

# Narrativas teatrales en el sistema mediático actual: nuevas formas de intermedialidad en Latinoamérica

Theatrical Narratives in the Current Media System: New  
Forms of Intermediality in Latin America

CAROLINA SORIA<sup>a</sup>

CONICET-Universidad de Buenos Aires

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.003>

## RESUMEN

Durante los años 2020 y 2021 la virtualidad permitió motorizar a las artes escénicas y generar un nuevo producto cultural surgido de la necesidad y la urgencia de encontrar soluciones creativas frente al contexto de la pandemia COVID-19, que significó el cese de las actividades artísticas de carácter presencial a nivel global y la creación de audiencias digitales y diferidas. El presente trabajo ofrece un recorrido por las diversas formas que asumió la intermedialidad durante ese periodo adverso en la Argentina, Chile, Uruguay y Colombia, poniendo el foco en aquellos proyectos en los que se vinculan prácticas artísticas tradicionales como el teatro en sistemas mediáticos actuales, como la televisión y las plataformas de *streaming*.

Inscribimos a las textualidades examinadas dentro de lo que denominamos post-serialidad, concepto que designa a un sistema textual híbrido y dinámico dirigido a una audiencia digital en el que se articulan formaciones discursivas de procedencia diversa. Las nuevas experiencias intermediales amplían la noción de teatralidad y habilitan formas perceptivas inéditas, al modificar la relación del consumidor con el producto cultural mediante la desmaterialización de la experiencia estética y sensorial y la mediación tecnológica. Se propone examinar los nuevos lazos entablados entre la práctica escénica y las producciones audiovisuales contemporáneas a partir de diferentes modalidades narrativas y expresivas que emergen con la tecnología digital, atendiendo a las numerosas formas de diálogo de los diferentes lenguajes artísticos, con su materialidad, sus procedimientos y sus mecanismos significantes específicos.

**Palabras clave:** intermedialidad; pandemia; teatro-audiovisual; post-serialidad.

## ABSTRACT

During 2020 and 2021 virtuality made it possible to drive the performing arts and generate a new cultural product arising from the need and urgency to find creative solutions in the context of the COVID-19 pandemic, which meant the cessation of face-to-face artistic activities at a global level and the creation of digital and deferred audiences. This paper offers a journey through the various forms that intermediality took during that adverse period in Argentina, Chile, Uruguay and Colombia, focusing on those projects that link traditional artistic practices such as theater in current media systems, such as television and streaming platforms.

We inscribe the textualities examined within what we call post-seriality, a concept that designates a hybrid and dynamic textual system aimed at a digital audience in which discursive formations of diverse origins are articulated. The new intermediate experiences broaden the notion of theatricality and enable unprecedented perceptual forms, by modifying the consumer's relationship with the cultural product through

the dematerialization of the aesthetic and sensorial experience and technological mediation. It is proposed to examine the new links established between scenic practice and contemporary audiovisual productions from different narrative and expressive modalities that emerge with digital technology, paying attention to the numerous forms of dialogue of the different artistic languages, with their materiality, their procedures and their specific signifying mechanisms.

**Keywords:** intermediality; pandemia; theater-audiovisual; post-seriality.

[a] **CAROLINA SORIA** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) e Investigadora Adjunta de CONICET. Desarrolla sus actividades en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz» de la Universidad de Buenos Aires. Es profesora en la Cátedra «Historia del Cine I» de la Carrera de Artes y en la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, en la misma universidad. Ha realizado estancias académicas en universidades del exterior y publicado en revistas académicas especializadas nacionales e internacionales. Sus principales líneas de investigación se centran en los vínculos entre el cine, el teatro y la televisión.

E-mail: [soriacarolina@gmail.com](mailto:soriacarolina@gmail.com)

## Introducción

En la diversidad de propuestas narrativas y estéticas que forman parte de nuestro entorno digital —posibilitadas por las nuevas tecnologías e impulsadas de manera imprevista por un contexto de emergencia sanitaria mundial como la pandemia— sobresale la intermedialidad como rasgo común de una pluralidad de proyectos creativos. Entendemos que se trata de una noción que, en su sentido más amplio, estudia la relación entre diferentes medios y que resulta una categoría productiva para reflexionar sobre las prácticas culturales contemporáneas. Sin embargo, el concepto alberga una heterogeneidad de propuestas a lo largo de su historia que obliga a afinar las estrategias y métodos de abordaje ante cada caso de estudio en particular. En esta oportunidad, proponemos examinar los nuevos lazos que se tejen entre las producciones audiovisuales contemporáneas y la práctica escénica, atendiendo a las diversas formas de diálogo que se establecen entre diferentes lenguajes artísticos y sus mecanismos significantes específicos. Situamos, para tal fin, al dominio de las plataformas de *streaming* —territorio de creación de contenidos y producto generalizado de consumo— como disparador del nuevo abanico de posibilidades intermediales, al habilitar la exploración de modalidades de representación divergentes en un nuevo formato y la experimentación de propuestas narrativas y expresivas inéditas. Como vamos a observar, dentro de la heterogeneidad que caracteriza la oferta de estos servicios de entretenimiento y que se vio incrementada en el contexto de pandemia, las artes escénicas se vieron obligadas a aventurarse en nuevos pactos con el audiovisual.

La tecnología digital y las nuevas figuras de representación que emergen con ella constituyen el actual escenario intermedial dentro del cual los diferentes medios se relacionan entre sí. El objetivo de este trabajo es adentrarnos en dicho escenario y organizar un itinerario por la producción audiovisual latinoamericana para establecer, desde una perspectiva sincrónica, una tipología de formas específicas de intermedialidad<sup>1</sup> que examine la variedad de vínculos establecidos entre una práctica artística tradicional como el teatro y los medios digitales. De esa manera, nuestro corpus de trabajo está constituido, en primer lugar, por los ciclos televisivos de ficción conformados por episodios unitarios latinoamericanos y estrenados en la televisión pública como *Temporario* (2021-2022, Uruguay)<sup>2</sup>, *Nuestro teatro* (2021, Chile)<sup>3</sup> y *Teatro* (2023, Argentina)<sup>4</sup>; por experimentos audiovisuales en formato de serie web originados en la práctica escénica —realizados por equipos teatrales y concebidos para plataformas en línea— como *Si dejáramos de existir* (2021, Colombia)<sup>5</sup>; y por último, por proyectos surgidos de teatros oficiales como el Teatro Nacional Cervantes de Argentina —que promovió la difusión de obras teatrales vía *streaming* a través del concurso *Nuestro Teatro*<sup>6</sup>— y de espacios culturales pertenecientes al circuito *off* como El Camarín de las Musas, a partir del ciclo *Fotografías* (2020, Argentina)<sup>7</sup>. Como objetivo específico se examina el modo en que se articula el arte escénico con aquellas formas narrativas y expresivas que emergen con la tecnología digital, en una coyuntura adversa que significó el cese de las actividades artísticas de carácter presencial a nivel global. Para ello retomamos el análisis propuesto por Julio Prieto<sup>8</sup> de examinar desde una perspectiva sincrónica —en la misma línea que Irina Rajewsky— las interacciones entre distintos medios en un determinado contexto histórico como también la especificidad semiótica de cada uno, entendiendo la intermedialidad como un espacio de diálogo entre diferentes prácticas significantes y los medios tecnológicos<sup>9</sup>. La pregunta que funciona como directriz del recorrido y de la organización de los diferentes apartados

[1] Irina O. Rajewsky, «Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad» (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 6, diciembre de 2020). Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>> (20/08/23).

[2] Serie de ficción uruguaya realizada por el grupo teatral El Galpón y emitida por Canal 10, producida en contexto de pandemia por un equipo que reúne a dramaturgos y cineastas.

[3] Ciclo de montajes de obras de teatro chilenas emitido por la televisión pública TVN en un programa semanal.

[4] Versiones de teatro argentinas televisadas curadas por Rubén Szuchmacher emitidas en la TV Pública.

[5] Serie web que cruza el teatro y lo audiovisual del Grupo Púrpura Creativo. <https://purpurareactivo.com/>

[6] Concurso de obras cortas destinado a dramaturgos y autores de todo el país.

[7] Ciclo de obras producidas por el espacio teatral El Camarín de las Musas y con realización audiovisual de Rueguet Films. Si bien la iniciativa fue discontinuada, su primer proyecto, *La materia oscura*, escrito y dirigido por Daniel Veronese y Mariano Saba, se estrenó en la página web de la sala.

[8] Julio Prieto, «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica» (*Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 1, 2017), p. 11.

[9] Ruth Cubillo Paniagua, «La intermedialidad en el Siglo XXI» (*Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, n.º 2, septiembre-febrero de 2013).

apunta a reflexionar en qué medida podemos abordar las obras vinculadas a los nuevos medios en su especificidad, atendiendo al modo en que formaciones discursivas de procedencia diversa interactúan en el terreno digital y originan un nuevo producto cultural de naturaleza eminentemente intermedial.

En función de la aproximación metodológica propuesta inscribimos a las diferentes producciones intermediales que conforman nuestro corpus de trabajo dentro de lo que denominamos post-serialidad<sup>10</sup>, en tanto constituyen un sistema textual híbrido y dinámico dirigido a una audiencia digital global, dentro del cual se congregan configuraciones enunciativas de diferente origen que analizamos en este trabajo en términos de intermedialidad. Una noción que resulta productiva porque permite dar cuenta de los contactos e interferencias entre los medios institucionalizados y aquellos nuevos que surgen con los avances tecnológicos<sup>11</sup>. Ambos términos —post-serialidad e intermedialidad— se integran adecuadamente para abordar las textualidades que se originan en el interior de un fenómeno contemporáneo de la industria audiovisual, caracterizadas, en primera instancia, por la heterogeneidad narrativa —en cuanto a la pluralidad de temáticas, estéticas y géneros—; en segunda instancia, por diferentes formatos expresivos que admiten diversos modos de exhibición y lanzamiento; y, por último, por la desmaterialización o la ausencia de un soporte físico, que incide de manera decisiva en la disponibilidad de los contenidos audiovisuales, muchas veces efímeros y transitorios.

## La escena teatral en el cine, la televisión y las plataformas

Las diversas modalidades de expresión que abordamos en este artículo constituyeron soluciones creativas en un momento de parálisis de la actividad artística, las cuales entablaron un diálogo en un nuevo formato entre mecanismos narrativos y expresiones estéticas procedentes de diferentes sistemas de representación. Los proyectos —concebidos por grupos teatrales para medios digitales— ampliaron la noción de teatralidad al liberar al teatro y al cuerpo del actor del espacio tangible y material del espacio escénico<sup>12</sup> y lograron alcanzar un volumen más amplio de audiencia. Todos ellos habilitaron formas perceptivas inéditas al modificar la relación del consumidor con el producto cultural, mediante la desmaterialización de la experiencia estética y sensorial y la mediación tecnológica.

El cruce e intercambio de los diferentes lenguajes artísticos no es una práctica exclusiva del escenario mediático actual, sino que forma parte de la historia estética de cada disciplina. El vínculo del cine y, posteriormente, el de la televisión con el teatro se remonta a los albores de cada uno de estos dispositivos tecnológicos. En sus etapas iniciales de carácter indiferenciado, progresiva institucionalización y paulatina configuración de un lenguaje propio, el cinematógrafo y el sistema televisivo se caracterizaron por la avidez de argumentos y la necesidad de acudir a los modelos temáticos de otras tradiciones culturales, como el periodismo, el deporte, el teatro popular, el circo, la literatura, la radio y la narrativa religiosa. De esa manera, las primeras producciones de imágenes en movimiento conformaron un repertorio de géneros a partir de su contacto con las formaciones intertextuales disponibles<sup>14</sup> hasta convertirse en el medio cultural dominante del siglo xx. El imperio del cine se construyó así gracias a múltiples influencias y a su capacidad de asimilación de lo diferente, para integrarlo a sus fines y utilizarlo como instrumento de renovación y cambio<sup>14</sup>.

[10] Carolina Soria, «Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad» (*Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 2022). Disponible en: <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2022-2-21-d04/>> (16/08/2023).

[11] Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo, *Intermedialidad. Modelo para armar* (Francia, Éditions Orbis Tertius, 2018).

[12] Ofelia Meza, «Teatro pandémico: las apariciones intermediales» (*Revista Caiana*, n.º 17, 2020), pp. 192-203.

[13] Mónica Dall'Asta, «Los primeros modelos temáticos del cine», en *Historia General del Cine. Vol I*. (Madrid, Cátedra), pp. 241-285.

[14] Vicente Sánchez Biosca, «La asimilación de la vanguardia por Hollywood», en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona, Paidós, 2004), pp. 137-158.

Las relaciones entre el teatro y el cine han ido variando a lo largo de la historia y su encuentro se ha producido con menor o mayor fluidez dependiendo del periodo y las circunstancias históricas, culturales y tecnológicas. Según Emeterio Diez Puertas existen tres campos de investigación sobre dicho vínculo: el primero versa sobre el carácter del cine y su incidencia en el medio teatral de comienzos de siglo; el segundo, se centra en los estudios temáticos concernientes al examen de obras teatrales adaptadas al cine; y el tercero, consiste en el análisis formal de los trasvases expresivos entre ambos medios<sup>15</sup>. Los argumentos, procedimientos y los elencos teatrales utilizados por el cine de los comienzos fueron cruciales para darle legitimidad y prestigio dentro del campo cultural, al elevar las películas a obras de arte y atraer a un público formado. Con el sonoro, se produjo una ola de filmaciones de representaciones teatrales bajo la rúbrica peyorativa de teatro filmado, una las modalidades básicas de las relaciones entre ambos medios que propone Abuín González y despreciada generalmente por ser considerada bajo cine<sup>16</sup>. Si bien son numerosas las variantes en las que el teatro se ha manifestado en el cine a lo largo de su historia, las apropiaciones no se dieron de manera unidireccional. Por ejemplo, sobre el pasaje inverso Óscar Cornago Bernal señala la influencia estructural del cine en la dramaturgia hacia las décadas del cincuenta y sesenta, especialmente en el teatro realista de Tennessee Williams y Arthur Miller por su marcado acento narrativo<sup>17</sup>. Con la innovación tecnológica y lo digital al servicio de las diferentes artes tradicionales —y el potencial de crear y desarrollar una nueva cultura—, el teatro también se fue complementando con el audiovisual y logró expandir sus posibilidades narrativas y expresivas. Diferentes formas de aproximación de la práctica escénica con los dispositivos tecnológicos dieron lugar a nuevas dramaturgias y experiencias artísticas, como las escenificaciones multimedia teatrales de la directora británica Katie Mitchell a comienzos del nuevo siglo, las cuales combinan el uso del lenguaje cinematográfico y los recursos audiovisuales de la escena con el objetivo de mostrar el proceso de creación cinematográfico<sup>18</sup>.

La televisión también acudió a artistas de otros medios para construir legitimidad, ofrecer productos de calidad y configurar un lenguaje y una estética propia. En sus primeras décadas en la Argentina, los ciclos de teatro en televisión tuvieron un lugar destacado en la reducida grilla horaria, inicialmente con transmisiones realizadas desde el teatro y luego con puestas construidas en los estudios. En esta etapa inicial de experimentación y permeabilidad, el medio incorporó prácticas del teatro independiente y su concepción como hecho integral<sup>19</sup>, gracias a la participación de autores consagrados, directores reconocidos y elencos actorales de compañías teatrales nacionales.

Situándonos en el escenario mediático actual, el carácter ubicuo y la accesibilidad de los portales de internet también permiten absorber experiencias culturales producidas en otros ámbitos. En ese sentido, las plataformas se han instalado de la misma manera que el cine se situó a comienzos del siglo xx dentro de la industria cultural de masas, y posteriormente la televisión, como un «compendio universal de la cultura occidental, [...] como un dispositivo de divulgación dotado de una capacidad de penetración social sin precedentes»<sup>20</sup>. Las obras audiovisuales que emergen al interior del nuevo entorno recuperan la serialidad devenida en modelo dominante e independiente de jerarquías culturales<sup>21</sup>. Lo digital favorece el borrado de los límites y por tanto la convergencia de los modos de producción y recepción del cine, la televisión y el teatro, obligando a redefinir las categorías que describen sus prácticas tradicionales. El cruce e intercambio de lenguajes procedentes de diferentes disciplinas plenamente codificadas se resuelve en nuevas formas expresivas y narrativas —entre las que se

[15] Emeterio Diez Puertas, «Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión» (*Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 2000), pp. 73-88.

[16] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).

[17] Óscar Cornago Bernal, «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, 2004), pp. 595-610.

[18] María Caudevilla Rodríguez, *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

[19] Mirta Varela, *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)* (Buenos Aires, Edhasa, 2005).

[20] Mónica Dall'Asta, «Los primeros modelos temáticos del cine», p. 243.

[21] Ariane Hudelet y Anne Crémieux (eds), *Exploring Seriality on Screen. Audiovisual Narratives in Film and Televisión* (Londres y Nueva York, Routledge, 2021), p. 1.

encuentran las experiencias planteadas en *live-streaming* a través de las redes— las cuales son consumidas a través de múltiples pantallas y precisan de terminologías necesariamente actualizadas —y probablemente provisionales— para poder abordarlas.

Ante la naturaleza expansiva, polimorfa e interdisciplinaria del campo de estudio<sup>22</sup>, nociones como post-televisión<sup>23</sup>, televisión *post-broadcasting*<sup>24</sup> e hipo-televisión<sup>25</sup> se ensayan desde el ámbito académico para acompañar y comprender su evolución, describir sus particularidades, dar cuenta de las nuevas formas de creación y consumo como también de la «aparición de prácticas híbridas donde convergen ciertos elementos del *broadcasting* con la lógica de las redes digitales»<sup>26</sup>. En ese sentido la noción de post-serialidad que proponemos contiene una diversidad de manifestaciones intermediales contemporáneas que actualizan la narración episódica mediante la proliferación de modelos de producción y formas de exhibición en múltiples dispositivos.

Uno de los interrogantes que atraviesa esta atmósfera en constante transformación a la hora de examinar los nuevos contenidos audiovisuales es si podemos hablar en la actualidad de cine en su sentido primigenio, si tenemos en cuenta que en sus etapas iniciales aquello que constituía su rasgo distintivo era el ser un acontecimiento colectivo que implicaba la proyección de películas en un espacio circunscripto a una sala cinematográfica. De la misma manera ¿podemos referirnos a la televisión en los términos que la definían originalmente como un sistema de transmisión de imágenes a distancia reproducidos en un aparato receptor? Desde luego que la revolución digital no ha dejado indiferentes ni caducos a los modos de producción tradicionales, a la generación de contenidos y a la forma de consumo de ambos medios de entretenimiento e información. En todo caso los medios han sido fortalecidos con la llegada de las plataformas digitales, tal como señala Rivera-Betancur al referirse al sistema televisivo.

Dentro de las nuevas formas productivas se encuentran diferentes experiencias y proyectos en los que el teatro desafía sus esquemas narrativos y expresivos tradicionales al adentrarse en el universo de las plataformas. Las diversas modalidades proponen un camino inverso al de prácticas más asentadas y estudiadas, como la utilización de los medios tecnológicos en el teatro contemporáneo. En los casos que analizamos, no se trata de obras teatrales enriquecidas o complementadas con los avances en materia de tecnología, sino de obras en las cuales los significantes teatrales exploran en un nuevo medio sus herramientas y recursos narrativos y expresivos para crear un producto audiovisual sin precedente. Es así que, en las diferentes representaciones que asume la práctica escénica en contacto con la cultura digital y con un nuevo soporte, la escritura dramática indaga nuevas posibilidades para construir sus universos ficcionales. Y es en dicho proceso que la dramaturgia desarrolla una particular «poética del ciberespacio», con un espectador formado por otras experiencias mediáticas, con autores estimulados por el repertorio temático de las redes sociales y con un soporte digital que le sirve de apoyo mediante la hipertextualidad<sup>27</sup>.

Iniciemos entonces nuestro itinerario atendiendo a las condiciones particulares de producción de aquellas obras audiovisuales concebidas desde la práctica escénica para su emisión en la televisión pública y abierta y/o en las plataformas de *streaming*. Nos detendremos especialmente en proyectos de obras teatrales reconocidas y reversionadas para su emisión televisiva —como las experiencias argentinas y chilenas *Teatro y Nuestro Teatro* respectivamente—, como también en propuestas que parten de ideas originales y son desarrolladas por grupos teatrales y articuladas con el lenguaje audiovisual, como la serie de televisión uruguaya *Temporario*.

[22] Ariane Hudelet y Anne Crémieux (eds.), *Exploring Seriality on Screen. Audiovisual Narratives in Film and Television*.

[23] Jean-Louis Missika, *La Fin de la télévision* (Paris, Seuil, 2006).

[24] Carlos A. Scolari, «TvMorfosis: la evolución de la televisión» (*Hipermediaciones*, 2015). Disponible en: <<https://hipermediaciones.com/2015/12/07/tvmorfosis-la-evolucion-de-la-television/>> (28/06/24).

[25] Jerónimo Rivera-Betancur, «TV entre comillas: La hipo-televisión pandémica» (*Razón y Palabra*, n.º 114, 2022), pp. 539–556.

[26] Carlos A. Scolari, «TvMorfosis: la evolución de la televisión».

[27] María Ángeles Grande Rosales, «El espectador digital y el teatro diseminado» (*Bulletin of Spanish Studies*, 2020), p.36.

[28] Disponible en: <<https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/el-teatro-vuelve-a-la-television/>>

[29] Un antecedente del trabajo conjunto entre directores teatrales y cinematográficos en la Televisión Pública lo encontramos en el 2007. Durante ese año la emisora estatal convocó la participación de reconocidos artistas del campo cultural para que, a partir de guiones originales, cada dupla realizara un unitario presentado en el «Ciclo 200 años» (Carolina Soria, «Ciclo 200 años»: el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina» (*Revista Imagofagia*, n.º 14, 2016), pp. 1-26. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1157> (30/08/2023).

[30] Además de esta obra realizada junto a Franco Verdoia en la dirección audiovisual, *Teatro* ofrece la posibilidad de ver versiones de *Absentha*, de Alejandro Acobino, con dirección escénica de Ana Sánchez y Ana Piterberg en dirección audiovisual; *Ubu Patagónico*, de Mariana Chaud, con dirección escénica de la autora y de Alejo Moguillansky; *Por culpa de la nieve*, de Alfredo Staffolani, con dirección del autor y de Diego Lublinsky; *Un domingo en familia*, de Susana Torres Molina, con dirección de Juan Pablo Gómez y José María «Pigu» Gómez; *La vida extraordinaria*, de Mariano Tenconi Blanco, con dirección del autor y de Fernando Salem; y *Griegos*, creación colectiva a partir de *Agamenón* de Esquilo, con la dirección de Daniela Martín y Rodrigo Guerrero.

[31] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena*, p. 47.

[32] Emanuel Respighi, «Teatro nuevo ciclo de la TV Pública» (*Página 12*, 2023). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/569836-teatro-nuevo-ciclo-de-la-tv-publica> (05/09/23)

[33] Disponible en: <[https://www.tvpublica.com.ar/post/szuchmacher-es-increible-la-calidad-del-teatro-argentino-pero-el-mercado-a-veces-impone-sus-reglas?fbclid=IwAR15SK-Jd1jSwEMSnTESrFsuprhEuStsK-QC8fAngVb3OpWzma21\\_scoyBZA](https://www.tvpublica.com.ar/post/szuchmacher-es-increible-la-calidad-del-teatro-argentino-pero-el-mercado-a-veces-impone-sus-reglas?fbclid=IwAR15SK-Jd1jSwEMSnTESrFsuprhEuStsK-QC8fAngVb3OpWzma21_scoyBZA)> (10/09/23).

*Teatro* es un programa emitido en la Televisión Pública de Argentina con versiones televisivas de espectáculos teatrales reconocidos y pertenecientes al circuito independiente, ideado por el realizador teatral Rubén Szuchmacher durante la pandemia y propuesto a fines de 2021. El proyecto recién tuvo su estreno en el 2023 en un contexto sanitario diferente al de los casos anteriores y fue anunciado por la prensa con titulares que celebraron el regreso del teatro a la televisión «con lenguaje audiovisual y dándole lugar a clásicos del *off* porteño»<sup>28</sup>. Se trata de un ciclo curado por el mismo Szuchmacher, quien seleccionó obras teatrales de larga trayectoria creando pares de trabajo entre directores escénicos y audiovisuales con el objetivo de elaborar una versión de las mismas destinada al espacio televisivo<sup>29</sup> y generar así un nuevo producto: teatro en formato audiovisual. El ciclo está constituido por siete versiones de obras teatrales que, lejos de ser «teatro filmado», busca adaptar una forma de expresión a otro medio cuyos recursos y procedimientos ofrecen una nueva mirada y un modo de narrar inédito sobre el texto dramático original. Como señala María Marull, directora de *La Pilarcita* que inaugura el ciclo y que lleva nueve años en cartel en las salas porteñas, el desafío frente a esta propuesta fue descubrir una nueva dimensión del material a partir del lenguaje audiovisual, con el objetivo de mantener la esencia y la estética de la obra<sup>30</sup>. Para ello, se trabajó de manera conjunta entre escenógrafos, vestuaristas e iluminadores del teatro y del canal, se eliminó la cuarta pared y se creó una escenografía en 360 grados. Esto le permitió a la directora crear una nueva perspectiva sobre la obra, generando puntos de vista que complejizan y enriquecen el punto de vista frontal de una obra teatral tradicional y ofrecen una variedad de planos sobre los personajes. Una complejidad lograda mediante lo que Aumont denomina *découpage*, un recorrido intelectual y estético que le da al texto dramático su cualidad cinematográfica y que el teórico define como «la encarnación de la diferencia entre el cine y el teatro»<sup>31</sup>. Sobre su experiencia con el nuevo lenguaje Marull expresó:

algo del tono y de la cercanía que da la tecnología, la cámara, ese ojo de la cámara tan cerca y que uno puede ir y venir y tener más sutilezas, nos hizo revisitar y repensar partes del texto. Porque en una función el trazo es más grueso, en el sentido de que hay que proyectar la voz y se tiene que entender y no hay tanta sutileza<sup>32</sup>.

En una entrevista Szuchmacher señala varios motivos que subrayan la importancia de este ciclo. Por un lado, la creación del programa representa la posibilidad de federalización de obras estrenadas en el centro porteño —punto neurálgico de la oferta teatral nacional— frente a la dificultad de encarar giras de producciones teatrales a lo largo y ancho del país. Por otro lado, mientras se trata de un proyecto idóneo para la televisión pública que busca ofrecer servicios culturales de calidad y construir ciudadanía, resulta impensable en un canal comercial sujeto a los niveles de audiencia y determinado por los anunciantes. Y, por último, la necesidad de que la televisión difunda ficción a partir de un nuevo producto que articula el trabajo de un director escénico y un realizador audiovisual: «no es teatro por la ausencia de la presencialidad, pero tiene todos los rasgos de esa representación: el texto, los actores y el arte»<sup>33</sup>. Finalmente, en un momento de crisis como el que atraviesa la Argentina —en el que prevalecen los *realitys shows*, los certámenes y las novelas extranjeras— la realización de este tipo de ciclos se vuelve imperiosa para construir la identidad cultural del país.

Detengámonos brevemente en *Nuestro teatro*, una coproducción de TVN y Cultura Violeta<sup>34</sup> que llevó a la pantalla abierta y en horario central (sábados por la noche)



«La Pilarcita», Teatro. Televisión Pública, Argentina.

un ciclo de obras de comedias chilenas exitosas<sup>35</sup>, representadas por un elenco rotativo formado por reconocidos actores y actrices, como Sergio Hernández, Sandra Solimano, Julio Jung, Catherine Mazoyer, Rodrigo Bastidas, Elena Muñoz, Gabriel Prieto y Magdalena Max-Neef, entre otros. Este proyecto, estrenado en 2021 y dirigido por el director de cine Rodrigo Sepúlveda, fue concebido en el contexto de pandemia y significó un espacio laboral para las compañías de teatro en un momento de parálisis de las actividades culturales, al tiempo que permitió visibilizar y acercar las artes escénicas a espectadores televisivos y formar nuevas audiencias para el futuro. Si bien se trata de un registro audiovisual, paradójicamente conserva el carácter efímero e irrepetible de una representación teatral al no estar disponible para su visualización. Únicamente los avances en internet y fotografías permiten reconstruir una puesta en escena eminentemente teatral que evidencia el artificio, especialmente por el aparato lumínico, las escenografías con decorados pintados y la apertura de la cuarta pared. Como planteamos al comienzo, la desmaterialización y la ausencia de un soporte físico de este tipo de obras —uno de los rasgos de la post-serialidad—, tienen como consecuencia la dificultad de conservar los contenidos audiovisuales que se manifiestan en una coyuntura específica, los cuales significan un acontecimiento cultural al tiempo que constituyen un documento epocal, elementos claves en la historia de las representaciones de un país.

Javiera Blanco, directora de la productora Cultura Violeta, expresó sobre este ciclo que se trató de un proyecto acorde con el contexto, que busca que la televisión pública y abierta se responsabilice de promover la cultura y educar a ciudadanos y ciudadanas a través de productos de calidad, recuperando en ese sentido el rol cultural y educativo abandonado por los medios de comunicación. El objetivo de que el teatro se visibilice a través de la televisión abierta —según la responsable de la productora como también de la directora de programación de TVN, Isabel Rodríguez<sup>36</sup>— es crear audiencias y brindar la posibilidad de que la gente que no tiene acceso a esta forma de expresión artística pueda verla y asistir a las salas una vez que se retome la presencialidad. Asimismo, Blanco señala que la elección del género de comedia obedece a la necesidad de devolverle a la población alegría, diversión y salud mental en un contexto de miedo e incertidumbre<sup>37</sup>.

Un caso diferente lo encontramos en *Temporario*, una serie televisiva uruguaya emitida por Canal 10 —el primer canal abierto del país— y en plataformas de *streaming*, realizada por la institución teatral El galpón (fundada en 1949) y por Lavorágine Films. Se trata de una idea original de Esther Feldman, guionista y escritora argentina de gran trayectoria, llevada a cabo por guionistas de cine destacados de Uruguay como Rodolfo Santullo, Josefina Trías, Gabriel Calderón, Ana Guevara, Federico Borgia y Carlos Morelli y por un elenco integrado por sesenta actores y actrices. La serie, que

[34] Productora especializada en gestión y desarrollo de proyectos del área artístico cultural: <https://www.culturavioleta.cl/>

[35] Entre las obras presentadas se encuentran *Hijos de su Madre*, *¿Llegó la nana?*, *Matrimonio: Sobrevivientes*, *Confesiones de Mujeres de 30* y *La vecina de arriba*.

[36] Disponible en: <<https://www.tvn.cl/cultura/nuestro-teatro/noticias/tvn-extiende-ciclo-de-nuestro-teatro-en-su-horario-estelar-del-sabado-4846972>> (02/09/23).

[37] Gonzalo Ibarra, «Teatro vuelve a la TV este sábado y busca aportar a la salud mental de las familias» (*Cultura Veintiuno*, 2021). Disponible en: <https://www.cultura21.cl/teatro-vuelve-a-la-tv-este-sabado-y-busca-aporar-a-la-salud-mental-de-las-familias/> (1/09/23).



*Nuestro Teatro*. Televisión Nacional de Chile.

está dirigida por el realizador Guillermo Casanova y la participación de Pablo Dotta, Carlos Morelli, Federico Borgia y Diego «Parker» Fernández en la dirección de algunos capítulos, está conformada por ocho episodios autoconclusivos de treinta minutos de duración y de emisión semanal. En cada uno de ellos se desarrolla una historia enmarcada espacialmente en un departamento de alquiler temporario ocupado por inquilinos circunstanciales. Si bien la locación mantiene la unidad de los capítulos, cada uno de ellos está escrito por diferentes autores que abordan géneros narrativos diversos.

El ciclo contó con el apoyo de los fondos Montevideo Audiovisual y el Programa Uruguay Audiovisual (PUA) y fue filmado en un set construido en la Sala Campodónico de El Galpón, con capacidad de ochocientas localidades. En la realización del proyecto participaron técnicos del espacio teatral que trabajaron conjuntamente con técnicos provenientes del mundo audiovisual. Héctor Guido, director de la sala, relata que el objetivo no fue hacer teatro filmado ni televisión, sino crear un lenguaje diferente y circunstancial, una solución creativa ante la situación dramática que atravesó el teatro independiente en el contexto adverso de la pandemia<sup>38</sup>. Con eso en mente, el equipo debió reformular para el registro televisivo cada uno de los aspectos del quehacer teatral: la producción, el trabajo del actor, la iluminación, el sonido, la dirección de arte y, en lugar de dramaturgos, la tarea de guionistas especializados para la escritura del guion. Cada una de las instancias de trabajo del equipo teatral tuvo que atravesar un proceso de reconversión y aprendizaje orientado a crear un material destinado a un medio de comunicación masivo. El proceso creativo implicó ensayar los guiones como si fueran una pieza de teatro —especialmente para el acercamiento y la construcción de los personajes— para luego trabajar con los profesionales del cine y la televisión los recursos a utilizar en función de poder dominar la expresividad de los actores frente a las cámaras. De esta manera, *Temporario* representa una ficción inédita que mezcla el lenguaje del teatro, el cine y la televisión de la mano de sus profesionales en una experiencia que expande los límites del teatro para acercarse a la estructura del serial y con recursos audiovisuales indagar en diversos géneros narrativos. Una propuesta que, en un contexto de parálisis de la actividad teatral y que, como antes señalamos, imposibilita la presencialidad que lo caracteriza, transforma su modus operandi y amplía su público potencial a través del *streaming*.

[38] Disponible en: <<https://mediospublicos.uy/temporario-serie-televisiva-desde-teatro-el-galpon/>> (02/09/23).



Teatro El Galpón, Uruguay.

Este proyecto cultural da cuenta de un modo particular en que la práctica escénica se imbuje en un territorio ajeno como el ámbito del audiovisual y explora y aprende las posibilidades técnicas, narrativas y expresivas que este le ofrece. Si bien en cada episodio prevalece la unidad de lugar y de acción —que junto con el tiempo forman parte de la regla clásica de las tres unidades— la movilidad de la cámara interviene en los valores de los planos —al acercarse a los actores, variar las distancias y privilegiar detalles de la escenografía— y rompe el equilibrio de la visión completa del escenario, los decorados y los actores como unidad del teatro. El tiempo es reconstruido mediante las operaciones de manipulación del montaje, que funciona como garantía del progreso y de la continuidad narrativa y «aleja al cine del teatro sin dejar que el primero pierda nunca de vista al segundo»<sup>39</sup>. La calidad de esta serie de ficción y el reconocimiento que cosechó significó la posibilidad de realizar una segunda temporada, disponible al igual que la primera en el portal argentino *teatrix.com* (en la sección Uruguay), en el Portal Espectacular y en la página web del Canal 10.

Sin adentrarnos en el análisis textual de los episodios, proponemos en cambio examinar algunos de los procedimientos que dan cuenta del modo en que esta ficción articula el lenguaje audiovisual con el del teatro. Si bien todos los episodios respetan la unidad espacial y un lapso temporal acotado (dos o tres días) por la cualidad temporaria del arrendamiento, algunos de ellos emplean recursos visuales afines a la escena teatral que garantizan la continuidad espacial. Nos referimos a los planos secuencias, en los cuales se acentúa la profundidad de campo y prevalece el movimiento de la cámara que sigue a los personajes favoreciendo la unidad de la acción dramática. Otros, en cambio, apelan a procedimientos que promueven la discontinuidad y la fragmentación, como los planos de corta duración, la variación escalar de los mismos y la utilización de *flashbacks* para justificar situaciones del presente de la acción. Se trata en este caso de «operaciones puramente cinematográficas, con el fin de abolir de alguna manera las condiciones primeras de la enunciación teatral, de *desteatralizar* el producto final»<sup>40</sup>

[39] Charles Tesson, *Teatro y cine* (Barcelona, Paidós, 2012), p.28.

[40] Anxo Abuín González, *El teatro en el cine*, p. 16.



«Tiempo de amigas», *Temporario*. Canal 10, Uruguay.

Finalmente, el momento emblemático por excelencia que sella la sinergia entre el lenguaje teatral y el audiovisual, en un movimiento que va revelando el artificio, se representa en el plano secuencia que acompaña a los créditos finales de cada episodio. La cámara se retira del departamento construido sobre el espacio escénico mediante un *travelling* de alejamiento, pasa por el patio de butacas y recorre el vestíbulo de la sala hasta llegar a la calle, para finalmente mostrar al espectador la marquesina y la fachada del Teatro El Galpón. Se trata de un gesto final y nostálgico de clausura que replica el recorrido habitual del espectador tras haber presenciado una representación teatral, pero, esta vez, mediado por una cámara. Una manifestación visual que materializa la tensión entre la presencia viva, el cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores en un mismo espacio y tiempo (lo que Jorge Dubatti denomina *convivio* como base fundamental del acontecimiento teatral) y la desterritorialización por intermediación tecnológica (*tecnovivio*)<sup>41</sup>.

Como podemos observar, estos proyectos televisivos que forman parte de nuestro trayecto resultan paradigmáticos de la necesidad de los espacios teatrales de modificar, al menos de forma provisoria, sus dinámicas de funcionamiento. La noción de *remediación* propuesta por Jay David Bolter y Richard Grusin<sup>42</sup> —como nuevo sistema de acceso a producciones culturales anteriores— permite reflexionar sobre esa representación o transformación de un medio en otro que orienta nuestro análisis. Se trata de una característica definitoria de los nuevos medios digitales y que constituye su unicidad como también aquello que la niega, en tanto el sistema mediático actual funciona en una dialéctica permanente con medios anteriores, especialmente con aquellos analógicos devenidos en digitales. El concepto implica una operación que, lejos de borrar la diferencia entre ambos medios, la subraya, al mantener la especificidad de la estructura dramática de los textos teatrales y la labor dramaturgica. Al mismo tiempo es un procedimiento que hace visible su adaptación mediante la discontinuidad y la fragmentación, uno de los rasgos esenciales de los medios digitales. Se trata, en definitiva, de la «utilización de elementos del lenguaje de un medio por parte de otro, pero no directamente en cuanto tales, sino adaptados al propio del medio que

[41] Jorge Dubatti, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo» (*Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n.º 9, 2015), p. 46.

[42] Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MIT Press, 1999).

los acoge, traducidos o emulados con su propia semiótica, representados temática o formalmente»<sup>43</sup>. Es en ese proceso interactivo de diferentes prácticas creativas en donde se manifiesta un nuevo universo expresivo intermedial, obligado por las circunstancias históricas y emergente del sistema mediático actual. Y es justamente sobre dicho proceso que los diferentes casos que venimos revisando pretenden dar cuenta.

### Obras teatrales vía *streaming*

Además de obras teatrales televisadas hubo otros casos en los cuales la práctica escénica incursionó en el mundo digital. Tal es el caso de *Nuestro Teatro*, un concurso de obras teatrales cortas (de entre veinticinco y cuarenta minutos) promovido por el Teatro Nacional Cervantes al comienzo del confinamiento. El objetivo del proyecto fue contribuir al desarrollo de las artes escénicas, impulsar la generación de contenidos por parte de autores teatrales argentinos y garantizar fuentes de trabajo para el personal vinculado al sector<sup>44</sup>. El programa seleccionó (de 1.548 trabajos presentados) 21 obras no estrenadas de autores nacionales o residentes en la República Argentina para ser representadas y filmadas en la sala María Guerrero y, posteriormente, ser compartidas de manera gratuita en el canal de YouTube Cervantes Online<sup>45</sup>. También se otorgaron menciones a 36 textos y se seleccionaron 12 obras representativas de las distintas regiones del país para ser filmadas en sus respectivas provincias en colaboración con el Instituto Nacional del Teatro, con elencos y directores locales. La selección de las obras priorizó incluir una heterogeneidad de voces que dieran cuenta de la variedad dramática que se desarrolla en todo el país. Entre los diferentes estilos presentados, las temáticas abordadas estuvieron vinculadas con el contexto pandémico, los ambientes distópicos, el revisionismo histórico y la comedia de situación. Según señalaron los jurados del concurso, los preceptos que primaron entre las obras seleccionadas fueron la perspectiva de género, la diversidad sexual, el análisis de la sociedad argentina postcolonial y el federalismo<sup>46</sup>.

Entre las obras realizadas se encuentra *Civilización*, escrita por Mariano Saba<sup>47</sup> y dirigida por Lorena Vega, cuya trama se sitúa en el año 1792 durante el Virreinato del Río de la Plata, en plena peste de la viruela. Con vestuario de la época colonial, la puesta en escena audiovisual del texto dramático se construye de manera frontal mediante planos generales y planos medios que identifican el punto de vista con el de un espectador teatral. Como expresa Saba en una entrevista a propósito de *La materia oscura* (sobre la que nos detendremos a continuación), el registro filmico queda en un plano subsidiario en la construcción del universo ficcional, al enfatizarse lo teatral al servicio de las necesidades de la actuación y de la historia. Justamente, las críticas y reseñas de este proyecto impulsado por el teatro nacional destacaron que las propuestas no buscan esconder su teatralidad, sino magnificarla: «no se intenta hacer un cruce de lenguajes entre los modos teatrales y el registro audiovisual, sino que se realza el espacio teatral, el tipo especial de actuación y su puesta en escena»<sup>48</sup>. Ese reconocimiento de la fuente teatral es lo que Bazin<sup>49</sup> denomina «super-teatro» —y Aumont «sobretatralidad»<sup>50</sup>— para referirse a aquellos films que no ocultan las convenciones escénicas, sino que las subrayan, en los cuales la cámara respeta la naturaleza simbólica y representativa del decorado teatral, aumenta su eficacia en su relación con los personajes y despliega un mundo imaginario de existencia teatral.

*Civilización* nos traslada a la época de la colonia para hablar de un tema tan actual como la situación del teatro y las salas cerradas en un contexto excepcional como el

[43] José Antonio Pérez Bowie, y Antonio Jesús Gil González (eds.), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (Madrid, Sial Pigmalión, 2017), p. 16.

[44] Si bien no forma parte del corpus de análisis de este artículo, también en la Argentina el Ministerio de Cultura a través del Complejo Teatral de Buenos Aires, presentó «Modos híbridos», un ciclo de propuestas audiovisuales de teatro, danza, títeres y música creadas por artistas cuyas obras estaban programadas para la Temporada 2020.

[45] Disponible en: <[https://www.youtube.com/channel/UC4jy\\_lyxzt9ga1Qp\\_TfUeQ](https://www.youtube.com/channel/UC4jy_lyxzt9ga1Qp_TfUeQ)> (08/09/23).

[46] Horacio Vera, y Milena Rivas, «¿Cuántas dramaturgias posibles? Género y federalismo en la convocatoria Nuestro Teatro» (*Jóvenes Periodistas*, Teatro Nacional Cervantes, 2020). Disponible en: <[https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/Nota\\_NT\\_Nota-a-partir-de-entrevistas-al-jurado.pdf](https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/Nota_NT_Nota-a-partir-de-entrevistas-al-jurado.pdf)> (7/09/23).

[47] Autor, junto a Daniel Veronese, de *La materia oscura*, perteneciente al ciclo *Fotografías*.

[48] Mercedes Méndez, «Ver teatro en pandemia: las mejores propuestas del Cervantes online» (*Infobae*, 2021). Disponible en: <<https://www.infobae.com/cultura/2021/05/25/ver-teatro-en-pandemia-como-disfrutar-las-obras-el-cervantes-online/>> (05/09/23).

[49] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 2004), p. 163.

[50] Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena*, p.62.



«Civilización», *Nuestro teatro*. Teatro Nacional Cervantes de Argentina. Canal de YouTube Cervantes Online, Argentina.

de la pandemia. Tras el incendio del teatro la Ranchería durante la representación de *La dama boba*, de Lope de Vega<sup>51</sup>, y ante la pregunta desahuciada de uno de los personajes: «¿Que será de las obras, de las actrices, del público ¿Qué será del teatro en esta tierra maldita?», otro responde: «Si son como el fénix de esa obra nacerán de nuevo». Una alusión indudable a la actividad teatral —que gracias a las diferentes estrategias intermediales desarrolladas— supo y pudo hacer frente a la adversidad para renacer de sus cenizas.

También *Fotografías* (2020) fue la primera obra audiovisual producida por la sala teatral porteña El Camarín de las Musas y con registro audiovisual de Rueguet Film. Se trata de un ciclo de episodios unitarios de cuarenta minutos de duración, realizado en contexto de pandemia y filmado en la misma sala, cuyas funciones se dieron por *streaming* en la página web del espacio cultural. Si bien el proyecto se discontinuó y no se concretó en su totalidad, la primera entrega presentada bajo el nombre de *La materia oscura* estuvo dirigida por Daniel Veronese y Mariano Saba, con un elenco compuesto por Claudio Da Passano, Guido Botto Fiora y Mónica Raiola. Los autores reflexionaron sobre esta experiencia particular como un acuerdo transitorio del teatro con el audiovisual, obligados en plena cuarentena a explorar un soporte ajeno a su práctica que les permitió generar una nueva expresión estética. Como señala Veronese, el ciclo se presenta en un formato filmado cinematográficamente con un sistema teatral —al ser un acontecimiento escrito y actuado por gente de teatro—. El objetivo, según el director y al igual que los otros proyectos que venimos examinando, no era hacer teatro filmado, sino elaborar contenido teatral de manera televisiva, al estilo del programa *Situación límite* emitido por la emisora estatal (en aquél entonces ATC) en 1983<sup>52</sup>.

En una entrevista personal a Mariano Saba, el dramaturgo relata algunos de los desafíos de llevar a cabo este tipo proyecto, como escribir el material en tiempo récord (menos de un mes) y realizar los ensayos por Zoom y en la sala únicamente dos días.

[51] Conocido como «fénix de los ingenios».

[52] Oscar Ranzani, «Daniel Veronese y Mariano Saba: 'Lo teatral se ve obligado a explorar ciertos acuerdos con lo audiovisual'» (*Página 12*, 2020). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/310747-daniel-veronese-y-mariano-saba-lo-teatral-se-ve-obligado-a-e>> (01/09/23).

También señala la diferencia en términos de producción de los tiempos de construcción del teatro y los tiempos del rodaje. Si bien Saba destaca como un hecho positivo la disponibilidad con que ambos lenguajes se pusieron en contacto, reconoce que los acuerdos confirmaron que son especificidades distintas, en el sentido de que las intensidades que maneja el teatro en la presencialidad son muy difíciles de traducir al formato filmico, al tiempo que este requiere otro nivel de detalle, de producción y de tiempos que lo teatral no le puede dar.

La puesta en escena de *La materia oscura* recrea un espacio exterior y nocturno a orillas de un lago en el sur del país, con hojas secas desparramadas por todo el campo visual dominado por una mesa y bancos de maderas. En ese espacio la historia de la acción coincide con el tiempo del relato, a partir de una trama que bordea el género fantástico y narra el encuentro fortuito entre un joven mochilero y una pareja mayor que ha dejado atrás la ciudad para instalarse en el medio de la naturaleza. El forastero enfrenta a los personajes con su pasado al recordarles al hijo que han perdido e introduce interrogantes sobre un presente que los desestabiliza. Los procedimientos visuales empleados para seguir el progreso de la tensión dramática residen principalmente en planos y contraplanos de los diálogos, planos medios y primeros planos, variedad angular y profundidad de campo. También tiene lugar un salto en eje de 180°, movimiento que nos ofrece un plano con un cielo estrellado contemplado por los personajes. Si bien la planificación visual estuvo a cargo de la productora Rueguet Film, los autores tuvieron la posibilidad de participar activamente en la elección de los planos y en el corte final del proyecto.

Más allá de que el programa que enmarca a este unitario no se concretó en su totalidad —principalmente por las dificultades en los tiempos de producción y la vuelta a la presencialidad, antes que por criterios de calidad y factura estética—, una parte de la crítica lo celebró. Por ejemplo, destacaron que el material es «una joya dramática que mezcla elementos del teatro porque sucede en un mismo espacio, ya que es una escena continuada y tanto su materialidad como temática son profundamente teatrales»<sup>53</sup>, elementos que se combinan con aquellos del cine, como sus primeros y medios planos, su montaje y la posibilidad de mostrar ese cielo estrellado.

Los responsables de las obras teatrales vía *streaming* que analizamos insisten en que sus propuestas refuerzan la identidad de los lenguajes puestos en juego, sin intentar su borrado al servicio de una forma de comunicación audiovisual, sino por el contrario, resaltando su especificidad y materialidad. En ese sentido, al poner el foco en el punto de encuentro e interacción dinámica de diversos lenguajes, la noción de intervalo serial de Gaudreault y Marion<sup>54</sup> resulta productiva, en tanto refiere al espacio que separa y diferencia un medio de otro. El diálogo intermediático que mantienen entre sí se produce entonces en esa zona fronteriza y espacio de contacto, en el que se funden y desdibujan los límites de sistemas de representación divergentes al mismo tiempo que conservan su especificidad y materialidad.



«La materia oscura», *Fotografías*. El Camarín de las Musas y Rueguet Film.

[53] Jazmín Carbonell, «El Camarín de las Musas estrena la primera obra audiovisual dirigida por Veronese» (*La Nación*, 2020). Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-camarin-de-las-musas-estrena-primera-obra-audiovisual-nid2538099/>> (28/08/23).

[54] André Gaudreault y Philippe Marion, «Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales» (*Cine Documental*, n.º 23, 2021).

## La narración teatral en la era digital

El final de este recorrido se detiene en aquellos experimentos audiovisuales surgidos de compañías teatrales que exploraron, en un nuevo formato, la interacción de recursos propios de las artes escénicas y el lenguaje cinematográfico. Como estudio de caso tomamos *Si dejáramos de existir*, una serie web de diez capítulos realizada en 2021 por la compañía de teatro colombiana Púrpura Creativo. Los episodios, de veinte minutos de duración, están grabados en plano secuencia y narran las horas previas al estreno de la obra *Narciso*, representada por los integrantes de una sala teatral independiente y experimental, Escena Mutante. El conflicto central gira en torno a la muerte imprevista del autor de la obra, la crisis y estupor que genera en el elenco y el debate que se instala acerca de si deben estrenar (o no) la pieza teatral. Partiendo de esta premisa, este proyecto audiovisual —presentado en la página web del grupo como un «experimento audiovisual que nace del teatro» y en donde se encuentra disponible para su visualización<sup>55</sup>— problematiza la fusión del lenguaje teatral con el audiovisual en la construcción espacial y en el desarrollo temporal de la acción dramática. El objetivo, por un lado, es explorar las posibilidades narrativas y expresivas de un nuevo formato como la webserie y, por otro, acercar a la audiencia un proyecto creativo concebido en un contexto de contingencia.

[55] Disponible en: <<https://purpuraactivo.com/obras>> (28/08/23).



«Destierro», *Si dejáramos de existir*. Colectivo teatral Púrpura Creativo, Colombia.

El director de la compañía, William Guevara, reconoce que el interés por el audiovisual ha estado presente desde el surgimiento de la compañía en 1999 y que el diálogo entre ambas prácticas ha marcado su trayectoria y su quehacer creativo. En *Si dejáramos....* la interacción entre ambos lenguajes se resuelve a partir del empleo del plano secuencia como recurso narrativo principal. Este procedimiento exige una rigurosa planificación en tanto equipara el discurrir temporal sin interrupciones de la escena teatral. Y se ajusta, además, a la duración estructural de la serie web, un formato propio de los nuevos dispositivos y que, en este caso en particular, se organiza en veinte minutos.

Cuando un grupo de teatro enciende la luz del escenario y comienza a contar una historia, lo hace sin parar, por eso abordamos la serie así. No vamos a poder hacer teatro en lo audiovisual, eso es clarísimo. Podemos registrarlo y volverlo un documento teatral, pero no será teatro. Sin embargo, sí podemos absorber esos lenguajes y esas formas que lo alimentan<sup>56</sup>.

[56] Argenis Leal, «*Si dejáramos de existir* y la narración teatral en la era digital» (*El Magazin Cultural*, 2021). Disponible en: <<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/si-dejaramos-de-existir-y-la-narracion-teatral-en-la-era-digital/>> (04/09/23).

En la continuidad de la construcción espacial favorecida por el empleo del plano secuencia, la cámara se detiene en los diversos escenarios de la sala teatral en los cuales

se desarrollan las diferentes acciones dramáticas. El dispositivo deambula con fluidez por el espacio en función de los requerimientos dramáticos de la escena, se detiene en los diálogos y acompaña a los personajes que salen e ingresan dentro del campo visual. La movilidad de la cámara y el dinamismo espacial que genera se incrementa con la elección de su emplazamiento en diferentes alturas: por momentos, al ras del piso, en otros, al nivel de los personajes recortados en un plano medio y, en otros, en un plano superior a la altura de los artefactos lumínicos.

Esta propuesta, dentro de la tipología propuesta por Pérez Bowie<sup>57</sup> de los rasgos definidores de lo teatral en la pantalla, forma parte de lo que el autor formula como teatralidad reflexiva. Una categoría en la que se inscriben aquellas obras con una trama que gira en torno a la preparación de una puesta en escena —como las lecturas del texto dramático sobre el escenario por parte de los actores y los ensayos informales— y que elaboran un metadiscurso paralelo —como la reflexión sobre la obra a estrenar y posibles alternativas ante el suicidio del dramaturgo, el trabajo del actor y la situación del teatro independiente—.

Finalizado nuestro recorrido, quisimos dar cuenta de que las diferentes propuestas analizadas refuerzan la identidad de los lenguajes puestos en juego, conservando su especificidad y, al mismo tiempo, generando un nuevo formato artístico, cada uno de ellos con sus lógicas de funcionamiento y dinámicas propias.

## Conclusiones

Luego del itinerario planteado por un conjunto de obras audiovisuales intermediales que presentan diferentes formas de intercambio dialógico con la práctica escénica —mediante procedimientos que oscilan entre la *destreaturalización* y la *sobreteatralidad*—, identificamos algunos elementos comunes y búsquedas compartidas en los diferentes proyectos analizados. Si bien discriminamos el corpus de trabajo en aquellas obras consistentes en versiones televisadas de obras teatrales (*Nuestro teatro* y *Teatro*), ideas originales procedentes de espacios teatrales emitidas por la televisión abierta (*Temporario*) o plataformas de *streaming* y/o páginas web (*Nuestro teatro* y *Fotografías*) y series web concebidas y planificadas por compañías teatrales (*Si dejáramos de existir*) pudimos observar que cada una de ellas, con sus contextos de producción particulares, comparten el interés de explorar la articulación del teatro con el audiovisual como una forma de ampliar y enriquecer las posibilidades expresivas de cada lenguaje y, también, como respuesta a la necesidad de ampliar su audiencia. Una audiencia digital y diferida que, frente a la desmaterialización de la experiencia estética forzada por las circunstancias históricas, experimenta una nueva forma perceptiva y una relación con las ficciones mediada por la tecnología.

Las formas específicas de intermedialidad que revisamos dan cuenta de que, en las diferentes articulaciones de medios, con sus códigos, convenciones y mecanismos significantes, convive la materialidad de cada uno conservando su especificidad y al mismo tiempo generando una nueva forma audiovisual, ya sea serie web, versiones de teatro televisadas o experimentos que nacen del teatro. Como pudimos observar, en las diversas propuestas prevalece la refuncionalización de los espacios y los dispositivos escénicos como también la exploración de nuevos registros interpretativos, a partir de las posibilidades tecnológicas que forman parte del sistema mediático actual.

En la mayoría de los casos analizados la intermedialidad se impuso como la única opción para el desarrollo creativo y expresivo frente al contexto de confinamiento y

[57] José Antonio Pérez Bowie, «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología» (*Revista Signa*, n.º.19, 2010) pp. 35-62.

parálisis de la actividad económica en general y de la actividad cultural en particular, especialmente de las artes del espectáculo en vivo como el teatro. Coincidimos con Karina Mauro<sup>58</sup> en que la pandemia contribuyó a visibilizar problemáticas que preexistían en el sector vinculadas al empleo, como la precariedad, la informalidad y el pluriempleo. La desprotección estatal y la ausencia de políticas de asistencia gubernamentales obligaron a que los artistas no solo desplegaran acciones que pusieran en evidencia la precariedad estructural de su situación laboral, sino que también los forzó, en el plano creativo, a modificar sus producciones tanto a nivel simbólico como también en su materialidad<sup>59</sup>. Los medios digitales y las nuevas tecnologías no solo significaron formas de socialización y modos de vinculación inéditos, sino también un nuevo vehículo de expresión para los trabajadores del arte. En todos los casos que revisamos, la virtualidad permitió motorizar la actividad escénica y crear nuevas audiencias que encontraron en los diferentes universos narrativos y simbólicos presentados una forma de salir del aislamiento social, preventivo y obligatorio.

Por último, las diferentes formas de representación dialogaron entre sí a lo largo de su historia por diversos motivos y circunstancias. Los comienzos del cine y de la televisión —en la búsqueda de encontrar un lenguaje y una estética propia— estuvieron signados por préstamos estilísticos y narrativos provenientes de las artes escénicas. El teatro —forma de arte tradicional cuyos orígenes se sitúan en la Antigua Grecia— se vio obligado a acudir a formas de la práctica audiovisual para poder subsistir, reformular proyectos y acercar sus formas narrativas y expresivas a una audiencia mediada por la tecnología. De manera transitoria, el confinamiento exhortó a que los telones se bajaran y se encendieran las cámaras, dejando como saldo innumerables experiencias y aprendizajes en las cuales la intermedialidad desempeñó un papel crucial.

[58] Karina Mauro, «Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs» (*Trabajo y sociedad*, vol. 23 n.º 38, 2022).

[59] Ofelia Meza (2020) «Teatro pandémico: las apariciones intermediales», p. 192.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, *El teatro en el cine* (Madrid, Ediciones Cátedra, 2012).
- AUMONT, Jacques, *El cine y la puesta en escena* (Buenos Aires, Colihue, 2013).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Ediciones Rialp, 2004).
- BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MIT Press, 1999).
- CARBONELL, Jazmín, «El Camarín de las Musas estrena la primera obra audiovisual dirigida por Veronese» (*La Nación*, 2020). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-camarin-musas-estrena-primera-obra-audiovisual-nid2538099/> (28/08/23).
- CADEVILLA RODRÍGUEZ, María, *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell* (Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019).
- CORNAGO BERNAL, Óscar, «El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen» (*Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700, 2004), pp. 595-610.
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth, «La intermedialidad en el Siglo XXI» (*Diálogos Revista Electrónica de Historia*, vol. 14, n.º 2, septiembre-febrero de 2013), pp. 169-179.
- DALL'ASTA, Mónica, «Los primeros modelos temáticos del cine», en *Historia General del Cine. Vol I.* (Madrid, Cátedra), pp. 241-285.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, «Relaciones teatro y cine: el estado de la cuestión» (*Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 2000), pp. 73-88.

- DUBATTI, Jorge, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo» (*Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 2015), pp. 44-54.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles, «El espectador digital y el teatro diseminado» (*Bulletin of Spanish Studies*, 2020), p.36.
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe, «Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales» (*Cine Documental*, n.º 23, 2021), pp. 291-324.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. y PARDO, Pedro Javier, *Intermedialidad. Modelo para armar* (Francia, Éditions Orbis Tertius, 2018).
- HUDELET, Ariane y CRÉMIÉUX, Anne (eds), *Exploring Seriality on Screen. Audiovisual Narratives in Film and Televisión* (Londres y Nueva York, Routledge, 2021).
- IBARRA, Gonzalo, «Teatro vuelve a la TV este sábado y busca aportar a la salud mental de las familias» (*Cultura Veintiuno*, 2021). Disponible en: <<https://www.cultura21.cl/teatro-vuelve-a-la-tv-este-sabado-y-busca-aportar-a-la-salud-mental-de-las-familias/>> (1/09/23).
- LEAL, Argénis, «Si dejáramos de existir y la narración teatral en la era digital» (*El Magazin Cultural*, 2021). Disponible en: <<https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/si-dejaramos-de-existir-y-la-narracion-teatral-en-la-era-digital/>> (04/09/23).
- MAURO, Karina, «Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs» (*Trabajo y sociedad*, vol. 23, n.º 38, 2022).
- MÉNDEZ, Mercedes, «Ver teatro en pandemia: las mejores propuestas del Cervantes online» (*Infobae*, 2021). Disponible en: <<https://www.infobae.com/cultura/2021/05/25/ver-teatro-en-pandemia-como-disfrutar-las-obras-el-cervantes-online/>> (05/09/23).
- MEZA, Ofelia, «Teatro pandémico: las apariciones intermediales» (*Revista Caiana*, n.º 17, 2020), pp. 192-203.
- MISSIKA, Jean-Louis, *La Fin de la télévision* (Paris, Seuil, 2006).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología» (*Revista Signa*, n.º.19, 2010), pp. 35-62.
- , José Antonio y GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (eds.), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (Madrid, Sial Pigmalión, 2017).
- PRIETO, Julio, «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica» (*Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 1, 2017), pp. 7-18.
- RANZANI, Oscar, «Daniel Veronese y Mariano Saba: ‘Lo teatral se ve obligado a explorar ciertos acuerdos con lo audiovisual’» (*Página 12*, 2020). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/310747-daniel-veronese-y-mariano-saba-lo-teatral-se-ve-obligado-a-e>> (01/09/23).
- RESPIGHI, Emanuel, «‘Teatro’ nuevo ciclo de la TV Pública» (*Página 12*, 2023). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/569836-teatro-nuevo-ciclo-de-la-tv-publica>> (05/09/23).
- RAJEWSKY, Irina O, «Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad». (*Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.º 6, diciembre de 2020), pp. 432-461. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>> (20/08/23).
- RIVERA-BETANCOUR, Jerónimo, «TV entre comillas: La hipo-televisión pandémica» (*Razón y Palabra*, n.º 114, 2022), pp. 539-556.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «La asimilación de la vanguardia por Hollywood», en *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona, Paidós,

- 2004), pp. 137-158.
- SCOLARI, Carlos A., «TvMorfosis: la evolución de la televisión» (*Hipermediaciones*, 2015). Disponible en: <<https://hipermediaciones.com/2015/12/07/tvmorfosis-la-evolucion-de-la-television/>> (28/06/24).
- SORIA, Carolina, «Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad» (*Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 22, 2022), pp. 61-72. Disponible en: <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2022-2-21-d04/>> (16/08/2023).
- , Carolina, «'Ciclo 200 años': el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina» (*Revista Imagofagia*. Nº 14, 2016), pp. 1-26. Disponible en: <<http://www.asaca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1157>> (30/08/2023).
- TESSON, Charles, *Teatro y cine* (Barcelona, Paidós, 2012).
- VARELA, Mirta, *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)* (Buenos Aires, Edhasa, 2005).
- VERA, Horacio y RIVAS, Milena «¿Cuántas dramaturgias posibles? Género y federalismo en la convocatoria Nuestro Teatro» (*Jóvenes Periodistas*. Teatro Nacional Cervantes, 2020). Disponible en: <[https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/Nota\\_NT\\_Nota-a-partir-de-entrevistas-al-juradx.pdf](https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/11/Nota_NT_Nota-a-partir-de-entrevistas-al-juradx.pdf)> (7/09/23).

**Recibido:** 9 de septiembre de 2023

**Aceptado para revisión por pares:** 11 de octubre de 2023

**Aceptado para publicación:** 15 de julio de 2024

