILOLOGICOS 44: 81-92, 2009. Disponible <http://revistas.uach.cl/pdf/efilolo/n44/art05.pdf> (visto marzo 2022)
- Jenkins, Henry (2009) “Digitalizandonos” en Fans, Blogueros y videojuegos, La cultura de la colaboración. Barcelona: Paidós.
- Kartún, Mauricio (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.

- Koss, Marís Natacha (2021) “El teatro y la tragedia griega” en Historia del teatro. Tomo 1. Comp. Koss, María. Buenos Aires: Edit. De FILO. UBA. Disponible en http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/LC.%20Historia%20del%20Teatro_digital.pdf (visto marzo 2022)
- Landau, M., Sabulsky, G., & Schwartzman, G. (2021). Hacia nuevos horizontes en las clases universitarias en contextos emergentes. *Contribuciones de la Tecnología Educativa. Virtualidad, Educación Y Ciencia*, 12(24), 9–24. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/vesc/article/view/36279>
- Lebeau, Suzzane. (2006) “De la censura y de la autocensura” *Bolentín iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*. N7. Conferencia ASSIJ
- Lebeau, Suzzane. (2020) Conferencia “Escribir teatro para niños: una experiencia de libertad” Catedra Bergman. *Cultura en Directo*. UNSAM. DF de México en <https://www.youtube.com/watch?v=PGsO4EpmjOU> (Visto marzo 2022)
- Lehmann, Hans-Thies (2010) “El teatro posdramático: una introducción” *Revista Telón de fondo, teoría y crítica teatral* N12 Diciembre, 2010
- Ley Nacional del teatro N° 24800/97
- Masceli, Joseph. 1987. «Angulos de Cámara” en *Las Cinco Claves del Cine*. Buenos Aires: SICA
- Minzi, Viviana, (2003) "Mercado para la infancia o una infancia para el mercado. Transformaciones mundiales e impacto local" en *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada sobre las transformaciones recientes en Argentina*, Carli, S compiladora, La Crujía, Bs. As.
- Minzi, Viviana y otros (2011) “De la transmisión a la comunicación: una clave para acercar a la escuela a la sociedad del conocimiento” en *Comunicación y Educación. Debates actuales desde un campo estratégico*. Comp. Por Da Porta, Eva.
- Moreira, Cristina (2015) *Técnicas de clown. Una propuesta emancipadora*. CABA: Inteatro.
- Palacios, Cristian (2017) *Hacia una teoría del teatro para niños. Sobre los hombros de gigantes*. Buenos Aires: Ed. Lugar.
- Rincón, Omar (2006) *Narrativas Mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Sánchez, J. A. (2007). “El teatro en el campo expandido” en *Quaderns Portàtils*. Barcelona: Macba Disponible en

<http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/03/Sanchez-JoseA-teatro-ex-pandido.pdf> (Visto marzo 2022)

Seibel, Beatriz (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Sibilia, Paula. (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: FCE.

Solís Zepeda, M. L. y Fontanille, J. (2012) “El sosiego ritual” en *Tóp.* Sem no.27 Puebla jun. 2012. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002012000100002 (visto en marzo del 2022)

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