

LA TELEPRESENCIA EN EL TEATRO DE TEXTO
TELEPRESENCE IN TEXT BASED THEATRE

Autor: Beatriz Cabur

Datos profesionales: Directora de teatro y Dramaturga.

Correo electrónico: hello@beatrizcabur.com

Fecha de conclusión: 1 de julio de 2014

LA TELEPRESENCIA EN EL TEATRO DE TEXTO
Telepresence in Text Based Theatre

Beatriz CABUR
Universidad Carlos III, Madrid.

RESUMEN

Este trabajo presenta y analiza el recurso escénico de la Telepresencia en el Teatro de Texto y establece las distintas categorías y modos posibles para su utilización en la puesta en escena. Asimismo, se establecen los precursores discursivos y los principios que, para que el género avance, deberían contemplarse. A través de diferentes ejemplos prácticos basados en la experimentación escénica contemporánea se llega a la definición de las características necesarias para poder clasificar un espectáculo dentro del género y se plantea la necesidad de establecer modelos de análisis y crítica adecuados a este género que a su vez ayuden a los creadores escénicos a evolucionar en sus propuestas.

PALABRAS CLAVE: Teatro. Telepresencia. Recursos escénicos. Teatro Digital.
Geodeslocalización Escénica

ABSTRACT

This paper presents and analyzes the stage resource of Telepresence in Text Based Theatre and establishes the different categories and possible ways for its use in the production of a show. It also establishes the discursive precursors and principles that should be considered in order to make this particular genre progress. Through various practical examples based on contemporary theatrical experimentations it defines the necessary characteristics a show must have to be classified within the genre. This paper also establishes the need of appropriate analysis and critical models to study this genre that besides the academic value they will have in themselves will surely help theatre makers develop their work.

KEYWORDS: Theatre. Telepresence. Staging resources. Digital Theatre. Geographically Displaced Theatre.

En 1997, en el teatro Albéniz de Madrid, se presenta una versión de Hamlet titulada “Elsinor” dirigida por el canadiense Robert Lepage. Este montaje, en el que un solo actor representa todos los personajes, es, en sí mismo, un manual de puesta en escena. Los recursos, tanto técnicos como tecnológicos, que se han decidido utilizar están tan justificados dramáticamente que es posible admirar su uso sin pararse a pensar en ellos. La relación entre el texto, las estructuras escenográficas y su movimiento y las proyecciones fluye sin disonancias. Uno de los baremos que establecen que un recurso es eficaz en una puesta en escena es precisamente su imbricación dramática. Volveremos sobre este concepto más tarde.

La imbricación dramática en el montaje de “Elsinor” permite al espectador crítico analizar el espectáculo y disfrutarlo al mismo tiempo, como diría Umberto Eco, mantenerse vigilante y al mismo tiempo dejarse llevar por la fruición provocada por el mismo. Mi investigación sobre la “Telepresencia en el Teatro de Texto”, sin yo saberlo, empezó aquí. En esa satisfacción estética que surge de contemplar la potente articulación de lo bueno con lo bello. Siendo más específica, todo empezó en el posterior análisis del uso de cámaras de vídeo y proyectores en la primera escena que tiene lugar entre Hamlet, Rosencrantz y Guildenstern.

La solución que, en este caso, le da Lepage al problema de tener tres personajes en escena y un solo actor es la siguiente: Hamlet en el umbral de una puerta en el centro del escenario, dándole la espalda al espectador mira a derecha e izquierda de escena. Cuando mira a la derecha, donde entendemos que está Guildenstern, una cámara recoge la cara de Hamlet y, en directo, se proyecta en un panel a la derecha de escena que cubre un cuarto de la longitud del escenario y toda su altura. De la misma manera, cuando mira a su izquierda sucede lo correspondiente con Rosencrantz, lo que el espectador ve es la cara de Hamlet en directo en los paneles mirando a los otros personajes, nunca proyectadas simultáneamente.

De esa manera, a través de Hamlet, los “amigos” están en escena. Entendemos lo que dicen y sienten, sin necesidad de que estén presentes ni de que escuchemos su voz ni los veamos. Al ver las reacciones de Hamlet queda claro lo que pasa en el “contraplano”, porque lo que vemos lo estamos mirando a través de los ojos de Rosencrantz y Guildenstern. Empatizamos con la percepción del personaje ausente y así se materializa en escena sin estar presente de ninguna otra manera. Una pequeña experiencia precursora de lo que luego será la telepresencia, pero conceptualmente no se puede llevar más lejos y estamos todavía en 1997.

El resultado de este recurso que Lepage está aquí aplicando nos remite al concepto de remediación y más concretamente al de inmediatez (transparent immediacy), noción introducida en “Writing Space” (Bolter, 2001), y explicada en “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos” (Abuín González, 2008). Abuín dice lo siguiente:

La inmediatez pretende del espectador que olvide la presencia del medio y acepte la convención según la cual está de verdad ante los objetos representados. Desde el punto de vista epistemológico, inmediatez equivale a ausencia de mediación (o apariencia de ausencia): un medio es capaz de borrarse y desaparecer para el espectador, que puede contemplar los objetos directamente

La idea de Lepage es una vuelta de tuerca a este planteamiento.

Por otro lado, un buen ejemplo de la otra cara de la moneda de la remediación lo encontramos once años más tarde, en el 2008; el director alemán Thomas Ostermeier presenta otro “Hamlet” en el Teatre Lliure en Barcelona. En esta propuesta también se utiliza una cámara en directo en escena y una pantalla en la que se proyecta lo que la cámara recoge. Sin embargo, al contrario que en el “Hamlet” de Lepage, el uso de esta tecnología no soluciona un problema escénico sino que potencia la propuesta del director.

En este caso en vez de intermediación hablamos de hipermediación (hypermediacy), el recurso escénico que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio. Aquí la cámara es manipulada por los actores en directo en escena. La vemos. Nos proyectan sus puntos de vista. La cámara forma parte del mundo de la obra. Seguimos su movimiento. Seguimos a los personajes que enfoca uno por uno. Se crea la sensación de que esos personajes se intensifican bajo la lente/lupa de la cámara, como si sus emociones se redimensionaran a la vez que sus caras.

Si el uso de proyecciones como telones de fondo o decorado, en ocasiones, empequeñece a los actores presentes en escena, cuando se proyecta a los propios actores el efecto contrario tiene lugar.

Cuando el montaje es coherente y los actores son buenos, la potencia de la interpretación en directo, al tamaño que la proyección permite, mueve al espectador de una forma visceral. La doble presencia escénica mezcla y juega con los códigos con los que el espectador descifra la percepción, un espectador que, en la mayoría de los casos, todavía está acostumbrado a que lo que está viendo sean, generalmente, dos lenguajes independientes, el fílmico y el escénico. Como decía, el espectador suele disfrutar este tipo de propuestas, pero insisto, cuando el montaje es coherente y el recurso se utiliza imbricado en el drama.

En el “Hamlet” de Ostermeier, un universo dramático que se regodea en el fango, tanto literal como metafóricamente, la suciedad del detalle de los primerísimos planos sin editar cobra un nuevo sentido. Nos acerca a los personajes, percibimos otras dimensiones en ellos que además se disocian a veces en un actuar para el espectador versus actuar para la cámara, porque en el mundo que crea esta puesta en escena, es verosímil que Hamlet tenga una cámara durante la boda de su madre y su tío y es verosímil a su vez, que los personajes interactúen con ella.

Este recurso, a la manera que Ostermeier lo emplea, se ha utilizado y sigue utilizando profusamente. Puede que la compañía que mejor haga uso actualmente, no sólo de la tecnología de la proyección en directo sino de la hipermediación escénica sea “The Builders Association”, fundada en 1994 y dirigida por Marianne Weems, "The Builders Association" es una compañía de artes escénicas basada en Nueva York, que crea producciones originales basadas en historias sacadas de la vida contemporánea. La compañía utiliza cualquier herramienta que sea capaz de extender los límites de “teatro convencional”. Sobre la base de una colaboración innovadora (devised theatre), las producciones de "The Builders Association" mezclan puesta en escena, texto, vídeo, sonido y arquitectura para contar historias sobre la experiencia humana en el siglo XXI.

¿Pero por qué cuando el tema son los discursos dramáticos de la telepresencia en el teatro de texto empiezo hablando de espectáculos o compañías que no los utilizan?

En el árbol genealógico que une tecnología con teatro, el padre de los espectáculos que utilizan telepresencia en el teatro de texto debería ser un teatro como el de los ejemplos citados, una idea de teatro que entronque directamente con la tragedia griega y no con las performances realizadas por técnicos que quieren poner en común y mostrar su nuevo hardware/software.

No podría estar más en desacuerdo con “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos” (Abuín González, 2008), cuando atribuye el origen del teatro digital al «*espíritu de la Black Mountain College, en el happening y en la performance, formas que en los 60 comenzaron a involucrar de manera abierta al público y a dirigir su papel cooperativo durante el proceso creativo [...]»*, los creadores de teatro que decidimos digitalizar e hipermediar nuestras puestas en escena deberíamos seguir teniendo los ojos puestos en los griegos. La perspectiva de Abuín González, que en parte, no deja ser correcta al reflejar cierta práctica, nos está llevando a una amateurización de la escena hipermedia contemporánea que en ocasiones termina siendo más una expo tecnológica de duración variable que una puesta en escena interesante capaz de generar comunidad, memoria... y taquilla.

Las virtudes de la propuesta de Lepage, la de Ostermeier y los montajes de “The Builders Association” se encuentran con dificultad en espectáculos en los que la telepresencia aparece en escena y, sin embargo, como decía, son el modelo a seguir, no debería ser difícil ya que troncalmente comparten elementos comunes tanto técnica como artísticamente.

Desde el punto de vista técnico:

- El uso de la cámara de vídeo.
- El uso de proyectores.
- Una iluminación adecuada que permita dicha proyección.
- Hardware y software que permite la realización.

Desde el punto de vista artístico:

- La interpretación en directo en escena que se entreteje con interpretación en directo a la cámara. Hay tener en cuenta la gran dificultad que supone realizar eficazmente este proceso/tránsito para un actor no entrenado en intercambiar un registro por el otro, sin contar con los medios y el equipo artístico propios de cada uno. Por poner un ejemplo: El actor acostumbrado a actuar para la cámara, que representa su papel con pequeños matices gestuales y variaciones mínimas también está acostumbrado a que su voz sea recogida por un micrófono sujetado por un pertiguista que sigue sus movimientos. Excepto en grandes producciones como las del National Theatre del Reino Unido, el actor de teatro que represente su papel simultáneamente para la cámara (o que tele-represente su papel) y para la escena, deberá entender las restricciones que la tecnología disponible en el montaje concreto le va a imponer. Por ejemplo, en ocasiones un actor deberá seguir proyectando la voz y orientándose él mismo hacia un micrófono fijo pero mientras interpreta con los gestos y movimientos que utilizaría en cine y aun así resultar verosímil. Esa disociación interpretativa es realmente difícil. Hace falta un sólido entrenamiento previo o mucha práctica para enfrentarse a este reto con éxito.
- Otro punto en común de las experiencias descritas con la telepresencia en el teatro de texto es la proyección de “metraje” sin editar y en directo.

- El tercer elemento común es la construcción de una puesta en escena sobre un texto dramático, estructurado y ensayado a priori. Y aquí está la razón por la que he empezado hablando de esos dos espectáculos. Este decidir sobre un texto dramático, estructurar y ensayar es también la principal diferencia del uso de este recurso en el teatro de texto con el uso que se le da en performances y demás manifestaciones escénicas artísticas que no consideran necesaria una base textual. The Builders Association se encuentra en un punto intermedio, no trabajan sobre un texto a priori sino que lo desarrollan en escena, siguiendo los esquemas del “devised theatre” en el que todos los miembros del equipo desarrollan su área sincrónicamente. Este tipo de creación no desplaza el texto dramático ni al dramaturgo, sino que lo incluye en otro punto del proceso, por eso podemos seguir hablando de ellos como integrantes del mismo grupo.

Para defender la perspectiva de que la telepresencia en el teatro entronca con los griegos podríamos decir, apoyándonos en “Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo”, (Espinosa y Miranda, 2009), que ha sido mediamorfoseada desde el uso de proyecciones de vídeo en directo en escena¹.

La telepresencia en el teatro que se sostiene sobre una base textual, se puede utilizar en diferentes contextos, discursos dramáticos o puestas en escena dependiendo del mensaje que se quiera emitir.

¹ Principios de la mediamorfosis. Roger Fidler, propone en base de la transformación de los medios masivos de comunicación y las formas emergentes de comunicación mediada por la computación, seis principios fundamentales de la mediamorfosis, los cuales adaptamos a la práctica teatral.

a. Coevolución y coexistencia: «Todas las formas de medios de comunicación de un sistema complejo, coexisten y coevolucionan dentro de un sistema complejo adaptativo en expansión». Es así, que en un montaje pueden estar presentes tecnologías o lógicas digitales en diversos grados de desarrollo y en convivencia con medios o formatos análogos.

b. Metamorfosis: «Los nuevos medios no aparecen espontáneamente e independientes; emergen gradualmente de la metamorfosis de medios más antiguos.» La presencia de tecnología análoga que da paso a lo digital en la práctica escénica, es parte del proceso de adaptación y desarrollo de nuevas formas teatrales.

c. Propagación: «Las formas emergentes de medios de comunicación propagan los rasgos dominantes de formas anteriores.» La convivencia de formas escénicas antiguas con nuevas, generan información que se trasmite en nuevos códigos o lenguajes.

d. Supervivencia: «Todas las formas de medios de comunicación, están obligados a adaptarse y evolucionar para sobrevivir en un medio cambiante. Su única otra opción es morir.» En el área de las creaciones artísticas, este principio se ve atenuado por el principio de coevolución y coexistencia, ya que la mutación al interior de los mecanismos de escenificación teatral es menos invasivo.

e. Oportunidad y necesidad: «Los nuevos medios no se adoptan ampliamente sólo en mérito a la tecnología. Siempre debe de haber una oportunidad, además de una razón social, política o económica que lo motive, para que se desarrolle una nueva tecnología de medios.» 31 La masificación, por la reducción de costos de los productos de tecnología audiovisual digital, a principios del siglo XXI, posibilitó la implementación de estos recursos en la creación teatral, ya sea en sus puestas en escena o en dramaturgias interesadas en el desarrollo de la llamada «sociedad de la información».

f. Adaptación postergada: «Las nuevas tecnologías de medios siempre tardan más de lo esperado en convertirse en éxitos comerciales. Tienden a requerir al menos una generación (20 a 30 años) para progresar de la demostración del concepto a su adopción generalizada.» 32 El arco que se puede establecer desde las primeras experiencias teatrales chilenas, con uso de tecnología audiovisual análoga, hasta el actual uso aceptado de audiovisuales digitales (sin tomar en cuentas antecedentes previos) está comprendido dentro del espacio de una generación.

Como dramaturga y directora de escena he experimentado con estos discursos dramáticos en once espectáculos y los resultados no podrían haber sido más diversos.

¿Cómo estudiar estos resultados sin modelos de análisis precisos para esta nueva disciplina?

Podríamos enfocar el estudio de estos resultados sociocríticamente. Entre el resto de los factores sociales dentro de los que se produce una obra, empezar considerando la jerarquía del equipo que pone en escena el espectáculo y reflexionar sobre esta organización jerárquica ayudaría a entender el contexto social que genera y produce la obra y por lo tanto uno de los discursos en los que el espectáculo, al estar circunscrito en él, emite. Y es un discurso muy potente, porque deliberadamente o no, el primer mensaje que se emite al utilizar la telepresencia en escena, es una declaración de intenciones que presentará al equipo que realiza este espectáculo como vanguardista o experimental, con toda la carga añadida que ello conlleva. La libertad escénica del creador se cercena en relación al público que se sabe atraerá este tipo de propuestas.

En el proceso de puesta en escena se dan dos casos claramente diferenciados, así pragmáticamente deberíamos considerar aquellos espectáculos en los que el dramaturgo ha escrito el texto considerando la telepresencia como parte integrante de una escena o incluso de la obra y así está especificado en el texto y aquellos en los que el uso de la telepresencia es una opción del director o de la compañía o un producto de una obra producida mediante “devised theatre”.

Para profundizar en estos discursos dramáticos o puestas en escena en sí mismas desglosaré sus posibilidades formales. Son las siguientes:

1. Cuando el público está en un mismo espacio y los personajes que intervienen a través de telepresencia se encuentran en un escenario/espacio sin público:
 - a. La obra entera ha de ser retransmitida en directo a un público geodeslocalizado con respecto al actor o actores que componen el reparto íntegro. Desde mi punto de vista esta opción puede seguir incluyéndose dentro de lo que se llama “teatro” sólo si hay un canal bidireccional abierto entre público y actores, es decir, si la energía de dicho público afecta a la representación.
 - i. Teatro tradicional en el que los personajes interactúan entre ellos (i.e. *Los coleccionistas*).
 - ii. Teatro inmersivo en el que los personajes interactúan con el espectador (i.e. *Long Distance Affair*).
 - b. Una parte del reparto está geodeslocalizado con respecto a otros actores y al público y ese reparto está presente a lo largo de toda la representación (i.e. *Los neoyorkinos en The Plane*).
 - c. Se utiliza el recurso sólo en partes de la obra mientras otras escenas suceden en el espacio físico que el resto del reparto comparte con el público (i.e. *Los aristócratas en Ronensbourgh*).

2. Cuando el texto está escrito para que el público esté en varios espacios y los personajes que intervienen en telepresencia tienen simultáneamente un público en directo.
 - a. Todos los escenarios tienen igualdad de status y todos los actores están telepresentes en otro escenario y gracias a la telepresencia los dos están en un espacio común en el que el drama es posible. Es decir, Juan está físicamente en un teatro en Madrid y telepresente en un teatro Londres mientras Mary está físicamente en un teatro en Londres y telepresente en un teatro en Madrid. Un ejemplo de este caso es la obra llamada “*Virtual Dinner Party*” que se realizó en (entre) Nueva York y Berlín en el que tanto en el escenario de Nueva York como en el de Berlín había una mesa y comensales sentados a ella, ambas mesas acababan en una pantalla que daba la ilusión de prolongar esa mesa al haberse utilizado la misma escenografía. Tanto el público de Nueva York como el de Berlín atendían a la misma representación pero como si cada uno estuviera a un lado del espejo. Copresentes en un espacio que no es ni el de uno ni el del otro sino un espacio común perceptual.
 - b. Hay escenarios subordinados a otros (*i.e. el escenario de Madrid con respecto al de Londres en The Plane*).

Nadja Linnine Masura, muy acertadamente, dentro de su doctorado en teatro digital realizado en 2007, lista cuatro características necesarias para poder clasificar un espectáculo dentro del género digital:

1. Presencia de tecnología digital en la puesta en escena.
2. Presencia de un actor que actúe en directo.
3. Estructura preestablecida.
4. Presencia de elementos verbales, visuales y musicales.

Siguiendo su esquema, la categorización que aquí se propone para el caso de la telepresencia en el teatro de texto quedaría así:

1. Utilización de telepresencia en la puesta en escena.
2. Presencia de un actor o actores que actúen en directo.
3. Canales de comunicación abiertos entre el público y los actores
4. Estructura preestablecida.
5. Texto dramático, elementos visuales y sonoros.

El resto de manifestaciones que, aun haciendo uso de la telepresencia en escena, no cumplan el resto de condiciones pueden ser artísticamente excelentes pero no harán avanzar este nuevo género escénico, sobre todo si carecen de una base textual dramática que las soporte.

BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN GONZÁLEZ, Antxo. “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-bsicos-0/> [24 mayo 2014]

BOLTER, Jay David. “Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print”. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. 2001

ESPINOZA, M. y MIRANDA, R. “Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo”, RIL Editores. Santiago de Chile. 2009 <http://en.calameo.com/read/0008594983a891b93d255> [24 mayo 2014]

FIDLER, Roger. “Mediamorfosis”. Buenos Aires: Granica, 1998.

MASURA, Nadja. “The Search for Digital Theatre”. University of Maryland, College Park. 2007 <http://www.digthet.com/main.htm> [20 mayo 2014]