

EN DEFENSA DE LO SENSIBLE

IN DEFENSE OF THE SENSIBLE

MARÍA SAN MIGUEL

Creadora, dramaturga y actriz. Directora de Proyecto 43-2

RESUMEN: ¿Cómo afecta la llegada del imperio digital a las artes escénicas? ¿Modifica su esencia? ¿Modifica al público? ¿En qué formas se utilizan las tecnologías en el teatro contemporáneo de nuestro país? Estas preguntas atraviesan este artículo que aborda una mirada personal que nace de lo que se entiende por esencia de las artes escénicas y su conexión con lo sensible y cómo esta conexión se ve afectada por el tecnofeudalismo imperante. Un no uso político de la tecnología al servicio de la escena y la importancia de la conexión entre los cuerpos (observados y observantes) para que el hecho escénico pueda cumplir con su función.

PALABRAS CLAVE: artes escénicas, tecnología, sensible, conexión, pantalla, visible, invisible, cuerpo, palabra, documental.

ABSTRACT: How does the arrival of the digital empire affect the performing arts? Does it modify its essence? Does it modify the audience? In what ways are technologies used in contemporary theater in our country? These questions run through this article, which addresses a personal perspective that is born from what is understood as the essence of the performing arts and its connection with the sensitive and how this connection is affected by the prevailing techno-feudalism. A political non-use of technology at the service of the scene and the importance of the connection between the bodies (observed and observing) so that the scenic event can fulfill its function.

KEYWORDS: performing arts, technology, sensitive, connection, screen, visible, invisible, body, word.

INTRODUCCIÓN

HE ESTADO MESES PENSANDO POR QUÉ dije que sí a la invitación que me realizó la profesora Navarro para participar en este número con un artículo que ofreciese mi punto de vista sobre la relación de las artes escénicas y las tecnologías en el presente. Ante mis dudas, Navarro me sugirió que pusiera mi experiencia como creadora al servicio de la teoría para poder conocer desde dentro cómo nos relacionamos desde el mundo de la escena con todos los avances que nos ofrecen las pantallas y los artefactos técnicos y que transforman y hacen evolucionar los lenguajes escénicos contemporáneos.

He estado meses arrepintiéndome de haber respondido afirmativamente a la colaboración, a pesar de ser una artista obsesionada con el diálogo entre las artes escénicas y la Academia. Un diálogo que considero enriquecedor para ambas pero que continúa siendo distante o, al menos, falto de escucha.

Me arrepiento de estar ahora delante de la pantalla porque me da miedo teorizarlo que de cualquier manera necesito teorizar: las búsquedas y decisiones que tomo en cada uno de los procesos creativos. Cómo contar, de qué manera, con qué herramientas y en qué forma. Todas las respuestas posibles a estas preguntas contienen una relación constante, que prospera y se transmuta, con la tecnología.

El punto de vista que me dispongo a mostrar aquí está lleno de contradicciones porque parte de una defensa de lo sensible que nace de lo que entiendo por esencia de las artes escénicas, pero que está escrito por una de tantas mujeres *entusiastas* «cuyos cuerpos pasan largas horas, largos días en sus cuartos conectados» [Zafra, 2019:134].

La tecnología, sobre todo la pantalla, es el espacio en el que más tiempo invierto para poder poner mi cuerpo al servicio del movimiento, la emoción y la palabra. Sin las horas que mi cuerpo se sitúa frente a la pantalla, la experiencia teatral no sería posible, puesto que la decisión de ser libre y autónoma para llevar mi visión del mundo a un escenario implica, paradójicamente, que mi cuerpo se ponga al servicio de la burocracia a través de la pantalla durante horas y horas cada día. Y hace, por tanto, la vinculación con la tecnología necesaria para que pueda existir el hecho teatral, no solo desde la práctica escénica, sino también para que pueda darse la existencia de la misma.

Presento este artículo como un acto político. Un acto político de defensa de lo sensible, de defensa del valor de la diferencia que tienen las artes escénicas respecto a cualquier otra representación artística. Lo entiendo también como acto político porque como creadora decido poner un pie en la Academia atreviéndome a teorizar sobre todas estas ideas y cuestiones puramente prácticas, para las que no tengo claro si sabré encontrar las palabras adecuadas, y que, de alguna manera, son necesarias para que las creaciones artísticas que desarrollo con mi compañía existan.

Como señalaba antes, cuando pienso en la relación entre mi trabajo creativo y la tecnología lo primero en lo que pienso es en la teoría que desarrolla Remedios Zafra en *El entusiasmo*. Y que tiene que ver con que los cuerpos de las entusiastas sobreexplotadas estamos saturadas de tanta pantalla. Este tiempo que pasamos delante de la pantalla provoca que «la atención esté en riesgo» [Zafra, 2019: 40]. La exposición tecnológica nos lleva a una pérdida continua de concentración que tiene que ver con el cansancio, pero que también está estrechamente relacionada con la ausencia de conexión con el cuerpo.

Y esta ausencia no solo nos desvincula de la vida, sino que nos aleja del presente y de la memoria emotiva convirtiendo el presente en una realidad que Bordieu nombraría como realidad social reproducida y que funciona como antagonista de la vivida.

Y es aquí cuando se establece una paradoja. Quienes encarnamos con nuestros cuerpos la esencia de las artes escénicas, quienes evocamos ese espacio de lo sensible, somos las primeras personas que, sometidas a lo que Cédric Durand denomina como tecnofeudalismo, estamos conectadas a la pantalla. Por lo tanto, la hiperconexión diaria genera a su vez una desconexión del cuerpo de quienes vamos a mediar para que los otros se conecten.

1. EL VALOR DE LO SENSIBLE

En las artes escénicas nos acercamos al público desde el cuerpo y la palabra generando una elaboración del presente que ocurre en un tiempo finito y único. Es decir, para que exista el hecho teatral necesitamos un aquí y ahora que, como señala Juan Mayorga «hace la vida visible, nos da a ver de qué está hecha. Es un mirador de la existencia» [Mayorga, 2019:

56]. Y establece una relación directa entre quienes estamos en el escenario con el público. Esta relación humaniza la acción y genera un vínculo.

Un espacio de tensión moral que permite «fabricar sentidos, dándole así la oportunidad de la revelación, haciendo visible lo invisible» [Liddell, 2015: 46].

Esta experiencia humana que se genera a partir de la creación de este espacio de tensión, establece una correlación que yo defino como *lo sensible*. Una relación marcada por las emociones que ocurre en ese presente puro aquí y ahora y que se construye en la correspondencia invisible generada a partir de lo sensible entre quién mira y quién es mirado, sujetos que comparten espacio y tiempo.

En este proceso de generación de lo real, de ese atrapar el instante continuo, «lo que de verdad le ofrece el acontecimiento escénico al espectador es la posibilidad de desear y recordar» [Liddell, 2015: 56] a través de ese presente en movimiento. El hecho teatral se convierte en un acto que atrapa la vida y que está estrechamente ligado al valor de la diferencia entre las artes escénicas y cualquier otra disciplina artística. Se vive y se imagina en presente.

Es un acto único que genera una memoria física y emocional ligada a lo que ya Stanislasky denominaba como la memoria emotiva y las acciones físicas gracias a las cuales «la vida aparecería en escena como resultado de la acumulación de una multitud de detalles sensibles que provocarían tanto en el actor como en el espectador *impresiones* que activarían la emoción y el movimiento psíquico» [Sánchez, 2007: 31].

Estas impresiones son compartidas por el actor o la actriz con el espectador a la espectadora. Los cuerpos en escena viviendo un presente que no se detiene generan una memoria física y emocional que establece el valor diferencial de las artes escénicas respecto a otras disciplinas artísticas, que, al mismo tiempo, son la esencia de las artes vivas y que hacen vivir un momento único que no se repetirá jamás a quien está en el patio de butacas.

Se produce un estar con el Otro que solo puede acontecer en las artes vivas por las características que las conforman y que está basado en el acompañamiento de la experiencia y en la necesidad primigenia de que exista ese estar compartido, puesto que, en lo puramente formal, si

el Otro no está, no puede hacerse posible el hecho escénico. Como ya decía Peter Brook, todo lo que se necesita para realizar un acto teatral es «un hombre caminando por un espacio vacío mientras otro lo observa» [Brook, 2006:11]. Por lo tanto, ante la ausencia de uno de los dos cuerpos, el hecho teatral no se produce.

Pero, desde mi punto de vista y mi experiencia como actriz y directora, para establecer ese estar con el Otro no basta con que haya dos cuerpos, uno observador y otro observado, sino que es plenamente necesario que el cuerpo que está en escena esté implicado con un nivel de energía y tensión en todo su ser y en su relación con la palabra que transforme el espacio que habita y que comparte con el conjunto de personas que lo observan. Solo a través de esta implicación del cien por cien del estado físico y emocional puede darse lo que señala Liddell:

El cuerpo debe ser partícipe de la guerra [...] La palabra debe ser la larva que destruya al cuerpo. El cuerpo no le debe dar pie al espectador a la reflexión. La conmoción DENTRO le conducirá a la reflexión FUERA [2015: 26-27].

Sin este habitar escénico del cuerpo, la instalación de lo real no llegará a darse del todo y será más un ejercicio técnico que una acción vivida que traspase a los cuerpos, tanto a los que encarnan el hecho teatral como a los que lo observan. Teniendo esto en cuenta, la esencia de la práctica teatral está más relacionada con el verbo ser que con el verbo interpretar. Ese presente continuo que es compartido con el público está atravesado por una expansión de los sentidos en un diálogo constante de las partes y que produce un lenguaje único que trata de describir Artaud:

Ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado [2006: 42].

El vínculo que se genera en la producción de este lenguaje tan concreto entre quien es observado y quien observa genera una adhesión íntima y profunda que no puede experimentarse en otras artes y que, en mi opinión, es incompatible con la tecnología.

En el teatro contemporáneo, que en ocasiones sitúa al artificio tecnológico por encima de las acciones físicas y de la memoria emotiva, se pierde parte de la esencia de las artes escénicas, puesto que esa conexión con el mundo contemporáneo y tecnofeudal distrae del vínculo físico y emocional tanto al actor o la actriz que están más al servicio y al diálogo con la tecnología que al propio público que conecta con las pantallas que ocupan su rutina diaria y que provocan la desconexión con su cuerpo.

2. CÓMO COMUNICARSE CON EL PÚBLICO EN LA ÉPOCA DE LAS PANTALLAS

La forma en la que nos comunicamos desde las artes escénicas no ha cambiado (en esencia) con la llegada del imperio de las pantallas y la alta tecnología.

Para que el hecho escénico ocurra sigue siendo básica la presencia del cuerpo. Por muchos artificios tecnológicos que se utilicen tanto en la concepción de la puesta en escena como en la práctica escénica, sin un cuerpo actuante no tienen lugar las artes vivas.

Es cierto que durante los primeros meses de pandemia se dieron algunas experiencias teatrales a partir del streaming. Desde la emisión en directo con el elenco en un espacio teatral (como por ejemplo sucedió durante la celebración de la 38ª edición del Festival de Otoño en 2020, donde estrené la pieza *I'm a survivor*, que fue presenciada por público en la sala, cumpliendo las restricciones de aforo, pero también por personas que estaban en sus casas en todas las partes del mundo siguiendo la emisión en directo) hasta piezas que fueron concebidas para ser emitidas a través de las pantallas y en las que el elenco estaba en espacios no convencionales teatralmente como su propia casa o una sala de *bondage* (como ocurrió en el ciclo Teatro (Des)Confinado que produjo el Teatro de la Abadía de Madrid) y que aprovechaban como promoción la nueva terminología que ocupaba el espacio público que aprendimos con la crisis de la covid19.

Pero, ¿puede definirse a estas experiencias (especialmente a las creadas para ser filmadas) como hecho teatral? Desde mi punto de vista, en estas prácticas aparecen productos artísticos híbridos entre el lenguaje teatral y el audiovisual, contaminados por la mera presencia de la o las

cámaras sin las que no sería posible que el acontecimiento sucediera tal y como estaba planteado.

Y, de hecho, me atrevo a aventurar que el tipo de público que se situaba en ese momento concreto al otro lado de la pantalla no era solo el espectador habitual de teatro, que echaba de menos la asistencia al hecho escénico, sino también otro tipo de públicos que en condiciones normales (sin pandemia) no se hubieran acercado a estas propuestas.

Estas prácticas, que nacieron de un momento concreto, estaban más relacionadas con el hecho de mantener vivo el canal de creación y la propia supervivencia de un sector precarizado que con la búsqueda de la evolución de un teatro más pegado a la tecnología. Fueron iniciativas que nacieron como alternativa programática ante la imposibilidad de cumplir con las exigencias sanitarias en los formatos artísticos originalmente previstos.¹

Ahora bien, ¿ha cambiado la forma de comunicarse con el público? Sí y no.

Por una parte, es imposible que quienes desarrollamos prácticas escénicas seamos ajenos a lo que pasa fuera de la sala de ensayo, puesto que vivimos en sociedad y el poder que tiene el capitalismo financiero va más allá de la capacidad del ser humano para aislarse de todo lo que ocurre a su alrededor. Por eso se cuestiona Moruno lo que quienes trabajamos en la escena desde una mirada política nos preguntamos constantemente a la hora de levantar nuevos proyectos:

Cómo se lucha contra una realidad cuando la propia realidad contra la que se lucha es la causa que impide luchar, como ganar el tiempo que no se tiene. [2019: 17]

Y continúa unas páginas más adelante:

El neoliberalismo se presenta como alternativa a sí mismo sin cuestionar jamás las razones y las causas, es decir, las relaciones de poder que hacen plantearse la necesidad de un modo de vida más lento. «Si no puedes cambiar el mundo, cámbiate a ti mismo» [2019: 25]

1 Referencias obtenidas del artículo de Julián Herrero publicado en la sección de Cultura del periódico La Razón el 13 de octubre de 2021

Sin embargo, en la época de las pantallas, donde las redes sociales imponen unos usos estrechamente relacionados con el capitalismo y el consumo abusivo del usar y tirar, con la exhibición de la rapidez, la representación de lo real sigue necesitando de esa fabricación poética del presente porque «lo real sigue siendo lo que más nos moviliza» [Zafra, 2019:181].

Como creadora, necesito parar, tener tiempo para poder reflexionar sobre una idea y las cuestiones tanto formales como estéticas que quiero plasmar en un proyecto. Necesito tiempo para investigar. Pero como espectadora también necesito abandonarme a otras velocidades que no son las que me rodean en mi vida cotidiana.

Es por esto que pongo en valor lo sensible como característica diferenciadora de las artes escénicas, que destaca en la relación que se establece entre los cuerpos que practican el hecho escénico con los cuerpos que observan. Porque las *impresiones* de las que hablaba Stanislavsky solo pueden generarse en un espacio donde se desarrollan artes vivas. Y estas exigen otra velocidad tanto para la creación como para su contemplación. Es por eso que también las artes escénicas son, en general, un acto político puesto que, como señala Mayorga:

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle que algo es distinto de lo que parece, que algo podría ser distinto de como es, que algo pudo ser distinto de como fue. Darle a ver el orden dominante, los sentidos de realidad contruidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios -antes que nada, palabra- para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico. Hacer de cada espectador un crítico: ese imperativo es el legado político más importante de Brecht. [2019: 63]

Estas características que destaca aquí Mayorga pueden ser transversales al resto de las expresiones artísticas, pero como vengo señalando desde más arriba, el presente continuo que atraviesa el hecho escénico y la necesidad de que suceda en colectivo es un hecho diferenciador que provoca otras emociones en quien participa de él.

Es un examen en directo de cómo vivimos y de las otras posibilidades que tenemos de vivir que se hace en asamblea.

El acto asambleario que necesita darse para que se produzca el hecho escénico contiene otra velocidad que es contraria a la prisa en la que nos imbuye el capitalismo.

El uso de las tecnologías en escena, que puede ser de múltiples maneras, nos acerca más a la vida cotidiana y a los discursos formales que nos homogenizan. Por eso, mi apuesta es un uso controlado y delicado de lo tecnológico que esté siempre al servicio del cuerpo escénico y no al contrario. Porque nuestro deber como creadoras es «hacer un teatro para un espectador que todavía no existe» [Mayorga, 2019:65], un espectador que está más en el cuerpo y en la experiencia que en la rapidez de satisfacer sus deseos.

Y sí que siento que, en los últimos tiempos, las creaciones post dramáticas abusan de las herramientas tecnológicas en el sentido en que no hacerlo podría sugerir que no se está trabajando con una visión de futuro y ni siquiera de presente. Aún existiendo grandes hallazgos en la aplicación de tecnología para potenciar el hecho teatral como la línea de investigación por la que apuesta la compañía catalana Agrupación Sr. Serrano que utiliza el soporte audiovisual como elemento principal de narrativa, actualmente el abuso de las pantallas, la cámara en directo y otros artificios tecnológicos están generando, en la mayor parte de las ocasiones, un teatro dominado por la pantalla en el que los cuerpos escénicos repiten la desconexión que se multiplica en la sociedad con el uso y abuso de la pantalla. Se está más en la pantalla que en la vida. Se llena la escena de imágenes y estímulos y se vacía de presencia y vínculo emocional con quien observa.

Desde mi punto de vista, en ocasiones, el uso de la tecnología en las artes escénicas puede alejarnos de la propia concepción que tienen las mismas, se cae, en cierto modo, en la trampa que nos pone el capitalismo financiero respecto a la superposición de estímulos y la prisa que no nos permite profundizar, puesto que nuestro cerebro tiene que responder de forma rápida a todas las imágenes y las capas de sentido que se producen en escena. La velocidad con la que se manejan las imágenes, textos proyectados o el regreso al teléfono móvil que participa mediante aplicaciones especiales o perfiles en redes sociales de lo que ocurre en la escena nos aporta del tiempo de reflexión y del paréntesis que se establece con todo lo de fuera cuando entramos en el patio de butacas. Ya no se detiene el tiempo, porque el tiempo que se maneja

desde la escena y, en estas ocasiones en las que se utiliza la tecnología como herramienta participativa con la intervención del público en la toma de decisiones de los personajes, se produce una continuidad con lo que ocurre en el mundo de fuera. Lo que se propone desde el escenario solo es posible contarlo a partir del artefacto tecnológico, no de los cuerpos.

Como señala Garcés, el enfoque tecnoutópico «nos aleja de la realidad presente y de nuestros retos y compromisos» [2019: 60].

Pero tampoco quiero convertirme en una defensora de la nostalgia pensando que cualquier teatro pasado fue mejor. Es una realidad que el mundo en el que vivimos es altamente tecnológico y que, además, la tecnología permite grandes avances en todos los sectores profesionales. Un buen uso de ellas en nuestro ámbito genera réditos y hallazgos narrativos y estéticos que no podríamos obtener sin su existencia.

Sí que es cierto que nunca abandono la idea de poder representar las piezas que creamos desde mi compañía en cualquier espacio y sin condicionantes técnicos. Que el cuerpo sostenga la palabra y que el sacrificio poético genere el vínculo con el público. Que no necesitemos nada más que el valor de lo sensible.

3. LA TECNOLOGÍA EN LAS ESCÉNICAS. PARA QUÉ.

Cuando pienso en el uso de la tecnología al servicio de las artes escénicas o en relación con ellas, inmediatamente establezco una diferencia en función de los tiempos, lugares, espacios y motivos por los que se utiliza.

En todos ellos hay pros y contras que afectan tanto al proceso creativo como al de producción.

Las cuestiones a favor, que me resultan profundamente interesantes y que trato de usar en el desarrollo del trabajo con mi compañía, están relacionadas sobre todo con el archivo, pero también con las posibilidades que genera la tecnología para acercarse a nuevos públicos. No solo por brecha generacional (el uso que los más jóvenes realizan de las redes sociales a la hora de obtener información) sino porque lo entiendo como otra posibilidad de generación de narrativas que contiene una búsqueda estética tanto de la imagen como del lenguaje que, a su vez,

permite una exploración en las diversas formas de contar y de componer un mismo discurso.

Cuidar los canales de comunicación que hoy en día forman una parte esencial de las leyes de mercado, esto es la página web y las redes sociales, y pensarlos como una herramienta creativa con la que desarrollar una marca me resulta atractivo. Y creo que permite innovar en la forma de los discursos y además establecer un reconocimiento de la marca a través del uso de las imágenes y del lenguaje.

En cuanto a las cuestiones en contra, tienen que ver con la desconexión con lo sensible más arriba señalada y la dedicación temporal que supone su uso. Las posibilidades que ofrece la tecnología son infinitas y poder abarcar algunas de ellas, tanto para su uso escénico como para la difusión y comunicación de lo que hacemos, requiere una inversión temporal que, en la mayor parte de las ocasiones y por la precarización del sector, roba tiempo al proceso de creación y de trabajo con lo sensible.

Teniendo en cuenta estos términos, me atrevo a plantear tres usos de la tecnología en su relación con las artes escénicas en los que se basa la diferenciación que vengo planteando: tecnología para el proceso, tecnología en escena y tecnología para comunicar.

Cuando pienso en el uso de la tecnología para el proceso me es inevitable llevármelo al terreno en el que trabajo con mi compañía, el teatro documental, donde, al menos en nuestro caso, el uso de herramientas de audio (grabadoras) y audiovisuales (cámaras y teléfonos móviles) es imprescindible para esa generación de archivo en la que se fundamenta nuestro proceso creativo.

Además, tanto en el proceso de investigación, como en el de creación, el uso que podíamos denominar como básico de la tecnología, establece una relación con el archivo y la memoria histórica de la producción teatral que ayuda a desarrollar una genealogía teatral que permite conocer lo que han hecho quienes preceden a las generaciones del futuro y desplegar un marco teórico sobre las prácticas de lo real.

Con la referencia al uso de la tecnología en escena denomino los artificios técnicos que se ponen al servicio de las artes vivas en el momento de la representación. Este hábito se ha hecho cotidiano en el teatro

contemporáneo y tiene diferentes formas y grados. Desde espectáculos que no se pueden llevar a cabo sin la aplicación de la tecnología porque esta vertebra lo formal o lo discursivo hasta quienes lo usamos para generar capas de significado o reforzar cuestiones narrativas.

Y con la tecnología para comunicar describo las herramientas que esta pone a nuestra disposición para establecer nuevos canales de comunicación y difusión del trabajo que hacemos desde la escena. Como aporta Bourriaud, el universo de la tecnología funciona en este caso como «un modo de producción en sí» [2007: 67] que constituye una escenificación. Esta exposición tanto en la página web, como en los canales de vídeo o las redes sociales «ya no es el resultado de un proceso, sino un lugar de producción» [2007: 87] que se convierte además en un espacio de reconocimiento.

Como apunta Zafra:

[...] las redes (naturalizando su poder sobre el espacio público) crean una estructura simbólica, gestionando quién tiene (o no) el poder de nombrarse y de imaginarse, asumiendo además el poder que la política hace tiempo que parece haber delegado en la economía y en las industrias digitales» [2019: 113]

Por lo tanto, la aplicación de la tecnología en cuanto al hecho de contar a los otros y contarse a una misma desde la forma y el discurso que generan sus creaciones escénicas, establece una especie de ocupación del espacio y de relevancia de la obra que sirve para acercarse a la comunidad, generar nuevos públicos, pero también para crear notoriedad de la marca. ¿Quiere decir esto que las compañías o artistas que no utilicen los canales que permite la tecnología tengan menos reconocimiento y/o trabajen en menor medida que los que sí las usan? No creo que se pueda generalizar, pero sí que es cierto que normalmente son ya artistas consagrados cuyo trabajo ha sido reconocido previamente y mantienen un status más allá de las pantallas.

Tal y como funciona hoy el mercado, absolutamente ocupado por las directrices de uso y consumo marcadas por el neoliberalismo, se necesita una creación de marca, puesto que como apunta Zafra «el poder siempre ha necesitado imágenes. Y las imágenes del poder en Occidente casi siempre han venido de imágenes con rostro» [2019: 126]

y continúa más adelante «toda época se retrata a sí misma por lo que enmarca y por lo que excluye. Toda representación ha supuesto selección y exclusión de la mirada». Por tanto, en el tiempo del tecnofeudalismo, quien no está en las redes, quien no usa la tecnología tiene más dificultades para acceder a espacios de poder que, a su vez, son espacios de dinero.

Estos diferentes usos de la tecnología tienen en común que, para el correcto desarrollo de todos ellos se necesita un cuerpo conectado a la pantalla del modo al que me refiero en la apertura de este artículo. El uso de la tecnología favorece la comunicación y el desarrollo de la actividad artística, pero a cambio establece una sobreexplotación en la que los cuerpos de las creadoras y creadores pasan horas delante de las pantallas para así poder conectar con otros cuerpos también pegados a la pantalla. Esta conexión de pantalla a pantalla organiza todos los posibles diálogos que surgen alrededor del proceso creativo y de exhibición: artísticos, logísticos, mercantiles, de comunicación y difusión, etc.

4. EL USO DE LA TECNOLOGÍA EN PROYECTO 43-2

Me gustaría ahora pasar a explicar brevemente cómo aplicamos desde Proyecto 43-2, mi compañía, la tecnología. Es, probablemente, la mejor manera de entender el corpus teórico que vengo desarrollando en estas páginas.

Utilizaré para ello los tres usos diferenciados que he establecido en el anterior punto, pero en un orden, entendiendo el mismo como una forma de ir de lo más general y que tenemos en común con otras compañías hasta el más propio, que es la aplicación de la tecnología en escena y las decisiones que nos han llevado a aprovechar los beneficios que presta su uso, teniendo en cuenta que siempre pensamos en la sencillez y lo que aporta para el significado que no podría darse de otra forma.

El primer uso que voy a abordar es el que está implicado en la difusión de nuestro trabajo que reside en «la capacidad para utilizar las formas sociales existentes» [Bourriaud, 2007: 92] para comunicar lo que hacemos, cómo entendemos nuestra mirada política y generar comunidad a través del intercambio de imágenes y mensajes.

Las redes sociales nos permiten establecer un contacto directo con nuestro público y con las personas que se acercan a nuestro trabajo, además del contacto con los medios de comunicación. Pero, además, como señalaba anteriormente, tratamos de generar un lenguaje estético y de discurso que nos identifique como marca en el mundo virtual. Para ello, tenemos en cuenta los tipos de públicos y su rango de edad que se conectan a nuestras propuestas en función de la elección de una red social u otra. No es lo mismo el uso de las imágenes en Instagram que en Twitter. Tampoco de la palabra, no solo por la restricción de caracteres (que también) sino por cómo los usuarios se acercan a ellas. Y lo que buscan en la propia red.

Siempre hemos tenido claro que comunicar nuestra actividad y hacerlo estableciendo un lenguaje cuidado tanto en lo formal como en lo discursivo está ligado a la reputación y al reconocimiento de lo propio de nuestra mirada. Y que nos permite tejer una comunidad que cada vez es más amplia y que, a su vez, hace de altavoz de nuestro trabajo.

Por lo tanto, contar bien tiene un valor. Y hay que dedicarle tiempo dentro del diseño de producción y exhibición. Dentro del tiempo dedicado al oficio.

Otro aspecto positivo que tiene el uso de las redes sociales que le damos en la compañía es el archivo de actividades y momentos vividos.

Este registro sirve, por una parte, para obtener un mapa de nuestra trayectoria, pero también para ejercer una constante revisión de las narrativas generadas. Permanecer en la red es un constante nacer-morir-nacer del que aprendemos a cómo contar mejor y reflexionar también sobre lo que contamos, cómo lo contamos y para qué.

En el caso del uso de la tecnología durante el proceso creativo, como exponía más arriba, en nuestro caso es fundamental respecto al tipo del modo de creación en el que, hasta ahora, nos basamos: el documental o documento.

En la primera parte de desarrollo de nuestros procesos artísticos es fundamental el archivo. Quiero decir, nuestros procesos de investigación nacen no solo del estudio del archivo ya creado sobre el tema a investigar en diferentes formatos (películas, ensayos, hemeroteca) sino de la generación de un archivo propio que nace y se va acumulando con

entrevistas, grabación sonora y/o visual de lugares, objetos, momentos, etc., que componen un corpus creativo del que partir para contar la historia que vamos a llevar a escena.

Esta obsesión por el archivo es básica para desarrollar después la dramaturgia y la puesta en escena, pero también para construir espacios sin fronteras entre el documental y la ficción. Es decir, para investigar en el discurso formal y narrativo, para construir otro mundo posible en esa «reunión de la imaginación» [Mayorga, 2019: 53] que presentamos.

Y, por último, voy a abordar el uso que hacemos de la tecnología en la puesta en escena.

Es cierto que, siendo firme defensora de lo sensible, entendiéndolo tal acepción como el vínculo de la memoria emotiva que se establece entre el cuerpo de quien actúa y el cuerpo de quien observa, mantengo un interés constante en la investigación de las capas de significado que le puede dar a la pieza el uso de la tecnología. Siendo este uso elaborado, pero de sencilla ejecución, para que no impida que la obra no sea si no se puede, por condicionantes técnicos del espacio de llevar a cabo su uso representación (por ejemplo, representar una de nuestros espectáculos, como ya hemos hecho, en un centro penitenciario).

En mi ópera prima, la trilogía de teatro documental sobre la violencia en el País Vasco, en la que estuve trabajando entre 2009 y 2019, compuesta por los espectáculos *Proyecto 43-2* (2012), *La mirada del otro* (2015) y *Viaje al fin de la noche* (2017), la herramienta más relevante ha sido el uso del audio procedente de las entrevistas del proceso de investigación.

El audio utilizado tanto en *La mirada del otro* como en *Viaje al fin de la noche* para cerrar las piezas tiene un fin potenciador del mensaje de lo que se acaba de documentar en escena. En el caso de *La mirada del otro* fue un hallazgo que descubrimos en los ensayos, puesto que nos enfrentábamos a una historia que podría parecer imposible e inverosímil y lo que más nos interesaba era reventar todos los posibles puentes que se establecieran con la ficción. Es decir, había una intención claramente política de mostrar que esto que contamos aquí ha ocurrido tal y como lo contamos. Fue por ello que decidimos realizar un montaje de algunos cortes de audio que mostraban un mosaico de voces que

reproducían frases textuales que se habían escuchado a lo largo de la representación de la pieza. Se practica un refuerzo de lo real a través de la herramienta sonora.

En cambio, el audio que cierra *Viaje al fin de la noche*, y que repite esquema en cuanto al mosaico de voces con el de la pieza que la precede, se le añade a esta relación con lo real un fin narrativo del discurso. La herramienta sonora retrata a quienes realmente han tenido las vivencias que se documentan en el espectáculo. Es decir, no es la autora quien señala qué se debe pensar, sino que la autora ha escogido el mensaje del que ha sido receptora para mostrarlo tal cual es.

En este caso, el audio añade información a la ya presentada a lo largo de la pieza. No la subraya, pero hace entender que todo lo que se ha escuchado en boca de la actriz y del actor pertenece a esas personas que se escuchan y a otras que han participado en el proceso de investigación de la compañía. Además, este audio va acompañado de una proyección de vídeo tratada, en la que se ven los rostros de algunas personas que el público supone dueñas de las declaraciones que se escuchan. Las imágenes han sido tratadas homogéneamente con la intención de marcar su diversidad a partir de la forma de los rostros y de los gestos, pero conformar un todo homogéneo como miembros que pertenecen en igualdad a un retrato social y generacional.

En *La mirada del otro* también se utiliza el vídeo en tres momentos concretos: en el inicio del espectáculo y en los monólogos en los que los dos protagonistas (víctima y victimario) dejan entrever su mundo interior y las cuestiones más emocionales que los conforman.

Los vídeos tienen un tratamiento de la imagen similar que hace conectar con el significado de recuerdo y que refuerza la identidad emocional de lo que se está escuchando en ese momento. El vídeo funciona aquí como una capa de significado que refuerza al discurso y que sitúa al espectador en un plano más allá de lo real y cercano a lo fantástico o a la imaginación a través de la evocación del paisaje y del recuerdo personal.

En *I'm a survivor* (2020) la tecnología aparece en forma de proyección de vídeo en cuatro momentos del espectáculo con una intención similar: la de generar una imagen-capa/imagen-evocación. Y una proyección final con una intención narrativa clara: potenciar la verosimilitud de todo lo que se ha documentado.

El trabajo de las imágenes proyectadas en la pieza, realizado por la documentalista Alba Muñoz que también ejerce las labores de ayudante de dirección en el espectáculo, parte del realismo del documento y de la superposición de varias imágenes rodadas en el tiempo de creación de la pieza con la intención de sublimar la propuesta poética que se está dando en tiempo real en la escena. Añade capas de significado, abre puertas a la evocación del público a través de lo que narran los personajes y establece un nexo con lo real y el contexto de lo que se documenta.

Y llegar hasta la Luna (2021), espectáculo que coproduje con el Centro Dramático Nacional es, quizá, la pieza donde más nos arriesgamos en la investigación audiovisual tanto por la trayectoria que veníamos desarrollando en los anteriores trabajos, como por los medios con los que contábamos al ser una producción con un nivel presupuestario mayor que las anteriores.

El tema que documentábamos en escena nos llevó a pensar en diferentes maneras de profundizar en la complejidad que sostenía. Es por ello que nos atrevimos a trabajar con la cámara en directo a través de un sistema de proyección por cable con un objetivo claro: el de utilizar la tecnología al servicio del hiperrealismo y de la evidencia. La imagen aumentada de la performatividad que ocurría en presente señalaba los excesos hipnóticos a los que nos tiene sometidos la imagen y establecía un juego de complicidad y deseo con el público.

Por último, en la performance *The Big Crunch. Apuntes para un proceso de (re)escritura* el uso de la tecnología vuelve a reducirse al audio. Pero en esta ocasión proponemos un elemento performántico dentro de la instalación que recibe al público. Si una de las personas que lo componen no sigue las instrucciones que aparecen en la instalación, no habrá inicio del espectáculo, tampoco fin y no intervendrá la tecnología que es un elemento básico para el desarrollo de la pieza puesto que hay varias capas de sentido. Una de ellas es mi cuerpo encerrado en una cámara frigorífica y otra es la narración que se escucha si alguien da al *play* e inicia el audio que permite que todo comience.

Es otro juego entre el cuerpo es observado y los cuerpos de quienes observan y que pretende establecer un vínculo directo con todos ellos y un sentimiento de comunidad pero que también es una herramienta

que se pone al servicio de la búsqueda de otros modos de contar y de trabajar la palabra en la escena.

En las producciones realizadas hasta el momento, el uso de la tecnología se ha visto reducido al vídeo y al audio con la intención de refuerzo de lo real, añadir capas de significado para terminar en las dos últimas piezas con una propuesta más juguetona con la comunidad.

Siempre bajo la idea del dominio de lo sensible y de que si en cualquier momento la máquina falla, el espectáculo pueda continuar. Quizá la pieza que quedaría en entredicho si la tecnología no responde, sería la performance. Pero el propio lenguaje de la misma permite que cualquier cosa pueda ocurrir y la performer (en este caso yo misma) tenga que jugar y reaccionar con eso.

Ahora estamos inmersas en el proceso de investigación que dará luz a *Federico. No hay olvido, ni sueño: carne viva*, un espectáculo que estrenaremos a finales de mayo de 2024 y en el que nos acercaremos al objeto documental. En esta ocasión nos hemos propuesto (al menos por ahora) volver a la raíz de las artes escénicas. Tres cuerpos en un escenario vacío manejando objetos. Este objetivo viene de una reflexión que tiene que ver con la temática del espectáculo, pero también con una observación de los hábitos que vienen dándose en la escena contemporánea. Nos proponemos buscar una ruptura, un contra relato desde lo puramente formal. Volviendo a la raíz de contar historias. Veremos si lo logramos. En los procesos creativos aparecen hallazgos que una nunca espera. Es la magia de las artes vivas y de abandonarse al material.

5. CONCLUSIONES

Como conclusión me gustaría señalar que todo lo anteriormente expuesto parte de una mirada basada en una experiencia práctica que entiende el teatro como una herramienta de transformación política que necesita de la conexión con lo sensible, precisamente porque en las sociedades en las que vivimos cada vez se practica más la desconexión con el cuerpo y la conexión con la pantalla.

Se entiende por sensible los vínculos emocionales que se establecen con el propio cuerpo y que generan impresiones que se pueden obtener

de manera unívoca ante un acto artístico en movimiento, en presente puro, que nunca volverá a repetirse de la misma manera.

La tecnología aporta diferentes usos a la práctica escénica que están relacionados con la propia logística, el funcionamiento del mercado y del sector en sí y de todas las posibilidades que se abren en los procesos creativos y en las decisiones que desde el lado creativo se toman para la exhibición.

Es imposible, y tampoco sería positivo, ser ajenas a lo que ocurre fuera de la habitación propia de quien crea una idea o de la sala de ensayos, pero, desde el enfoque que desarrollo con mi compañía, realizo una apuesta en la que la relación de la tecnología con las artes escénicas sirva para sumar y para aportar a los cuerpos en movimiento y a la palabra, no para que estos estén al servicio de lo que aporta la tecnología.

El acto creativo en vivo es profundamente político por las necesidades que tienen que darse para que tenga lugar. Como también es política la decisión de ir a la contra y volver al cuerpo. Separar el hecho escénico de la cotidianidad que implica una hiperconexión a la pantalla. Volver al cuerpo es político. Contemplar es político. Reducir la velocidad en un mundo tecnofeudal y neoliberal es político.

Trabajemos para generar una convivencia pacífica y enriquecedora para todas. Donde ninguna herramienta sea esclava de otra, sino que se complementen y puedan profundizar en las capas de sentido y significado.

6. BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, ANTONIN (2006, novena reimpresión): *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.

BOURRIAUD, NICOLAS (2007): *Postproducción*, Buenos Aires, Los sentidos/artes visuales.

BROOK, PETER (2006, marzo, tercera edición de esta colección): *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo.

GARCÉS, MARINA (2019, marzo, sexta edición): *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Nuevos Cuadernos Anagrama.

LIDDELL, ANGÉLICA (2015, octubre, segunda edición ampliada): *El sacrificio como*

arte poético, Madrid, Continta Me Tienes.

MAYORGA, JUAN (2019): *Silencio. Razón del teatro*, Segovia, La Uña Rota.

MORUNO, JORGE (2019, septiembre, segunda reimpresión): *No tengo tiempo. Geografías de la precariedad*, Madrid, Akal.

SÁNCHEZ, JOSÉ A. (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.

ZAFRA, REMEDIOS (2019, abril, tercera edición): *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Colección Argumentos Anagrama.