

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



¿Teatro virtual ante la crisis? La producción de trasvase de
elementos de la teatralidad hacia la virtualidad durante la
pandemia en Lima

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Julia Thays Martinez

Asesor:

Andres Michael Leon Geyer

Lima, 2022

RESUMEN

La presente investigación es sobre la teatralidad, su medialidad con el lenguaje audiovisual y su despliegue en la tecnoescena durante la pandemia en Lima. Para ejecutar este estudio de la producción de transformación, traducción o trasvase entre estos lenguajes artísticos, nos contextualizaremos primero en algunas de las fortalezas y debilidades de la comunidad teatrista de Lima en la actualidad, y cómo esto se trasladaría a la producción virtual. En segundo lugar, se observarán algunas convenciones clásicas de teatralidad como el espacio, la acción y el convivio y de qué manera estas se expanden a través de la tecnoescena, comprendiendo procesos no solo desde la experiencia del cuerpo escénico, sino también desde el rol de receptor o espectador a través del tecnovivio. La observación de estos procesos considera un presente híper tecnologizado, donde acontece una resignificación del yo y de sus formas de expresarse por medio de la virtualidad. Por último, nos sumergiremos en el lenguaje cinematográfico para el entendimiento de esta producción de trasvase desde el diálogo, intermediación o hibridez entre lo teatral y lo audiovisual. Se procurará analizar la producción de elementos desde la teatralidad hacia la virtualidad durante el periodo de cuarentena obligatoria debido a la pandemia en Lima a través del análisis de las obras *Preludio: Ficciones del Silencio, Rosaura y los Nueve Monstruos*, y *2021: Violeta y Los Reptilianos*.

Palabras clave: Pandemia, teatralidad, trasvase, intermedialidad, hibridez, lenguaje cinematográfico, virtualidad.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación está dedicada a Fedora quien, con sus relatos alucinantes inventados por ella, pobló mi niñez y me introdujo con dramatismo en el campo de la ficción, el sentido del humor y un saludable toque de locura; en los cuales encontré desde temprano mi vocación humana. Gracias, mamá por fortalecerme de las formas en que lo haces.

Muchas gracias con todo mi amor a Alberick y a Amaru porque la vida y su magia multidimensional se engrana con ellos y para ellos.

Gracias infinitas a Alejandra, Héctor, Edmundo, Ricardo, Silvia y a toda la familia.

Gracias a mi alma mater, el TUC. Gracias a todxs lxs teatrers que han pasado por mi vida, maestrxs y compañerxs de tribus a veces efímeras, a veces perennes, tan llenas de espejos en los cuales limpiar la mirada y afirmar el camino. Gracias Alberto, Bertha, Ana, Celeste, Coco, Marisol, Mateo, Urpi, Nishme, Percy, Gonzalo, Josué, David, Rocío, Vera, Jimena, Omar, Lucía, Sebastián, Andrea, César, y un hermoso etc.

Gracias a mis privilegios que me llevaron a estudiar durante la pandemia, tiempo de un dolor hondo donde la muerte y enfermedad nos enseñó a sacar lo mejor de nosotrxs mismxs, incluyendo la consciencia de la gran fortuna que significa estar con vida, tener todo lo necesario para sostenernos y el compromiso diario que supone impactar positivamente, con nuestros recursos materiales e inmateriales, en nuestros entornos.

Gracias a las personas que me guiaron de distintas maneras en FARES. Gracias Becky, Katuska, Jessica, Gino, Josefa y todxs.

Muchas gracias a Andrés, mi asesor, por su acompañamiento, guía, emplazamiento y lucidez constantes.

INDICE

RESUMEN	II
AGRADECIMIENTOS	III
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VI
ÍNDICE DE ANEXOS	VIII
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	3
1.1 METODOLOGÍA.....	3
1.2 ENFOQUE METODOLÓGICO	3
1.3. PROCEDIMIENTO DE RECOJO, SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....	4
1.4 MOTIVACIÓN PERSONAL.....	6
1.5 JUSTIFICACIÓN	7
1.6 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	8
1.6.1 <i>Pregunta general:</i>	8
1.6.2 <i>Preguntas específicas:</i>	8
1.7 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	9
1.7.1 <i>Objetivo general:</i>	9
1.7.2 <i>Objetivos específicos:</i>	9
1.8 HIPÓTESIS.....	10
1.9 ESTADO DEL ARTE Y MARCO TEÓRICO	11
1.9.1 <i>Estado del arte</i>	11
1.9.2 <i>Marco teórico</i>	15
CAPÍTULO 2: FORTALEZAS Y DEBILIDADES EN EL SECTOR TEATRAL LIMEÑO Y SU TRADUCCIÓN AL TEATRO VIRTUAL DURANTE LA PANDEMIA	18
CAPÍTULO 3: CONVENCIONES DE TEATRALIDAD Y SUS DESPLIEGUES EN LA ESCENA NO PRESENCIAL	34
3.1 CONVENCIONES CLÁSICAS DE TEATRALIDAD: ESPACIO, ACCIÓN Y CONVIVIO	35
3.1.1 <i>Espacio</i>	35
3.1.2 <i>Acción</i>	39
3.1.3 <i>Convivio</i>	41
3.2 CONVENCIONES CONTEMPORÁNEAS DE TEATRALIDAD: EL AGENTE TECNOLÓGICO	48
3.2.1 <i>El cuerpo escénico en la tecnoplataforma</i>	50
3.2.2 <i>La autoescenificación y la virtualización del ser</i>	56
3.2.3 <i>Tecnovivio</i>	63
CAPÍTULO 4: AGENTES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL EN LA PRODUCCIÓN DE TRASVASE TEATRALIDAD-VIRTUALIDAD.....	69
4.1 ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE EL TEATRO Y EL CINE	70
4.2 INTERMEDIALIDAD E HIBRIDEZ	79
4.2.1 <i>Intermedialidad</i>	79
4.2.2 <i>Hibridez</i>	81
4.3 LENGUAJE AUDIOVISUAL: ENCUADRE, TOMA, ÁNGULOS DE TOMA, PLANO Y MONTAJE.....	82
4.3.1 <i>Encuadre</i>	84
4.3.2 <i>Toma</i>	85
4.3.3 <i>Los ángulos de toma</i>	85
4.3.4 <i>Plano</i>	86
4.3.5 <i>Montaje</i>	90
CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DE ELEMENTOS DE LA TEATRALIDAD HACIA LA VIRTUALIDAD EN LAS OBRAS SELECCIONADAS	93
5.1. ELEMENTOS DE TEATRALIDAD PRODUCIDOS HACIA LA VIRTUALIDAD A TRAVÉS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL.....	95
5.2 PRELUDIO: FICCIONES DEL SILENCIO	98

5.2.1 Argumento general de la obra	98
5.2.2 Condiciones de producción.....	99
5.2.3 Análisis de trasvase hacia la teatralidad virtual.....	99
5.3 ROSAURA Y LOS NUEVE MONSTRUOS.....	107
5.3.1 Argumento general de la obra	107
5.3.2 Condiciones de producción.....	108
5.3.3 Análisis de trasvase hacia la teatralidad virtual.....	109
5.4 2021: VIOLETA Y LOS REPTILIANOS	112
5.4.1 Argumento general	112
5.4.2 Condiciones generales de producción	113
5.4.3 Análisis de trasvase hacia la teatralidad virtual.....	114
5.5. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS EN LAS OBRAS VIRTUALES SELECCIONADAS.....	120
Tabla 5.....	121
Tabla 6.....	122
Tabla 7.....	123
CONCLUSIONES Y DISCUSIONES.....	125
CON RESPECTO AL IMPACTO DE LA PANDEMIA Y SU REPERCUSIÓN EN EL TEATRO LIMEÑO	125
CON RESPECTO A LA TEATRALIDAD Y SU DESPLIEGUE EN LA TECNOESCENA.....	126
CON RESPECTO A LA INTERMEDIALIDAD, HIBRIDEZ Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.....	130
LIMITANTES EN LA INVESTIGACIÓN	131
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUERA DE LA DELIMITACIÓN DEL TEMA	132
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
ANEXOS	141
ANEXO 1. TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA CON PAMELA ALDERSON	141
ANEXO 2. TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA CON MIKHAIL PAGE.....	149
ANEXO 3. TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA CON MARIANA DE ALTHAUS.....	152
ANEXO 4. TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA CON DIANA DAF	156
ANEXO 5. TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA CON VANESSA VIZCARRA	163
ANEXO 6. AUTORIZACIONES	164

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Impacto económico del COVID-19 en el teatro peruano.....	21
Figura 2. Activando Cultura: Red de Teatros del Perú.....	24
Figura 3. Convocatoria de Proyectos de Creación de Obras de Artes Escénicas para Medios Virtuales.....	28
Figura 4. Preludio: Ficciones del silencio 1.....	97
Figura 5. Preludio Ficciones del Silencio 2.....	99
Figura 6. Preludio Ficciones del Silencio 3.....	100
Figura 7. Preludio Ficciones del Silencio 4.....	103
Figura 8. Rosaura y los Nueve Monstruos 1.....	106
Figura 9. Rosaura y los Nueve Monstruos 2.....	110
Figura 10 Violeta y los Reptilianos 1.....	111
Figura 11. <i>Violeta y los Reptilianos</i> 2.....	115
Figura 12. <i>Violeta y los Reptilianos</i> 3.....	119

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Elementos de teatralidad: Espacio.....	95
Tabla 2. Elementos de Teatralidad: Acción	96
Tabla 3. Elementos de Teatralidad: Convivio	96
Tabla 4. Proceso de extimidad en el personaje de Violeta Cruz	117
Tabla 5. Presencia de herramientas de análisis en las obras virtuales seleccionadas.....	120
Tabla 6. Pertenencia al lenguaje teatral, cinematográfico, intermedial, híbrido o virtual.....	121
Tabla 7. Agentes de observación para la descripción del panorama sociocultural de las obras seleccionadas.....	122



ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Transcripción entrevista con Pamela Alderson.....	140
Anexo 2. Transcripción entrevista con Mikhail Page.....	148
Anexo 3. Transcripción entrevista con Mariana de Althaus.....	151
Anexo 4. Transcripción entrevista con Diana Daf.....	155
Anexo 5. Transcripción entrevista con Vanessa Vizcarra.....	162
Anexo 6. Autorizaciones	163



Introducción

El estado de emergencia producto de la pandemia por el Covid-19 supuso un detenimiento abrupto de actividades para la comunidad escénica mundial, y por lo tanto, limeña, a partir de marzo de 2020. Como reacción a la crisis -en plena cuarentena- un grupo numeroso de teatristas encontraron en la virtualidad una plataforma para persistir en la creación y establecer puentes con el público. Estas creaciones probablemente fomentaron dentro de la comunidad local una aceleración del proceso de exploración dentro de los formatos tecnomedidos. Somos conscientes-claro está-, de la existencia previa de teatristas relacionados con formatos audiovisuales que cultivaban ya el lenguaje audiovisual y la mediación tecnológica en sus productos artísticos. En todo caso, la ejecución en vivo de una obra virtual o la emisión pregrabada del acto teatral a través de las pantallas de los diversos dispositivos, supone un planteamiento de elementos -que proponemos podrían considerarse convencionalmente teatrales- para ser traducidos hacia el lenguaje virtual. Según observaremos este trasvase de lenguajes atravesaría un puente o proceso perteneciente al lenguaje cinematográfico o audiovisual para su reproducción final hacia el público.

Dentro de todo este recorrido de trasvase sucede una serie de acontecimientos valiosos para el análisis. En el primer capítulo desarrollaremos algunas de las particularidades culturales y sociales de la comunidad teatrista local, y cómo esas características también son susceptibles de trasladarse hacia lo virtual, encontrando incluso en los retos de la pandemia, algunos vasos comunicantes dentro de la comunidad que podrían suponer fortalezas de cara al futuro. El segundo capítulo comprende un análisis acerca de las dimensiones de la teatralidad emplazadas por la hiper mediación tecnológica y cómo, a diferencia de lo que se podría suponer, esto no implicaría una eliminación de la teatralidad o una interrupción de la experiencia del acontecimiento teatral, sino una expansión. Esto último surge si tenemos en

consideración que estamos inmersos en un mundo donde las expresiones de la vida y la manifestación del yo usan la virtualidad como herramienta cotidiana. Dentro del tercer capítulo plantaremos la relación entre teatro y cine, y cómo este diálogo se enriquece en la actualidad también a través de los medios virtuales. Asimismo, delimitaremos algunos elementos del lenguaje audiovisual que componen la fórmula de transformación o medialidad entre lo teatral y lo virtual.

Con respecto al cuarto capítulo, propondremos cuáles son las formas de trasvase de elementos aplicados al análisis de las obras *2021: Violeta y Los Reptilianos*, *Preludio: Ficciones del Silencio*, y *Rosaura y los Nueve Monstruos*. Todas estas obras son de creadores limeños y han sido realizadas entre los años 2020 y 2021, durante la pandemia. Además, estas propuestas escénicas tienen como punto en común que son unipersonales protagonizados por mujeres y plantean una travesía de los personajes a partir de una ausencia o carencia. Asimismo, emplean elementos de teatralidad supeditados al formato del video.

Se buscará indagar en esta investigación cómo las circunstancias de crisis pandémica difuminaron los límites entre las artes escénicas y lo tecnoaudiovisual, además de la transformación e interacción de algunos elementos de la teatralidad hacia la virtualidad. Se abordarán conceptos preexistentes de teatralidad y se aplicará un análisis de transformación y adaptación a partir de la intermedialidad y el uso de tecnologías volcado hacia lo virtual, considerando el contexto de crisis.

Capítulo 1: Planteamiento de la investigación

1.1 Metodología

El siguiente trabajo de investigación se ubica dentro de la investigación sobre las artes y es de metodología cualitativa. Las herramientas de análisis empleadas son la guía de entrevista semiestructurada, la revisión bibliográfica sobre los conceptos de convivio, tecnovivio según Dubatti (2015), trasvase del cine al teatro y teatralidad, y los cuadros de análisis de contenido de las tres obras en formato video. Desde la investigación bibliográfica, la cual genera puntos de expansión y también emplazamiento en esta investigación; se busca abordar el análisis escénico de las obras seleccionadas y su contacto con el público en las plataformas virtuales. A su vez, para entender el proceso de creación hemos realizado entrevistas a los teatristas y creadores de las obras analizadas para abordar la sistematización metodológica para la presente investigación. Este trabajo tiene como casos transversales para el análisis tres obras virtuales.

1.2 Enfoque metodológico

La siguiente investigación es sobre las artes, ya que nos permite extraer conclusiones sobre un tema específico del campo artístico, principalmente desde la teoría, la revisión documental y, en este caso en particular, la aplicación de una metodología cualitativa (Ágreda et al., p.8). Esta puede definirse como un tipo de investigación que produce datos descriptivos a partir de teorías previas o de conductas observables (Quecedo & Castaño, 2003, p. 7). En ese sentido, las herramientas a emplear son la revisión bibliográfica y documental de libros, tesis especializadas y artículos académicos, luego las entrevistas semiestructuradas realizadas a directores y directoras que llevaron a cabo obras en formato virtual durante la pandemia, y la técnica de análisis de contenido a las tres obras analizadas en formato video. Las entrevistas cualitativas se caracterizan por ser dinámicas y flexibles; se

describen como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas (Quecedo & Castaño, 2003, p. 22). En este tipo de entrevistas no se requiere emplear un protocolo estructurado, únicamente se necesita una guía de entrevista para tener un cierto control de la información que se requiere obtener de cada entrevistado o entrevistada (Quecedo; Castaño, 2003, p. 24). Por otro lado, el análisis de contenido se basa en la lectura textual o visual como instrumento de recogida de información; esta debe ser sistemática, objetiva, replicable y válida (López-Noguero, 2015, p. 2).

Sobre la revisión bibliográfica, realizamos una indagación teórica para delimitar algunos de los conceptos de teatralidad a través de las convenciones de espacio, acción y convivio, las cuales están más allá de la literalidad del texto y transcurren desde el emisor hacia el receptor en el acto teatral. La revisión también se extendió hacia el lenguaje cinematográfico y la relación del cine con el teatro, puesto que la lógica del trasvase llevó a este campo como el mediador. Del mismo modo, consideraremos cómo las configuraciones escénicas y audiovisuales se expanden hacia los terrenos de la virtualidad, no solo a través del producto artístico, sino también a la expansión de la identidad y del sentido del cuerpo. La delimitación de las herramientas de análisis serán las que nos permitan entender el proceso de trasvase del lenguaje teatral hacia la virtualidad, atravesando convenciones del lenguaje cinematográfico para esta supuesta conversión. Estas se aplicaron a partir de la observación de las obras seleccionadas.

1.3. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información

Para poder establecer el despliegue correcto del marco conceptual una vez determinado, nos concentramos en la observación y el recojo de toda la información posible acerca de los casos transversales y sobre los cuales aplicamos la hipótesis. A propósito de los temas alrededor del tema central y de sus objetivos, se realizaron entrevistas

semiestructuradas previamente a miembros de las obras analizadas y a otros creadores escénicos limeños que produjeron teatro virtual durante el lapso de tiempo marzo 2020 a marzo 2021. Se hizo énfasis en el recojo y procesamiento de investigaciones académicas que nos permitieron contestar la cuestión central de la tesis referida a las transformaciones de la teatralidad hacia la virtualidad debido a la pandemia. El planteamiento de la metodología de la presente investigación se dio desde las siguientes características:

- Revisión y análisis bibliográfico para la construcción del marco teórico. Se realizó el recojo y proceso de investigación académica de artículos, libros, tesis y ponencias. En primer lugar, acerca del precedente de la crisis en el sector de las artes escénicas en Lima, su supuesta escisión como comunidad debido a la herencia colonial de la mirada desde el Nosotros/Los Otros. En segundo lugar, observamos algunos conceptos de teatralidad y, finalmente, la investigación se adentró en indagar la relación entre cine y teatro; los conceptos de hibridez e intermedialidad en el teatro y las redefiniciones de identidad de los seres humanos dentro de la virtualidad, para así condensar esta información y definir cuáles son exactamente aquellos factores que han sido susceptibles de una producción de trasvase desde lo teatral hacia lo virtual. También se recogieron insumos de censos y estadísticas referidas a los índices de pérdidas a propósito de la pandemia en el sector teatral local.
- Las entrevistas se hicieron a miembros del equipo de las obras. También se realizaron entrevistas estructuradas a algunos teatristas que experimentaron una gran transformación en sus dinámicas de trabajo a partir de la pandemia, haciendo una línea comparativa entre las características de sus trabajos escénicos pre y post pandemia, sus proyecciones dentro de los territorios de la virtualidad y su compromiso o contacto con la representación diversa dentro de sus creaciones escénicas y la elección de su equipo.

- Una vez delimitada la observación de ciertas convenciones clásicas de teatralidad y agentes del lenguaje cinematográfico, realizamos una sistematización de cuáles fueron los instrumentos concretos que participaron en este movimiento entre lenguajes; para lo que se diseñaron cuadros de análisis con el fin de hacer la aplicación del análisis, utilizando a las obras seleccionadas para este despliegue.

1.4 Motivación personal

En enero de 2020 estaba a punto de estrenar como codirectora la obra *La jungla* en el Teatro La Plaza. Llegó el Covid-19 y muchos artistas nos quedamos intempestivamente sin trabajo. Después del desconcierto y profundo duelo inicial, una buena cantidad de teatristas peruanos exploramos las posibilidades de creación a través de la virtualidad, lo cual supuso todo un universo de retos y oportunidades, tanto en el proceso creativo como en la relación con el público y los compañeros y compañeras “en escena”. Una obra virtual en la que participé como codramaturga y actriz fue 2021: *Violeta y Los Reptilianos*, proyecto seleccionado por el FAE Lima 2021 para ser coproducido en la categoría de Creación Escénica. Esto implicaba que la obra debía ser concebida para su proyección desde una plataforma virtual. En esta obra exploramos técnicas escénicas consideradas tradicionales, como el teatro de sombras, el teatro negro y el uso de la máscara. Fue un reto apasionante tener que traducir nuestra propuesta escénica a las dimensiones de una pantalla y la indagación de sus posibilidades, para lo cual se empleó la intermedialidad y el uso de multiplataformas. Es importante señalar que ninguno del equipo nuclear es cineasta de profesión, o tiene un intenso/constante recorrido estético en torno a la intermedialidad teatral.

Mi motivación personal discurre entre lo enriquecedora y retadora que fue la experiencia de montar una obra virtual dentro del contexto del Covid-19, lo cual ha generado un profundo estímulo por el trabajo escénico virtual intermedial, la exploración en el

lenguaje cinematográfico y, por otro lado, el ser un poco más consciente de los abismos de clase, oportunidades y condiciones que hay en la comunidad de artistas escénicos en Lima y en el Perú, donde hay muchos compañeros, compañeras y compañeras en situación de vulnerabilidad que persisten en este acto de resistencia que a veces supone el hacer teatro.

1.5 Justificación

Esta investigación pretende aportar a la reflexión y sistematización de un fenómeno que se desplegó en el teatro local durante el periodo 2020 y 2021: la producción del teatro virtual. Este no solo conllevó volcarse a un proceso creativo a propósito de la cuarentena obligatoria, también implicó una autoobservación de nuestras posibles fortalezas y debilidades como comunidad teatral que responden a patrones de hegemonía insertos en nuestras mentalidades desde tiempo atrás, y que gracias a esta crisis han saltado un poquito más a la luz, permitiéndonos fortalecer lazos y puentes a partir de la solidaridad y la articulación, lo que podría influenciar sobre las búsquedas y formas en las que se haga teatro en los años venideros.

La hibridez del teatro con otras artes es probablemente una de sus columnas vertebrales. Este arte se ha entrelazado con diversos lenguajes a través del tiempo. La presente investigación busca hallar en la figura del trasvase una analogía que pueda contener esa hibridación de la teatralidad con lo cinematográfico, dentro del contexto pandémico limeño. El teatro y su mezcla con lo cinematográfico para estar al servicio de las plataformas virtuales respondieron tal vez a una necesidad de seguir creando a pesar de las restricciones. ¿Se produjo un tercer lenguaje o arte? ¿O simplemente estamos esperando una expansión más de la teatralidad? En realidad el teatro virtual ya existía previamente al periodo pandémico, sin embargo; la coyuntura de la crisis mundial pudo generar una particularidad prolífica y diversa dentro de los impulsos creadores de los artistas teatrales locales.

Asumimos también desde esta investigación, una mirada hacia una forma de sistematización de cómo aquello que se denomina teatralidad es sumamente susceptible a un trasvase y a una transformación que deriva en las formas de la virtualidad. Procuraremos demostrar que la esencia misma de la teatralidad contiene formas expansivas e intermedias desde sus orígenes dialogando, en este caso, con las convenciones del lenguaje cinematográfico dentro de los derroteros tan particulares de la virtualidad que en la actualidad está híper estimulada.

Esto genera en el espectador una identificación probable desde el sentido en que nuestras manifestaciones de la vida ya no solo se desenvuelven en el campo de lo que entendemos como presencialidad física.

En conclusión, esta tesis quiere brindar un aporte para la comprensión de -en medio de las circunstancias tan particulares a nivel social, económico y político en las que nos ha colocado la pandemia- la expansión de la teatralidad hacia el campo de lo virtual, a través de la virtualización del ser y del uso de múltiples herramientas que se condensan para producir este trasvase.

1.6 Pregunta de investigación

1.6.1 Pregunta general:

- ¿De qué manera la crisis del sector teatral en Lima producida por la pandemia generó la producción del trasvase de elementos de la teatralidad hacia la virtualidad?

1.6.2 Preguntas específicas:

- ¿De qué manera las fortalezas y debilidades del sector teatral en Lima se tradujeron a las características de la producción de teatro virtual durante la crisis causada por la pandemia del Covid-19?

- ¿Cuáles son los elementos que componen la teatralidad y se despliegan en la tecnoescena?
- ¿Cuáles son los componentes del lenguaje cinematográfico que participan en el trasvase entre teatralidad y virtualidad?
- ¿Cómo se observaría este trasvase en las obras *Preludio: Ficciones del Silencio*, *Rosaura y los Nueve Monstruos* y *2021: Violeta y Los Reptilianos*?

1.7 Objetivos de investigación

1.7.1 Objetivo general:

- Evaluar de qué manera la crisis del sector teatral en Lima generada por la pandemia ha generado la producción de trasvase de elementos de la teatralidad hacia la virtualidad empleando el caso de las obras *2021: Violeta y los Reptilianos*, *Preludio: Ficciones del Silencio* y *Rosaura y los Nueve Monstruos*.

1.7.2 Objetivos específicos:

- I. Aproximar a las características del sector teatral de la Lima reciente y su traslación a la forma de producción de obras virtuales durante el confinamiento por la pandemia del Covid- 19

Subobjetivo I.1. Exponer el posible sesgo en la representación de diversidades en el teatro limeño y la accesibilidad a tecnologías en las producciones escénicas en Lima reciente.

Subobjetivo I.2. Describir la articulación a partir de la crisis de la pandemia entre los teatristas peruanos y el encuentro con un nuevo público dentro de la virtualidad.

- II. Definir el concepto de teatralidad y el despliegue de sus componentes en la escena virtual

III. **Subobjetivo II.1.** Analizar los elementos de espacio, acción y convivio pertenecientes a la teatralidad.

Subobjetivo II.2. Enmarcar el uso del cuerpo en la tecnoescena, el fenómeno de la autoescenificación, la virtualización del ser y las posibilidades del tecnovivio.

IV. Analizar los agentes del lenguaje audiovisual en la producción de trasvase teatralidad-virtualidad

Sub objetivo III.1. Explorar en la relación entre teatro y cine a través de la historia y por sus clases de interacción

Sub objetivo III. 2. Exponer las convenciones híbridas e intermediales entre la teatralidad y el lenguaje cinematográfico

Sub objetivo III.3. Delinear las principales herramientas del lenguaje cinematográfico que se podrían traducir en la escena virtual.

Analizar la producción de elementos de la teatralidad hacia la virtualidad en las obras seleccionadas.

Sub objetivo IV.1. Análisis en Preludio: Ficciones del silencio

Sub objetivo IV.2. Análisis en Rosaura y los nueve monstruos

Sub objetivo IV.3. Análisis en 2021: Violeta y los Reptilianos

1.8 Hip tesis

A partir del nacimiento de múltiples propuestas de teatro virtual en la Lima pandémica como mecanismo ante la crisis generada por la cuarentena y la imposibilidad de la representación escénica presencial, se generó en la comunidad teatral local un proceso-en algunos casos acelerado o primigenio-, a través del uso de recursos tecnológicos y plataformas virtuales para persistir en el acontecimiento teatral. En la presente tesis se

buscará demostrar que, durante el periodo pandémico en Lima, la realización de las obras virtuales hechas por los teatristas locales supuso una producción de trasvase, primero en el sentido en que las condiciones socioculturales previas a la pandemia al llegar la crisis de la cuarentena evidenciaron la desigualdad ante la accesibilidad a recursos tecnológicos, logística de producción y visibilidad. También, que el teatro virtual empleó convenciones teatrales que atravesaron por un proceso de traslación para poder llegar al espectador a través de la escena virtual, para lo cual se habrían empleado herramientas del lenguaje cinematográfico.

1.9 Estado del arte y marco teórico

1.9.1 Estado del arte

El prolífico teatro virtual en Lima que se produjo en el tiempo de las medidas de emergencia que comprende el período de marzo 2020 a marzo 2021, puede ser abordado desde los detalles de su proceso de producción, composición artística, precedentes estéticos, en base a la relación con las audiencias, considerando las circunstancias sociales-culturales por tratarse de un fenómeno escénico circunscrito en el contexto de una crisis, etc. Para fines de delimitar esta investigación, nos hemos circunscrito a ciertos puntos de vista.

En principio, nos adentramos en el contexto sociocultural de la comunidad limeña generadora del fenómeno de producción del teatro virtual, para lo cual abarcamos la sistematización acerca de nuestra sociedad desde varias perspectivas, como la de Antonio Zapata (2004) con respecto a las características de las industrias culturales peruanas, o García Canclini (1997), que problematiza acerca de las fisuras intercomunitarias en donde las comunidades dominantes, para acentuar su pertenencia hegemónica, a veces miran con deprecio a las otredades. Sin embargo, los vasos comunicantes y las interrelaciones entre los diversos grupos están completamente vivos y transformándose constantemente.

Con respecto a la teatralidad, Anxo Abuín (2008), sostiene que esta es inherente a las nuevas tecnologías de carácter metadiscursivo e intermedial a través de las cuales los humanos del presente se interrelacionan y construyen su identidad y su comunicación. Por esta razón, teatro virtual no cabría señalarlo como deshumanizado, sino congruente con las evoluciones y modos del humano del presente. A propósito de la teatralidad en específico, hay muchos estudiosos que han profundizado en sus derroteros y territorios, los cuales se ven absolutamente cuestionados ante el uso constante de medios tecnológicos, ya que exige una revisión permanente y un cuestionamiento de las convenciones. La actuación o performance presencial discurrida en un espacio es, sin duda, uno de los pilares sobre los que se ejerce la teatralidad. Sin embargo, desde antes de la crisis pandémica las plataformas virtuales han sido conquistadas por los creadores que no son para nada ajenos a las inmersiones humanas en los lenguajes tecnológicos. Anabel Paoletta (2019), teatrera argentina, sostiene a partir de la poética de su trabajo escénico:

Los resultados de este estudio revelan que la escena teatral con intervención tecnológica es denominada tecnoescena y el actor es considerado un cyborg. En los casos de teleperformance y Teatro inmersivo, los rasgos del cuerpo poético se mantienen en la presencia del cuerpo del actor en la escena teatral. Mientras que el actor al manipular su avatar tiene una conciencia diferida sobre su corporeidad. Se advierte el empleo de una multiplicidad de métodos de actuación por parte del actor para producir una escena de teatro posdramático (Paoletta, 2019, p. 3).

Paoletta, entonces, propone una visión interdimensional del cuerpo del actor-actriz a partir de esta multiplicidad de lenguajes dialogantes o interferencias entre el cuerpo, el avatar virtual de ese cuerpo y los territorios tecnológicos (2019), lo cual es, sin duda, uno de los ejes esenciales de mi investigación, pues la teatralidad se transforma o se aborta según sea el

parámetro sobre el cual se ejerza este intento de traducción de lenguajes, dándose una simultaneidad, a veces una hibridez, y otras, una irrupción.

Una interesante imagen de Paoletta es el *Deus Ex Machina*, que en el teatro griego se refería al recurso teatral que se empleaba cuando un dios aparecía para resolver una situación insalvable, generando un aire de cambio y giro del destino para los protagonistas. La investigadora propone este primer recurso tecnológico en el teatro como metáfora del uso de internet y otras tecnologías actuales que producen esa proximidad tan íntima que hay entre la tecnología y los recursos orgánicos en escena.

Por su parte, Manuela Infante (2020), dramaturga y directora teatral chilena en su artículo “Teatro por streaming y su derecho a la opacidad” de la revista chilena *Hiedra*, discierne acerca de la deshumanización del teatro, el cual tiene derecho a no ser instrumentalizado a partir de sus contenidos:

He escuchado decir: *¿Qué post-humano un teatro por streaming! Mal que mal es casi un teatro sin humanos. ¿No?... Pues no. Un teatro post-humano no es un teatro sin humanos, sino un teatro que pone en crisis el antropocentrismo. Quiero ser clara, no digo que el teatro por streaming o el Teatro Zoom no sean teatro. Sino que intento responder a la pregunta ¿Qué hacen? Esta es mi sospecha: que un teatro por streaming consolida la hegemonía de un teatro antropocéntrico en tanto experiencia orientada principalmente a los contenidos, que se satisface con dar a consumir historia, crítica, sentido y política, olvidando sin cuidado el derecho a la opacidad de todas las cosas que habitan, transitan y se repliegan en una obra (p.1).*

Tal vez, esta opacidad a la que alude Infante logre reacomodar finalmente los contenidos que han de ser vertidos en estas plataformas virtuales, que pueden ser indistintos y colocados de manera que transgreda o cuestione la forma misma de esta llamada opacidad.

Habría que preguntarse cuánto influye el componente emocional en la percepción aurática del objeto artístico en medio de estos tiempos en los que a veces un *like* puede equipararse a la intensidad de una muestra de afecto/efecto.

Los límites entre realidad y ficción se funden muchas veces, haciendo que el emisor/usuario sea el propio generador de su realidad. Melanie Catan (2021) menciona lo siguiente en su investigación *De la autoficción teatral a la teatralidad de la vida: trasvase del decálogo de autoficción de Sergio Blanco a la red Instagram*:

Lovnik aludía a la lógica de las redes sociales atraviesan nuestra cotidianidad, nuestros comportamientos y representaciones. Allí, las narrativas se organizan y su expresión (...) se ve atravesada por relatos tan verdaderos como falsos. (...) y construyen narrativas a partir del mencionado pacto de mentira. Teniendo como soporte la virtualidad, este medio de comunicación invita a compartir de manera interactiva tanto ideas como intereses de contenido autoficcional (p. 13).

En este presente, los usuarios son más que nunca productores de sus propias realidades proyectadas; la interacción con su comunidad virtual se entretiene a través de un acontecimiento intersubjetivo que podría impactar poderosamente en el fuero interno del usuario y sus formas de subvertirlo a las redes sociales. Entonces, el rol de escenificador es entendido desde la experiencia para buena parte del público, que al espectar una obra de teatro virtual, podría adoptar esta consciencia a la hora de participar en el acto de representación (o presentación).

Para entender el panorama tan concreto que significa el lenguaje cinematográfico vamos a partir de la investigación académica de Ricardo Bedoya e Isaac León (2011) y su libro *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento* donde sistematiza diversos componentes del lenguaje cinematográfico, de los cuales tomaremos solo algunos

concretamente para entenderlos luego al momento de proponer el trasvase entre teatralidad y cine.

1.9.2 Marco teórico

El marco teórico aplicado a los casos concretos abarca, tanto los procesos de creación, como los componentes del resultado final transmitido hacia el público. Para este abordaje habrá tres segmentos principales.

La pandemia y su impacto en el teatro limeño

Como punto de partida para entender el contexto tan particular donde ocurre este traslado de los elementos de la teatralidad hacia la virtualidad, señalaremos algunas incidencias en el sector teatral de Lima durante la pandemia, donde el acto de persistencia/resistencia de hacer teatro se ha visto evidenciado en esta crisis en la que, a pesar de que las artes hayan caído escueta y tardíamente en la reactivación económica, han surgido en este periodo 2020-2021 muchas creaciones escénico virtuales. También en este posible trasvase del agente sociocultural en torno a la pandemia, buscaremos hallar de manera general los posibles sesgos en la representación de diversidades en el teatro limeño y describiremos brevemente la articulación que se estableció a partir de la crisis de la pandemia entre los teatristas peruanos y cómo se dio encuentro con un nuevo público dentro de la virtualidad. En el caso de las tres obras escogidas para el análisis, estas se construyeron desde la protección institucional, puesto que han sido financiadas parcial o totalmente por centros culturales y festivales, lo cual influye en el uso de recursos tecnológicos a los cuales accedieron sus creadores. Para este eje temático haremos uso de data y censos ejecutados por la Asociación Cultural Playbill, además de la mirada académica de autores como García Canclini (1997), Flores Galindo (1994), Nugent (1995), Malca (2008), Peirano (2006), entre otros.

Teatralidad y su despliegue en la tecnoescena

Como segundo concepto principal de la presente investigación partiremos de la pregunta: ¿qué es la teatralidad? Así también, nos enfocaremos en delimitar algunos componentes que la definen. Las nociones de tiempo, espacio y acción, el público y su relevancia para el convivio serán los puntos para determinar sus convenciones. (Donnellan, 2014; Pavis, 1983; Dubatti, 2015). Por otro lado, el cuestionamiento de los límites de la teatralidad en sí (Féral, 2003; Abuín, 2020), es también primordial pues a la medida de las transformaciones sociales, la evolución misma del arte y el avance de la tecnología, se pueden emplazar los conceptos clásicos y puristas de teatralidad, los cuales ejercen su validez a partir de la “presencialidad”. En ese sentido, al anular el escenario material y adentrarnos en espacios de virtualidad, podríamos observar la caída de algunos paradigmas alrededor de lo teatral. El arte y sus manifestaciones son inherentes al ser humano, por lo que comprendemos que si en esta etapa el ser humano está internándose cada vez más en “tecnoescenarios” donde el cuerpo del performer no está presente sino mediante un avatar, la teatralidad seguirá existiendo. Aunque esté inserta en otro tipo de codificación, la teatralidad será compañera de las indagaciones del artista así transite los límites de lo no corpóreo o no cronológico. Además, los derroteros de lo virtual como expresión de lo escénico, no se restringen a los procesos teatrales; estos incluso son parte de las dinámicas de escenificación de las personas “comunes y corrientes” que, en sus manifestaciones de lo cotidiano, utilizan la autoescenificación (Catan, 2021) y la extimidad de sus universos propios (Sibilia, 2008). En ese sentido, expandiremos el sentido de la teatralidad a partir del entendimiento de la virtualización de la vida o del ser.

Intermedialidad y tecnovivio

Por último, el tercer eje conceptual de la tesis comprenderá la intermedialidad, la hibridez y el tecnovivio. Analizaremos el despliegue de la identidad virtual, el uso de la multiplataforma en el teatro (Sibilia, 2008; Bixler, 2019; Paoletta, 2019; Abuín, 2008) y de las experiencias tecnoviviales a través de los casos citados. La extensión de la figura del ser humano en este espejo de la virtualidad es invocada por Alejandra Málaga (2021) para recordarnos el trabajo de McLuhan y el mito de Narciso, quien no se enamora de sí mismo, sino de esta extensión de sí en un material diferente, quedando en shock por ese estado de prolongación de su ser ¿No estamos acaso muchos de nosotros entumecidos por las redes sociales y el despliegue de nuestros reflejos? Paula Sibilia (2008) describe con lucidez cómo el ser humano realiza estos viajes espaciotemporales a través de la tecnología, donde se rompen las restricciones de la organicidad. Su uso ha dado nacimiento a reflejos que se vierten en los casos a estudiar a través de la multiplicidad de personajes, la simultaneidad identitaria en el plano de lo ritual y lo cinematográfico y en el reencuentro con el espacio deshabitado. Esto hace posible el hechizo de lo inmaterial.

A su vez, indagaremos sobre el lenguaje cinematográfico en dos aspectos: primero, en la relación que el teatro y el cine han tenido constantemente en su historia y, en segundo lugar, escogeremos ciertos elementos del lenguaje audiovisual, como lo son el plano, la toma, los ángulos de toma, etc. Esta selección se hace con la finalidad de entender que el cine es uno de los agentes que producen el trasvase de los elementos teatrales hacia lo virtual. Por esta razón, nos adentraremos en la guía elaborada por Ricardo Bedoya e Isaac León Frías (2011) que nos permitirá aplicar estos componentes del lenguaje audiovisual a los análisis de los casos.

Capítulo 2: Fortalezas y debilidades en el sector teatral limeño y su traducción al teatro virtual durante la pandemia

El 15 de marzo del 2020, mediante el Decreto Supremo N° 008-2020-SA, se declaró en el Perú la Emergencia Sanitaria a nivel nacional por el plazo de noventa (90) días calendario cuando se dictaron medidas para la prevención y control para evitar la propagación del COVID-19. Inmediatamente después, los trabajadores del arte escénico debieron acatar las medidas que, por supuesto, implicaban el cierre de los espacios culturales como los teatros, centros culturales, universidades, espacios comunitarios, espacios de tránsito, la calle, y lugares diversos donde se desarrollan usualmente las artes escénicas en nuestra ciudad. La pandemia-evidentemente- comprendió la instauración de un nuevo modus vivendi que puso en prioridad la vida humana, lo que implicó el sacrificio de las actividades cotidianas de los ciudadanos en los espacios públicos. En cuanto a la situación laboral, muchos trabajadores hallaron en el trabajo remoto una alternativa a la cual debían adaptarse rápidamente.

El actor argentino Ricardo Darín declaró en el medio digital Teleshov: “Con todo el dolor del alma tengo que decir que la actuación es una actividad esencial” (Gavotti, 2020). Esta fue la sensación generalizada: que las artes debían permanecer en un segundo plano, pues lo prioritario eran la salud y las necesidades humanas esenciales.

Tal vez, algunos teatristas de la ciudad, al igual que muchos otros ciudadanos y ciudadanas, determinaron esperar estos quince días para observar cómo proceder mientras se reestablecía la situación. A medida que la cuarentena se iba extendiendo, los ingresos por talleres, funciones, ensayos y demás actividades en las cuales se desarrollan los teatristas, eran nulos. Más allá de un palpable sentimiento de duelo inicial y de preocupación ante el contexto que se iba instaurando, probablemente muchos profesionales del teatro estaban evaluando qué actividad realizar para proveer un sustento económico a sus hogares. Es en

este punto que la diversidad de orígenes, condiciones y privilegios son los que determinaron la urgencia (o no), por buscar los medios para la vida.

En medio del estado de emergencia, las cifras de contagiados y fallecidos se iban sumando cada día más y nos colocaron como uno de los países con mayor índice de fallecidos por área en el mundo con 930 mil casos de contagiados, 35607 muertes y 856,000 personas recuperadas. (JHU CSSE COVID-19 Data, nov. 2020). Sin embargo, surgía una duda en la comunidad teatrista: qué iba a suceder con el trabajo. Alrededor del mundo, las compañías e instituciones teatrales empezaron a liberar sus obras grabadas por streaming puesto que el consumo de entretenimiento y cultura se estaba dando a través de este medio (Barraza, 2020).

En el presente capítulo analizaremos cuáles son los posibles componentes característicos de la crisis como sector teatrista local a propósito de la pandemia, puesto que más allá de experimentar las consecuencias generalizadas y mundiales del COVID-19 en nuestro país, experimentamos fisuras como comunidad artística que particularizaron esta precariedad. No obstante, al mismo tiempo que experimentamos dificultades, desarrollamos otras fortalezas que nos prepararon para afrontar los conflictos y abrir un horizonte de posibles oportunidades.

El paro absoluto del ejercicio teatral presencial durante la cuarentena obligatoria hasta prácticamente fines de 2020 generó que se manifesten iniciativas de los propios artistas escénicos para establecer lazos frente a la crisis desatada por la pandemia y para obtener representatividad ante el Estado. Las plataformas para que se dieran estas relaciones fueron las redes sociales, especialmente Facebook, lo cual produjo la conformación de asociaciones y redes de teatro interactuando en las plataformas sociales virtuales. Iparraguirre (1998) propone estas características definitorias para una comunidad virtual: “grupo humano que comparte una serie de inquietudes o intereses por medio de una vía telemática, esto es,

salvando los límites espaciales y temporales y en la que tienen la posibilidad de interactuar de todos hacia todos” (p. 2). Los grupos conformados fueron el Movimiento Independiente de Artes Escénicas del Perú, Red de Salas y Espacios Alternativos del Perú y Red de Creadorxs y Gestorxs Culturales Independientes del Perú. Estas propuestas consiguieron articular a teatristas de todo el Perú para generar propuestas frente al Ministerio de Cultura y las instancias oficiales.

Durante el mes de abril de 2020, las primeras acciones que se generaron fueron las encuestas, donde principalmente se preguntaba acerca de si el artista estaba en ejercicio de su profesión y si vio interrumpida su actividad intempestivamente, fuera esta la docencia en talleres o en instituciones. Se preguntó también si se encontraba en el montaje de una obra, si es que estaba en temporada o ensayos. En el caso de las productoras, se les preguntó cuánto tiempo y dinero habían invertido en sus producciones. El productor escénico Pedro Iturria (2020) a través de su asociación cultural Playbill fue el principal gestor de estas encuestas. Luego de procesarse, las encuestas arrojaron cifras preocupantes: se cancelaron 27 temporadas, había aproximadamente 3025 entradas compradas por devolver, y un detenimiento de más de 1 millón y medio de soles a nivel nacional por la cancelación de las actividades teatrales.

Figura 1

Impacto económico del COVID-19 en el teatro peruano



Nota: Gráfico elaborado por Movimiento de Artes Escénicas, 2020. Tomado de Facebook

<https://www.facebook.com/movindeartescenicass>

Esta data permitió un acercamiento con el Ministerio de Cultura. Gracias a la información verificada, se pudo solicitar la realización de acciones concretas que efectivamente se ejecutaron más adelante por medio de la cantidad de 50 millones de soles que ingresó al sector cultural luego de diversos diálogos con el Estado y desde la representación de otros gremios de la industria cultural nacional. Por otro lado, una de las consideraciones bajo las cuales observar la crisis pandémica y la precariedad que envolvió a muchos teatreros en la ciudad de Lima es que no hay un empoderamiento de las asociaciones civiles, sindicatos o agrupaciones independientes. Con respecto a agrupaciones sindicales o gremios artísticos oficiales que canalicen tangiblemente fondos hacia sus asociados, existen actualmente INTERARTIS que recoge los pagos de regalías para actrices y actores por repeticiones en medios audiovisuales y Sociedad de Artistas e Intérpretes Peruanos (SAIP)

que, aunque esté inscrita ante los registros oficiales, no admite fluidamente nuevas inscripciones. El año 2020 INTERARTIS ejecutó un desembolso adelantado de las regalías para poder suavizar el impacto económico por la situación de emergencia.

“Cabe destacar que el crecimiento de una actividad cultural significa construir una cultura de masas” señala el historiador Antonio Zapata en su trabajo *Las Industrias Culturales Peruanas Frente al Acuerdo de Promoción Comercial Perú-Estados Unidos* (2004. p. 450), analizando cómo desde la mirada internacional hay un mayor atractivo sobre las industrias culturales peruanas que giran en torno a la arqueología, la historia, el pasado precolombino y el accionar de los grandes héroes históricos. Las industrias culturales artísticas como el folclore, que conectan el imaginario histórico con la expresión artística, están mucho más consolidadas en nuestro país, a diferencia del teatro que, por su diversidad de propuestas, no tiene necesariamente una conexión permanente con una identidad peruana, lo cual es uno de los factores por los que este arte podría no implicar una cultura de masas. Recordemos que no existe desde 1997 el Elenco Nacional de Teatro en el Ministerio de Cultura, hecho que debe ser observado desde un lugar sintomático.

Sin embargo, consideramos que no es positivo concentrarse en enfocar esta supuesta debilidad del teatro peruano solo en el aparataje del Estado. Con respecto al sector privado se debe considerar la situación prepandemia dentro de lo que estaba establecido como “normalidad”. Los presupuestos disponibles para la producción de cada montaje son los que determinan los recursos audiovisuales, escenográficos, los diseños artísticos, las líneas publicitarias, las logísticas tales como refrigerios, pago de movilidad o concepto de honorarios por ensayos, entre otros. Aunque parezca evidente y lógico, mientras la producción sea de un origen institucional o privado probablemente tendrá mayores posibilidades de jugar con sus propuestas escénicas según el imaginario del director o directora general. Así también, se simplifica el proceso de construcción junto a los

diseñadores artísticos, sonoros y luminotécnicos. Es probable que algunas producciones traten de enfocarse más en el trabajo actoral o en un despliegue escénico más simple, para que estos componentes sean el principal sostén de la obra y no los factores tecnológicos o que impliquen una producción más elaborada. Sugerimos que una de las razones de que en Lima no exista una gran abundancia de trabajo intermedial con medios cinematográficos o virtuales es porque podría también entrar a tallar un factor económico, más allá de las auténticas búsquedas de los creadores escénicos y si pueden o no llegar a realizarlas.

Hacemos esta comparación con el sentido de comprender que los privilegios que muchas veces nos categorizan como sociedad, donde la pertenencia a cierta cultura, estrato u origen étnico hegemónicos genera de por sí una serie de ventajas (Flores, 1994, p, 343.), también intersecta a nuestro teatro en sus cualidades, debilidades y horizontes ¿Por qué traer este aspecto de nuestra coyuntura teatral para fines de esta tesis? Pues porque las producciones independientes son las que, en la mayoría de los casos, cuentan con recursos más limitados para realizar sus propuestas escénicas y esta característica probablemente también se traspasó o tradujo al tiempo de producción virtual durante la pandemia en Lima.

En el Perú el acceso a fondos privados es posiblemente una de las principales fuentes de financiamiento para los montajes. La norma legislativa intentó cambiarse durante el período del presidente Alejandro Toledo para que los tributos de las empresas pudieran tener un porcentaje liberado para el apoyo al arte llamada Ley de Mecenazgo, que finalmente no fue aprobada. Hay políticas culturales que se sostienen el tiempo en el que sus gestores se encuentren en la administración estatal, como el Concurso Nacional de Dramaturgia que duró desde el 2012 hasta el 2017. Esto conlleva a que no haya una continuidad en las políticas culturales lo cual influye directamente en la creación de las artes escénicas de parte de la industria local, pues la mayoría de artistas independientes no encuentran necesariamente los recursos más avanzados en tecnología para incluir en sus lenguajes, por ejemplo. Por todo

esto, hay una relación entre las políticas culturales estatales y privadas con los productos que se lanzan al mercado escénico.

Luego de la cuarentena estricta, cuando empezaron a abrirse los aforos de los teatros en el período 2021, instituciones como el Ministerio de Cultura generaron campañas y mesas de diálogo para compartir los protocolos para artistas. También se hicieron reuniones con las redes de teatro y conferencias donde se explicó a detalle cómo postular a los premios que brindó el Estado para la reactivación del sector. La Municipalidad de Lima hizo convocatorias para la creación de piezas en formato digital como estímulo a la producción que hubo de teatro virtual o virtualidad escénica que diversos teatristas presentaron.

Figura 2

Activando Cultura: Red de Teatros del Perú



Nota. Tomado de <https://es-la.facebook.com/mincu.pe/>

La realización escénica virtual permitió que diversos creadores independientes propongan hacia el público sus proyectos a un corto plazo, pues en la vida fuera del contexto

pandémico los espacios cerrados donde se hace representación escénica se deben reservar en su mayoría con un año o más de anticipación. Mariana de Althaus en una entrevista para esta investigación (se puede encontrar la transcripción completa en el apéndice 1), comenta acerca de su impulso de hacer teatro a través de la virtualidad:

En realidad, cuando comenzó la pandemia, yo hice un experimento breve cuando todavía no se estaban produciendo obras virtuales, un poco para salir de la depresión. No es que yo quisiera explorar en los medios audiovisuales, coquetear con el cine o ese tipo de herramientas o lenguajes, sino que me llamó la necesidad de compartir, de expresar, de trabajar, de crear.

Tanto artistas independientes, como teatros privados o institucionales, empezaron a generar creaciones que se adaptaron a estos nuevos vasos comunicantes imperantes: los virtuales. Se hizo necesario concebir historias que permitieran contarse de esta manera virtual, sean adaptadas o creadas directamente para este fin. También se hizo imperativo adquirir conocimientos del lenguaje audiovisual y plantear propuestas que dialoguen con este. Algunos teatristas generaron las primeras propuestas virtuales hacia el público a través de la plataforma Zoom, y otros tantos miraban con escepticismo estos impulsos, abriéndose un debate con respecto a la denominación de estas primeras propuestas: ¿Era teatro?, ¿teatro virtual?, ¿video en vivo?, ¿o simplemente video? Cabe mencionar que, por otro lado, muchos artistas se volcaron al trabajo en calle como una de las principales formas de contactar con el público. Hacia el final de la pandemia, el grupo Yuyachkani, por ejemplo, propuso una vez por semana, una varieté escénica en la puerta de su teatro; lo cual generó un exitoso consumo de parte del público.

Planteamos el hecho de que hay un trasvase o traslación no solo de los componentes escénicos hacia los virtuales desde el lado del proceso, sino también de aquellas fisuras y fortalezas que caracterizan los comportamientos de la comunidad de teatristas en Lima, los

cuales podrían corresponder a la cultura en la que estamos adscritos. Estos comportamientos diversos en esta pandemia han abierto un espectro nuevo de observación ¿Somos nosotros y los otros? La observación de esta herencia de comportamientos según una ideología de castas, produjo en la antropología el concepto de *Nosotros y Los Otros*, en donde prevalece la cultura de lo hegemónico en desmedro de lo que no está acorde a esos patrones (Achugar, 2008). Ensayando una mirada a nuestras cercanías y lejanías como teatristas coexistiendo en Lima, citaremos a García Canclini (1997):

Las culturas no coexisten con la seriedad con que las experimentamos en un museo al pasar de una sala a otra. Para entender esta compleja y a menudo dolorosa interacción, es necesario leer estas experiencias de hibridación como parte de los conflictos de la modernidad latinoamericana. Intenté entender la trayectoria sinuosa de estas interacciones desechando la tesis de una simple imposición de la modernidad, como si se tratara de una fuerza ajena (p. 112).

Reflexionando en torno a esta idea, podría decirse que tal vez el poner la luz solamente sobre nuestros abismos sociales genera una narrativa reduccionista del oprimido/opresor en la que hemos depositado nuestras desigualdades y reproducimos como sociedad en espirales de dolor que conlleva experimentar estas fricciones tan añejas. Sin embargo, a la par de estas percepciones coexisten numerosos puentes y cocreaciones entre miembros de comunidades que se van desarrollando simultáneamente a los conflictos. Hay una transmutación del orden jerarquizado que se puede dar a través de intercambios, de propuestas interculturales de instituciones teatrales, o debido al simple hecho de que la naturaleza humana posee el movimiento como parte de ella. Esto produce que la persona no solo interactúe con su entorno originario/identitario, sino que recorra muchos círculos de personas durante su vida.

Numerosos artistas en Lima generan espacios de encuentros escénicos en las periferias a los que no solamente asisten los miembros de sus comunidades, sino artistas de orígenes diversos, generando un convivio sumamente nutritivo. También los teatros de distritos metropolitanos convocan a diversidades poblacionales para laboratorios, montajes y talleres, generando un amplio intercambio. Una percepción positiva en torno a la pandemia, al obligarnos a una hiperconexión a través de la virtualidad, es que promovió el encuentro con teatristas y públicos de muchas partes del país. Mariana de Althaus nos menciona su experiencia con respecto a esta oportunidad:

En la segunda (obra virtual), en la elección del elenco, tuve muy presente la necesidad de que hubiera una representatividad amplia, tanto de género como racial e interregional. Por eso, la convocatoria fue nacional y traté de incluir gente que no viniera de Lima (...) Me pa... que, de muchos de los castings de las personas que mandaron sus videos fuera de Lima, estos tenían la resolución muy baja; incluso, algunos me mandaban audios porque no tenían vídeo. Entonces, eso fue un problema. Sin embargo, logramos incluir en el elenco personas muy valiosas que no eran limeñas y, también, tuvimos una mujer trans. (...) De otra forma, hubiera sido imposible tener a Ana... que era de Cusco. (...) Creo que, por esas características en particular, valdría la pena continuar haciendo teatro virtual.

Figura 3

Convocatoria de Proyectos de Creación de Obras de Artes Escénicas para Medios Virtuales



Nota. Tomado de <https://es-la.facebook.com/mincu.pe/>

Con respecto al público, existió una diversificación. En principio, espectar una obra en este formato fue un hecho ajeno para buena parte de los espectadores. Es importante tener en cuenta que en un mismo tiempo y en el auge de la globalización, aún hay distancias muy grandes entre los accesos a recursos de diversos usuarios, lo cual nos lleva a los cuestionamientos anteriores en donde talla la accesibilidad (Mancuso, 2020, p. 7). Esto sencillamente se produce porque las condiciones socioculturales marcan definitivamente las herramientas que cada compañía utiliza en sus montajes, y tal como hemos señalado, las producciones independientes tendrán más o menos espectros técnicos entre los cuales escoger. Estos son posibles dependiendo del dinero con el que cuente su producción. Sin embargo, las redes sociales ante el fenómeno de la pandemia han propiciado espacios de teatristas independientes a nivel nacional; desde las plataformas virtuales se desarrolló un diálogo fructífero en donde el equipo abre sus dinámicas de trabajo a un público no

contactado previamente. Las producciones virtuales también generaron un espacio de convivio (o tecnovivio), puesto que personas de todo el país y el mundo pudieron acceder a ver teatro limeño y peruano bajo este formato. El diálogo con el público se instauró como forma recurrente luego de cada función. En su mayoría, los encuentros se generaban utilizando la plataforma Zoom, o empleando las herramientas de diálogo de las plataformas de transmisión. Cuando un conversatorio se da en un teatro, usualmente, algunas personas del público intervienen con preguntas y los miembros del grupo ubicados en el escenario van respondiendo. Hay una distancia física entre los espectadores y el equipo sobre la escena. Sin embargo, al hacerse esta traducción al espectro virtual, muchas veces los espectadores tienen la opción de prender su cámara, tal como los actores y demás miembros artísticos, lo que ubica en el mismo espectro visual a todas y todos, provocando proximidad o una sensación de igualdad a nivel visual auditivo.

Otra particularidad en las condiciones específicas debido a la crisis generada por el COVID-19 es que realizar montajes virtuales probablemente redujo los costes de producción al no existir el pago de sala o rider técnico adicional. En el caso de algunos montajes virtuales y remotos hechos en Lima durante el período marzo 2020 -marzo 2021, muchas veces en las propuestas se utilizó “escenografía natural”, que en la mayoría de los casos se trataba de la casa del actor/actriz, y se adecuaron las condiciones establecidas. Algunas producciones adaptaron estas condiciones austeramente, con el empleo de lámparas o cartulinas para hacer fondos de escena, y otras hicieron uso de los recursos con los que ya contaban previamente, o adquirieron nuevos. Hay un lado muy constructivo en esta suerte de resiliencia y persistencia que se diseminó en la comunidad escénica que adaptó y tradujo sus experiencias y condiciones. Este hecho prueba justamente que no se niega que tal vez hay aún bastante desconocimiento acerca de las responsabilidades que implica el ser un creador inserto en una comunidad. Guillermo Nugent (1995) en su artículo *Apología de Bob López* señala:

La necesidad de las sucesivas comparaciones es el único dispositivo en este campo social para delimitar las identidades, que nunca se agitan en los límites de la individualidad. Su principal utilidad es que sirven como elemento diferenciador de las personas. En un sentido puede decirse que el verdadero pavor en la sociedad jerárquica, es decir de dos o más personas o grupos que son igualitos, como dos gotas de agua (p. 194).

Entonces, ¿sería positivo hacer un reconocimiento de cuál es el tipo de teatro que hacemos?, ¿somos conscientes de que el teatro que hacemos no solo pertenece al universo de lo creativo, sino de cómo llevamos todos esos procesos en torno a nuestras obras? En todo caso, algunos gestores escénicos nos podrían apuntalar que hay que seguir las tendencias del consumo y que son estas las que exigen una naturaleza del teatro tal como es ahora, ya que este público consumidor de los espectáculos, más que todo atraído por el entretenimiento, quiere pasar una experiencia que le permita divertirse y contemplar la belleza física como una forma de consumo estético ¿Cuál es el rol de las audiencias en estos casos?, ¿son ellas quienes nos piden los mismos rostros que vemos en la televisión?, ¿o quienes buscan sentarse a espectar un teatro que únicamente exalte la belleza blanca?, ¿esto se ve reflejado en los tipos de espectáculos que espectan las audiencias limeñas? Tal vez estamos proyectando en el público nuestras ideas instauradas, o quizá sí hay una tendencia en el tipo de demanda teatral; sin embargo, ¿esto hace que las propuestas escénicas sean inmodificables?, ¿o es posible que produciendo una transformación y un alcance de propuestas frescas en tanto a representación actoral podemos ampliar la mirada y el espectro del gusto de los espectadores o espectadoras?, ¿No sería esta ampliación del supuesto gusto del público una misión o discusión permanente desde nuestra condición de creadores escénicos? Muchos de los teatros del circuito oficial limeño como lo son el Teatro La Plaza, el Teatro Británico, el CCPUCP, el ICPNA, la Alianza Francesa, el teatro del Centro Cultural de la Universidad del Pacífico,

el Centro Cultural de la Universidad de Lima, Teatro de Lucía, etc., tienen en sus temporadas ofertas escénicas con actores que en su mayoría son profesionales de mucho valor y presentan varios factores en común, por ejemplo, que pertenecen a ciertas universidades o talleres reconocidos; algunos de ellos son famosos en medios audiovisuales, incluso gozan de mucha popularidad en plataformas virtuales (redes sociales). Además, por la naturaleza misma del trabajo que promueve la cercanía, muchos de ellos son amigos o asiduos de los círculos sociales y entornos privados de los directores o productores de estos espacios y viceversa, lo cual encapsula a los insumos humanos de los equipos de trabajo. Además, una de las debilidades que tienen algunas de estas producciones es que suelen representar creaciones de autores que provienen de Europa y de EE. UU., y los gestores de estos proyectos han naturalizado el representar también estos universos con las características físicas de los medios de origen de esta dramaturgia extranjera, o tal vez me estoy olvidando de algún Hamlet andino o afrodescendiente dentro del circuito comercial de teatro de los años recientes. Me temo que no, aunque no puedo omitir la potente propuesta de *Hamlet* que hizo Chela de Ferrari el 2019 en el Teatro La Plaza con actores con habilidades diferentes. Según Malcolm Malca (2008), las productoras funcionan a la manera de las antiguas compañías de teatro, contratando actores reunidos en un elenco solo por una temporada: “Sobretudo recurren a actores o actrices “estrella” -en su mayoría reconocidos por su trabajo en la televisión-, aunque también contratan a animadores, modelos y vedettes de moda con la finalidad de que sirvan como imanes de taquilla” (p. 47). El éxito comercial, que es tan fundamental para la continuidad y el fortalecimiento de la industria escénica, está asociado a exaltar estereotipos de belleza y a contar con actores y actrices que tengan reconocimiento del público en plataformas como la televisión y el cine, donde esta problemática con respecto a la representación está intensificada. Pamela Alderson, coordinadora artística del Teatro Británico, nos comenta lo siguiente en una entrevista a propósito de esta investigación:

Es algo que estimulamos que nuestros directores asuman; que tomen más riesgos en ese sentido y no sean literales en su casting. Sin duda, también tiene que ver con que no hay mucha producción nacional; nosotros tenemos la tendencia a elegir textos escritos por británicos, entonces se aplica lo que decía anteriormente, creo que es eso. Es la facilidad de recoger personas que están en el entorno inmediato; personas que ya tienen una carrera consolidada en el medio y retornar a ellas porque tienen un prototipo de personaje. En algunos hay cierta fama, entonces se piensa que vender una obra con actores conocidos es más fácil, pero haciendo hincapié de que es porque son personas que ya están en nuestro entorno.

En esta cadena de desproporciones que pudiera implicar el ser de tal o cual sector del teatro limeño, también entran a tallar las empresas auspiciadoras y los medios de comunicación con sus negativas e inversiones que determinan la presencia de un tipo de teatro dentro de los espectros de lo más visibilizado. Consideremos que estamos ante un arte que ha sido desde sus albores un espacio de representación del universo humano y sus constantes búsquedas, cuestionamientos y reinenciones, bajo formas que atraviesan lo ritual, lo político, lo fatuo, lo efímero, etc., a la par que coexisten múltiples formas de hacer teatro. Este arte de manera perenne ha servido para obrar en la sensibilización y evolución de las comunidades (Peirano, 2006, p.108). Todos los actores implicados en el ciclo de la realización teatral podrían impactar muy positivamente a su labor si observan cómo se ha desarrollado este proceso de crisis durante los tiempos recientes.

Por todo ello, es sumamente positivo guardar los aprendizajes que la pandemia deja: mientras los propios teatristas de las comunidades escénicas de esta ciudad propongan movilizarse y realizar muchos más intercambios entre todos, podría suscitarse un fortalecimiento cultural y una ampliación de la representación. Esta crisis promovió en buena

parte de la comunidad la posibilidad de traducir, no solo el lenguaje escénico hacia la virtualidad, sino también las dificultades, luchas, impulsos, insumos, obstáculos, etc., y observarlos detenidamente. Como horizonte, podríamos contemplar la expansión de los lazos entre teatristas a nivel regional y nacional, lo cual permitió construir -desde el activismo y la creación-, nuevas oportunidades para cocrear un teatro que proporcione satisfacciones con respecto a una mirada más auténtica, diversa y urgente en torno a nosotros mismos como parte de la sociedad.



Capítulo 3: Convenciones de teatralidad y sus despliegues en la escena no presencial

El amplio significado del teatro no es el mismo que el también prolífico significado de “teatralidad”. La teatralidad es una atribución que se le adjudica al teatro, sin embargo, se la considera como una capacidad inherente al ser humano y a sus modos de vida. Declan Donnellan (2004) menciona la experiencia de transitar entre la consciencia del ser espectador y actor cuando se va por la vida (p.14). Por ejemplo, un bebé cae en cuenta que sus llantos producen el (re)accionar de sus padres; a través de esta demanda, ejerce el rol de actor que propone, generando acción y reacción, y, a su vez, vivirá también el rol de espectador al observar los estímulos que recibe durante su proceso de desarrollo. De esta forma, el bebé aprenderá a ir y venir en cada uno de estos roles (p.14). La noción de teatralidad, por otro lado, puede estar contenida en otras artes. Josette Féral (2006) señala que más que una práctica estética, la teatralidad está en el fundamento de todas las prácticas estéticas (p. 60). A su vez, esta autora también afirma que la teatralidad habita en el comportamiento humano más allá del teatro. La teatralidad sería, además, una atribución universalmente humana y forma parte de los rituales y celebraciones teatrales en múltiples culturas originarias del mundo. Definido como “Teatro Sagrado” por Antonin Artaud, esta teatralidad de presencia multicultural exalta lo experiencial más que las formas de la representación, fortaleciendo así los lazos de las comunidades a través del sentido ritual (Rubio, 2009, p. 246). Por otro lado, la teatralidad según Pavese (1998) es ese conjunto de convenciones que no pertenecen al universo del texto (p. 434); son aquellas características en torno al hecho teatral, que implican el plano visual y auditivo, como lo son el espacio, el tiempo, los mapas de movimiento, la gestualidad, las indicaciones de acción/atmósfera, la relación con el público y todos los elementos que conviven en la escena que no provengan de la literalidad del texto (p. 434).

Para fines de esta investigación, nos centraremos en analizar los siguientes elementos de la teatralidad: Espacio, acción y convivio. A su vez, nos centraremos en cómo estos conceptos se expanden en la manifestación de múltiples dimensiones de la vida tecnomediada o no tecnomediada y más allá de la escena, lo que probablemente cause que la teatralidad ocupe territorios más allá de los formalmente escénicos, y a su vez la escena habite derroteros más allá de los presenciales. Para ello, abordaremos algunas de las convenciones contemporáneas de teatralidad, que pueden contener al agente tecnológico como mediador entre el emisor y el receptor del acontecimiento escénico. Sin embargo, al aludir que el fenómeno de la escenificación traspasa los límites de la escena, la pantalla o tecnoescena, abordaremos en primer lugar el despliegue del cuerpo escénico en la tecnoplataforma y luego, para observar la teatralidad en la cotidianeidad y sus límites con lo íntimo desarrollaremos la autoescenificación y la virtualización del ser. Finalizaremos este capítulo con la experiencia del tecnovivio, la cual no se opone al convivio, puesto que la presencia del cuerpo traspasa los límites de lo presencial en un sentido físico. La sistematización descrita con respecto a la teatralidad servirá para el análisis de las obras seleccionadas, en el capítulo 5.

3.1 Convenciones clásicas de teatralidad: Espacio, acción y convivio

3.1.1 Espacio

Según Aristóteles (2000) en la *Poética*, las unidades fundamentales del teatro son el Tiempo, la Acción y el Espacio, teniendo este último la condición de ser un único lugar donde transcurre la acción (p.13). Mucho tiempo después, en el universo hispánico del Siglo de Oro, Lope de Vega plantea las primeras rupturas espaciales, y ofrece en sus obras diversos lugares en el discurrir de la ficción. Aquí, consideraré justamente que el acto explícito de representación que hay en el teatro es el que otorga una simultaneidad espacial, puesto que existe el espacio físico denominado espacio real, que es el que ocupa el público que asiste a

ver la representación. Este espacio real está subdividido en dos: en primer lugar, los espacios convencionales, que son aquellos destinados especialmente a albergar esas representaciones escénicas y, en segundo lugar, están los espacios no convencionales, aquellos en los que usualmente no ocurren hechos escénicos y que son intervenidos por creadores que valoran las posibilidades artísticas de los mismos. A su vez, existe el espacio ficticio que es el lugar en donde la obra transcurre, el cual puede ir desde la Venecia del siglo XV, hasta una posta de salud del cerro San Cosme de La Victoria, o bien abarcar la multiplicidad espacial, dependiendo de la propuesta del texto, del proyecto y del director o directora. Pavese en el Diccionario de Teatro, a partir de las ideas del espacio vacío de Peter Brook (1987) y de los conceptos de Lotman (1973) y Ubersfeld (1977), ordena el significado de Espacio en:

- Espacio actoral: Es aquel donde los actores despliegan el constructo de su trabajo, puesto que el mismo requerimiento del espectáculo está determinado a delimitar un espacio físico que sería infranqueable para el público, incluso cuando el espacio de representación y su propuesta invitaran a ser intervenido por los espectadores. “Las evoluciones gestuales de los actores estructuran este espacio vacío Brook, 1987, p.17).
- Espacio dramático: Este espacio se genera a partir de la textualidad, impactando en el lado subjetivo del espectador y, por lo tanto, en su imaginario. La estructura dramática de la obra está constituida por imágenes que se entretajan a partir de los personajes, las relaciones, el drama y las acciones. El espacio dramático podría generarse en una persona desde la lectura del texto, y constituirse con el discurrir de la obra y sus acotaciones de acción, espacio y tiempo en cada espectador/espectadora, quien tendrá su propia interpretación de estos mismos, puesto que estará interceptada por su subjetividad. El espacio dramático requiere del espacio escénico para ser

concreto y tangible; dentro de la percepción humana hay una oscilación entre los espacios que se encuentran interna y externamente en el espectador. (p. 171).

- Espacio escénico: Es el espacio concreto, percibido materialmente sobre el o los escenarios. Se da en el aquí y ahora por todo el desarrollo actoral y escenográfico que delimita a este mismo. Hay dos elementos que coexisten en él: el primero está constituido por el público a través de su expectación, y el segundo es el objeto de observación que se da en el escenario. Según cada propuesta escénica, la conformación de este juego entre elementos podría ser más o menos consciente de su diálogo. Aquí lo escénico y lo social se funden. Mucho influenciará en el espacio escénico el propio espacio teatral constituido por aquel edificio, plaza, auditorio, sala, etc., que condicionará a este mundo a través de la distribución arquitectónica (A la italiana, circular, frontal, entre otras) (p. 171).
- Espacio teatral: También entendido como espacio escenográfico, es el espacio en donde se ubican tanto el público como los espectadores/espectadoras. Ubersfeld (1989) lo señala como ese espacio delimitado por la arquitectura y el despliegue del cuerpo de los actores, es decir, es una resultante de espacios dialogantes (p.129).
- Espacio lúdico o gestual: Se da por el desarrollo gestual de los actores, manifestado a través de sus acciones, su proximidad o lejanía. Este espacio está vivo, ya sea por su expansión o reducción y está constituido a partir de la actuación (Ubersfeld, 1989, p.110).
- Espacio textual: Está dado por su materialidad sonora y está marcado por el texto, también por las indicaciones y acotaciones que proveen las características del mismo (Ubersfeld, 1989, p.119).

Pavese señala que los límites entre cada espacio se desdibujan con frecuencia y están abiertos a mezclarse (p.177). Sin embargo, para fines de un orden y de un análisis, podemos recorrer esta propuesta de tipologías espaciales en el teatro.

Otra forma de entender el espacio es a través del cuerpo en su espectro de movimiento. Rudolph Laban, nacido en el año 1879 en Eslovaquia, concebía el cuerpo humano como una arquitectura simétrica y orgánica que interactuaba con la arquitectura espacial (Lizárraga, 2015, p.1). Para ello estableció una estructura del movimiento humano como constructor del espacio escénico que dividió en:

- Direcciones: Adelante, atrás; izquierda, derecha; derecha adelante, derecha atrás; izquierda adelante e izquierda atrás.
- Niveles: Alto, medio y profundo.
- Extensión: Cerca, normal, lejos, pequeña, normal y grande.
- Trayectoria: Directa, angular y curvada (Lizárraga, 2015, p.2).

Iraitz Lizárraga (2015) nos señala que para Laban el cuerpo tiene dos formas de habitar el espacio, las cuales generan cualidades de movimiento: flexible y directa. Dichas cualidades están relacionadas con el punto de partida de los movimientos. Laban concibió al cuerpo humano como parte concordante del cosmos, por lo tanto, el cuerpo en el espacio es complementario y su notación del movimiento ha determinado y producido una serie de estudios y exploraciones de múltiples comunidades artísticas (p.4). Como observamos, el espacio no es solo un lugar concreto donde suceden las acciones; hay espacios que dialogan mucho más con lo imaginario y la subjetividad, retroalimentándose incluso de cualidades sonoras y, por supuesto, también sensoriales y visuales. Del mismo modo, el espacio tampoco está aislado de los otros componentes teatrales, como lo son el tiempo, la representación y el convivio. Todos los factores de la teatralidad van fluyendo como unidad; sin embargo, este ejercicio de disección es saludable para entender posteriormente esa comparativa con la

teatralidad, en donde la mediación tecnológica puede proponer nuevos límites y definiciones en torno al espacio y sus características. Entonces, para fines de este trabajo, el espacio será definido como aquella materia de perspectivas y proporciones, desenvuelta en alguna realidad concreta, virtual o imaginaria, en la cual se desarrolla una acción y, en su mayoría de veces, interviene el cuerpo para un fin escénico o posescénico. Este cuerpo, a su vez, comunica, interactúa, o transmite hacia un receptor de forma permanente o intermitente.

3.1.2 Acción

La acción es probablemente uno de los pilares de la teatralidad; es aquello que se realiza y permite la ilación, el avance de la fábula de principio a fin -incluso tratándose de una fábula no lineal- y al mismo tiempo brinda, a partir de una estrategia evolutiva, aquella variabilidad que compone el sentido dramático o de fuerzas en oposición a través de las decisiones de los personajes, en medio de las circunstancias dadas. La acción según Pavese (2010) en el Diccionario del Teatro, se divide de la siguiente manera:

- Acción visible e invisible. Serie de acontecimientos escénicos producidos en función al comportamiento de los personajes. La acción es concretamente el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los personajes, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales (p.20).
- Definición semiológica: Se reconstruye el modelo actancial en un punto determinado de la obra, estableciendo el vínculo entre las acciones de los personajes, determinando el sujeto y el objeto de la acción, así como los oponentes y los adyuvantes cuando este esquema se modifica y los actantes adoptan un nuevo valor y una nueva posición en el universo dramático. Así, el motor de la acción puede pasar de un personaje a otro, el objetivo puede ser eliminado o adoptar otra forma (p. 20).

Pavese (2010) se refiere también a la disociación entre la acción de la intriga a través del uso del *modelo actancial* para así observarla en distintos niveles de manifestación: estructura profunda y estructura superficial. La acción se sitúa a un nivel relativamente

profundo, puesto que se compone de figuras muy generales de las transformaciones actanciales, antes de dejar adivinar en el nivel real de la fábula, la composición detallada de los episodios narrativos que componen la intriga (p. 20). Domingo Adame (2015) se refiere al modelo actancial como la estructura aplicable a cualquier relato, que no se restringe al universo teatral, sin embargo, puede aplicarse perfectamente a un texto dramático; esta herramienta detecta la función del conjunto de acciones que llevan sus “portadores” (p. 18). Adame también describe a las acciones como aquellas que poseen una característica escénica, puesto que discurren en la historia no necesariamente para narrarse, sino para ser observadas y que son emitidas a través de los cuerpos escénicos (2000, p. 18). Efectivamente, la acción no es solo entendida como aquel torrente de sucesos que a través del sentido dramático o de conflicto hace avanzar la historia en sí, sino también puede ser entendida como el conjunto de actividades físicas que sumadas van desarrollando el universo en escena y tejiendo una dramaturgia a través del cuerpo en concordancia con esa gran acción dramática que es el eje sobre el cual se construye la acción en la literalidad del texto, y que luego se “ve” en la escenificación.

Señalamos que, a través de la acción, estamos refiriéndonos a una convención clásica de teatralidad, incluso desde un punto de vista occidental puesto que el teatro que en su mayoría vemos tiene este principio de persecución del conflicto. Adame nos lo recuerda así: “En las teatralidades occidentales, a diferencia de las orientales, las acciones se desarrollan por la emergencia de un conflicto, ya sea entre los mismos individuos o entre estos con los dioses, con el poder o entre clases sociales” (2000, p. 18). No entraremos a detallar las nuevas formas de exploración escénica, especialmente las que vinieron en el período posdramático, que experimentan con la ruptura de la acción de varias formas, tanto en el sentido de la acción como proveedora de conflicto, así como de la acción en cuanto contenedora de partituras físicas concretas.

Creemos importante señalar que la acción no se restringe a lo teatral, puesto que es también una de las bases fundamentales para el guión cinematográfico y su “puesta en escena” en el rodaje. Sin embargo, como veremos adelante, la acción es tremendamente influenciada por la cámara si así lo requiere el planteamiento. Las demandas y el despliegue del cuerpo escénico en cuanto responden a la acción en el lenguaje teatral y en el lenguaje cinematográfico, pueden llegar a ser muy diferentes en sus rangos de movimiento, expresión, volumen y sentido expresivo de la organicidad; claro está, todo esto supeditado a esa gran acción, estética y discurso que pretenda el autor/director con su obra. La acción también se extiende -aunque tal vez de manera no absolutamente consciente de parte de sus usuarios- a los terrenos de la cotidianidad a través de las “microautoescenificaciones” que forman parte de las herramientas virtuales a las que puede tener acceso cualquier persona. Estos territorios serán vistos más adelante en esta investigación. De cualquier manera, es muy peculiar observar el proceso de puesta en escena en la que estamos inmersos, utilizando las vitrinas en las cuales exponemos parte de nuestras vidas hacia los demás, y en donde empleamos múltiples herramientas de teatralidad trasvasadas a plataformas normalizadas en el uso cotidiano.

3.1.3 Convivio

El académico argentino Jorge Dubatti es quien acuña este término dentro del espectro de los estudios escénicos, a través del cual destaca la experiencia sensorial que implica el estar presentes ante un acto dramático en vivo. Esta vivencia histórica se ha manifestado a través de los inicios del arte teatral y se diferencia de lo que ocurre cuando el ser humano lee una obra de teatro, *enfrascada* o *encerrada* dentro de la cultura del libro (Dubatti, 2015b, p. 20). Para este autor, las estructuras conviviales serán incluso las que permitirán analizar la definición de teatralidad o de lenguaje teatral a partir del estudio de su identificación, descripción y análisis (2015a, p. 20). El convivio, según parámetros de Dubatti, solo puede

realizarse en cuerpo presente puesto que el despliegue de aquella cualidad aurática (la cual desarrollaremos más adelante) e irrepetible, se entreteje a partir de los insumos humanos que conforman el acto escénico, el cual no se restringe a contener un solo rol-como el del actor, por ejemplo-, sino que está conformado por ese encuentro entre el público, los actores y el equipo técnico o todo aquel que forme parte del hecho teatral. El convivio es una reunión de artistas, técnicos, espectadores en una encrucijada territorial y temporal, sin intermediación tecnológica (sustracción territorial del cuerpo)” (Dubatti, 2015a, p. 35).

Revisemos entonces las principales características del convivio según Dubatti. El convivio es la reunión de dos o más personas de manera presencial en un lugar concreto y territorial, donde se asume que habrá una convivencia no extensa en la cual se compartirá el espacio y el tiempo. Además, coexistirán dos roles: el emisor que enviará un mensaje de manera verbal y no verbal, y el receptor que escucha con atención a este emisor. El convivio implica compañía -etimológicamente compañero es "el que comparte el pan"-, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. La presencialidad humana connota un intercambio, un diálogo donde puedo reconocerme en el otro o no, permitiendo así que mi ser se afecte e influya por este encuentro y genere una sinergia de ida y vuelta.

El convivio podría hacer uso completo de la sensorialidad: los sentidos del gusto, tacto, oído y la vista se conectan en la experiencia que implica la proximidad de los cuerpos. Hay una utilización plena de las percepciones de la materia humana.

El convivio es efímero e irrepetible. Está inserto en el flujo temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva. La ofrenda y la manifestación del sentido de lo divino también contienen al convivio, dándose en el rito de la reunión que implica la socialización (Dubatti, 2015a, p.13).

Como observamos, el convivio no se restringe a lo teatral, sino que termina siendo el cultivo de ese impulso humano de reunión y de compartir; es parte de ese tejido social que nos ayuda a generar pertenencia e identificación con otras personas y grupos humanos: “Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, en términos de Dupont, la "cultura viviente del mundo antiguo”” (Dubatti, 2015a, p.17). La teatrística Camila Orchard (2019) en su tesis *Performance para la resignificación de una experiencia autobiográfica cardinal: una expedición hacia el interior de uno mismo* (2019), alude la definición de convivio de Ileana Di Gueuz que se refiere a este como “un espacio alternativo donde se permite que las relaciones humanas se den de una forma diferente a las normales dentro del sistema” (Di Gueuz 2014:46), ya que el teatro, y el arte en general, generan espacios que permiten cambiar las estructuras de las conductas en las relaciones que fueron aprendidas de forma cultural (p.28).

Para que el convivio pertenezca a lo teatral debe ser entendido también desde su relación con las otras cualidades del acontecimiento teatral según Dubatti: la poiesis y la expectación. Este trío de componentes se despliega dentro de un área de experiencia subjetiva, determinándose a partir de esta coexistencia presente en el teatro. Si uno de los componentes de este trinomio estuviera ausente dejaría de ser acontecimiento teatral y se definiría como otro evento (Dubatti, 2015a, p. 35). Es necesario hacer una breve definición del acontecimiento teatral y de los componentes que acompañan al convivio:

- Acontecimiento teatral: El acontecimiento teatral ocurre en un tiempo y espacio concretos, es un suceso o praxis con una concatenación de eventos o *subacontecimientos* unidos *temporal y casualmente*. Está compuesto por tres momentos: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético, cuyo advenimiento *se produce* y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. El teatro acontece entonces al atravesar por estos tres factores; ninguno

deberá ser excluido, puesto que la ausencia de uno de ellos no permitirá la existencia del hecho teatral: “La idea de espectador y de espectador no implican necesariamente teatralidad. En consecuencia, no es la condición aislada de espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente con los procesos convivenciales” (Dubatti, 2015a, p.16). Al ser el acontecimiento teatral el que contiene los componentes de convivio, poiesis y expectación, este reúne tanto la estética de la producción, como la estética de la expectación y del proceso de identificación ante el acto artístico. Hortal (2002) analiza la subdivisión de la estética de Aristóteles (1977): “el estudio de los mecanismos de producción del texto y del espectáculo (poiesis), un estudio de la actividad de la recepción del espectador (aisthesis) y un estudio de los intercambios emocionales de identificación o de distancia (katharsis)” (p. 414). Es bueno observar que esta formulación del acontecimiento teatral es la clásica o canónica puesto que, a partir de los fenómenos evolutivos del ser humano debido al desarrollo tecnológico y a la transformación histórica, esta triangulación de componentes, para ser considerada como un acto teatral como tal, podría haberse expandido o modificado. Este punto será abordado más adelante.

- Poiesis: La poiesis es un término definido por Aristóteles (2000), que se extiende y ejemplifica incluso más allá de los acontecimientos artísticos. Augusto Hortal (2002) alude a la poiesis desde el sentido del ejercicio de la ética de las profesiones, definiéndola como “las actividades productivas que consisten en hacer cosas. El fin de esas actividades es el producto realizado que permanece cuando la actividad ha cesado”(p. 413). La poiesis comprende aquellos mecanismos de producción del texto y del espectáculo, lo cual lo hace parte de la estética de la producción. Esta cualidad, a través del texto o de la partitura de la obra teatral, puede situar el tiempo histórico, el

pensamiento ideológico, la dimensión psicológica y metafísica; también, el devenir de las convenciones de la escena son parte de la poiesis, a partir de “las condiciones materiales de trabajo, de la representación técnica de los actores” (Hortal, 2002, pp. 414-415). Del mismo modo, está completamente ligada a la fábula de la obra, sobre la cual los actores ejercen sus actividades para la evolución dramática en el tiempo y el espacio.

- Acontecimiento expectatorial: La expectación se asocia frecuentemente al público. Este constituye ese agente receptor que se entrega a priori y, a través de su percepción, es testigo de un acto (poiesis) donde hay convenciones que los sumergen en una “ilusión”; en un momento concreto de tiempo, que previamente se ha acordado. Sin embargo, la actividad de la expectación no pertenecería exclusivamente al espectador, sino también al elenco de actores, técnicos, equipo de producción, dirección y toda aquella persona que forme parte de los procesos del momento presente del acontecimiento teatral. El blog de teatro Artes Escénicas Word Press señala una interesante diferenciación entre espectadores:

Según Ortega el teatro, y en general las Artes Escénicas, parecen estar formadas por una dualidad: “los hiperactivos y los hiperpasivos (...) hay un grupo humano amplio que está absolutamente quieto, pasivo, y un grupo humano, más reducido, que actúa ante esos otros. Ortega habla de hiperactivos refiriéndose a los actores y artistas de cualquier espectáculo escénico, y de hiperpasivos, refiriéndose a ese grupo al que llamamos público” (Artes Escénicas Word Press, 2017).

Podríamos acotar que esta pasividad que propone Ortega está igualmente poblada de multidimensionalidades de la percepción, las reacciones, el flujo emocional, los procesos intelectuales que, aunque no se expresen explícitamente, están presentes tejiendo una intersubjetividad que se intercepta y comunica con los componentes humanos de la

expectación activa. Por otro lado, Dubatti (2015a) señala la entidad de la expectación en relación siempre al territorio concomitante con el convivio y la poiesis:

La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje desde fuera de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético (p. 21).

Mencionamos líneas arriba el concepto de convivio según Dubatti en donde utiliza el término de *aura* -acuñado por Walter Benjamin-, como una de las cualidades que existe a partir de la presencialidad. Se refiere a esa energía de la obra de arte que existe en su condición de acontecimiento en vivo y con los cuerpos humanos presentes.

Al tener estas características, despliega esta cualidad que es captada por los sentidos y puede llevar al goce estético. El aura sería además una inherencia de la obra artística conectada a la autenticidad y al tipo de reproducción o formato en el que es concebido y ofrecido al público; el teatro, en su expresión presencial, es distinto de aquellos productos artísticos impresos en formatos artificiales y producidos en masa para el consumo popular. Benjamin (2003) sitúa este ejemplo de distinción entre teatro y cine dentro del sistema económico deshumanizante y capitalista en su expresión más superflua, el cual promueve, por su tipo de reproductibilidad, la ausencia de aura del objeto artístico, generando una pátina que empañaría su condición de ser artístico, pues está destinada al vacío consumo, adjudicándole incluso el ser susceptible de convertirse en un posible instrumento politizado (p. 57). Anxo Abuín (2012) también analiza el aura en función de los tipos de reproducción que puede tener:

Walter Benjamin, en un texto ciertamente complejo titulado «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», definió el arte en términos de «autenticidad» y «unicidad», en oposición con el cine y la fotografía, que se basarían, por el contrario, en las ideas de reproducción y de exposición. La representación teatral es en este sentido más artística por su no reproducibilidad y por su unicidad, tanto desde el punto de vista de la producción como desde el de la recepción: el teatro no utiliza como intermediarios los medios tecnológicos, sino el cuerpo y la voz del actor (p. 57).

Dubatti extiende el concepto benjaminiano del aura a los componentes humanos que están presentes en el convivio, destacando el hecho de esa colectividad consciente, reunida en un lapso de tiempo y espacio que no posee durabilidad extensa, generando que el convivio vaya consumiéndose en su condición de efímero a la medida de su transcurrir siendo después un *recuerdo de muerte* (2015a, p.18). Según Dubatti, los actores y actrices no deberían ser reemplazados por algún dispositivo no humano, ni holograma, proyecciones o emisiones sonoras para poder ser considerados dentro del acto convivial. Por otro lado, hace mención a los roles que son también necesarios para que se produzca el hecho teatral, como el de los dramaturgos, escenógrafos, técnicos, diseñadores de sonido y/o gráficos. En realidad, a pesar de su ausencia, están presentes a través de la producción de su trabajo, por lo que sus aportes serían parte de la poiesis, mas no del convivio (p.26). Entonces, el convivio es esta conjunción aurática de intercambio humano sin mediación de reproductibilidad, donde expresamente cada persona que compone este compartir se entrega a la colectividad. Según esto, el teatro no sería susceptible de ser intermediado técnicamente por redes o soportes de internet para preservar esta condición de convivial, ya que demanda la proximidad física para desplegar este encuentro *geográfico-temporal* (p.17). Los marcos

presentados en esta sección, delimitando la teatralidad, serán principalmente contrastados en el análisis de las obras seleccionadas, a lo largo del capítulo 5.

3.2 Convenciones contemporáneas de teatralidad: el agente tecnológico

Una de las polémicas en la comunidad escénica local que trajo la denominación de teatro virtual fue la desestimación que se le llamara “teatro” puesto que, al mediar la cámara y la transmisión a través de plataformas virtuales tanto en directo como en diferido, ya no se trataba de teatro en su sentido más puro, en el que la presencialidad es la que teje el acto mismo de “teatrar”, término que definió Mauricio Kartoon (2016):

Que cuando está vivo –no siempre– el teatro sabe. (...) pero cómo se define entonces ese hecho, su acción: qué hace el teatro. ¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O un espacio expresivo de vanidades. O se limita a encarnar literatura. No hay caso. Ninguna singularidad sería capaz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohemiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que teatrar (p. 3).

Aunque este concepto de “teatrar” acuñado por Kartoon (2016) no se expresa con obligatoriedad a través del componente de la presencialidad, entendemos que según algunos conceptos clásicos, para que el teatro ocurra debe habitar un espacio físico en donde habrá un cuerpo accionando y un cuerpo expectando aquella acción. Pavese citando a Alain Girault (1975) menciona que “el teatro es la constitución de un espacio escénico en el escenario en oposición al mundo real de la sala, y al mismo tiempo, es establecimiento de una corriente de

comunicación e el actor y el espectador”. (p.185). Por otro lado, Pavese citando a Alain Rey (1980), al definir el teatro, lo hace centrándose en su característica realidad: “Es precisamente en la relación entre lo real tangible de cuerpos humanos que actúan y hablan, siendo este real producido, por una construcción espectacular, y ficción así representada, donde reside lo propio del teatro” (p.185).

En la actualidad, el teatro traspasa la fórmula donde el espectador, sin dejar de serlo, se convierte en ejecutante e intérprete de su propio ejercicio de accionar. Por ejemplo, el teatro inmersivo del grupo alemán Rimini Protokoll presentado en el Festival Sala de Parto 2018 que a través de unos audífonos va dando pistas, indicaciones o sugerencias al público en el supermercado. En este caso, no hay actores que representan un drama, sino un propio universo de descubrimientos a través del recorrido; ellos mismos (los espectadores) son el cuerpo que atraviesa el espacio y hace el acto de “teatrar”.

La teatralidad no depende de la presencia de un actor, tampoco de los objetos que la escena contiene; no es exclusivo del texto, la voz o la actuación, puesto que, incluso cuando se busca no representar, puede existir teatralidad. Esta podría traducirse como un proceso no autónomo, ya que es ejercida desde el sujeto quien voluntariamente identifica un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre lo simbólico y lo semiótico, entre el caos y el orden, y la transformación o concepción de situaciones fuera de su ámbito cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (Féral, 2004, p. 46).

En las obras virtuales que analizaremos, no solo veremos el fenómeno del trasvase desde el proceso de desarrollo de la obra, sino también de la resignificación de la presencia más allá de la materia. Por ello, en el presente capítulo problematizaremos esta traducción tanto desde el rol del emisor o actor/actriz, así como desde el público o receptor, el cual cada vez más atraviesa una proyección de su cuerpo material a través de lo virtual, debido a la hípertecnologización y al uso de las multipantallas. Todo esto adscrito a un fenómeno social

de exaltación del yo y el sistema de consumo. Para ordenar esta mirada desarrollaremos los subtemas “El cuerpo escénico en la tecnoplataforma, la autoescenificación y la virtualización” y “el tecnovivio”.

3.2.1 El cuerpo escénico en la tecnoplataforma

Como mencionamos anteriormente, el cuerpo concebido como una arquitectura orgánica tuvo al eslovaco Rudolph Laban como uno de sus cultores. Este artista plástico y escénico nacido a finales del siglo XIX, estudió detalladamente el cuerpo en movimiento, construyendo una notación o partitura en torno a los vectores de la movilidad del ser humano. Para Laban, el espacio en escena se construye a partir del cuerpo del performer en acción con este: el cuerpo escénico posee una simetría sagrada que conforma parte indivisible del cosmos, de manera que la arquitectura espacial y este cuerpo humano son absolutamente complementarios. ¿Cuál sería la relectura según Laban de la performance virtual en tiempos actuales?, ¿cómo redefinir el cuerpo que se desdobra, hiperfragmenta o reproduce en technoescenas? El cuerpo del artista en las propuestas escénico-virtuales, según algunas voces tradicionales y opuestas al eminente *boom* de la tecnomediación, perdería aquella esencia orgánica sagrada por el tipo de reproducción que emplea. El argumento es que la no presencialidad es un disruptor de la experiencia del convivio (Dubatti, 2015a, p. 45). Como vimos, el convivio es esa energía de ida y vuelta que se crea a partir de la expectativa de una presentación o representación escénica, en donde todos los insumos humanos, que incluyen también al equipo técnico, despliegan una comunicación no verbal que se retroalimenta y ejerce una influencia mutua que se traduce en la performance y en el acto colectivo de asistir a una escenificación. Es decir, según estas voces que posicionan las atribuciones orgánicas y sincrónicas, el cuerpo presente solo será el que genere esta narrativa invisible y que forma parte de la magia silenciosa que se entreteje en escena, impactando en los cuerpos y en el espacio simultáneamente.

Las posibilidades del cuerpo en escena serían en realidad múltiples; hay varios niveles de virtualidad que se podrían ejercer sobre el cuerpo, desde el hecho de que un actor sea transmitido mientras ejecuta su partitura escénica en un espacio convencional de representación, hasta la posibilidad de que este cuerpo mismo sea redimensionado o expandido a través de un avatar/*cyborg* en una tecnoescena por medio de un programa de computadora. Dentro de estas formas cabría reflexionar acerca de si en algún punto de mediación de la virtualidad se perdería el sentido del cuerpo al ser prácticamente una consciencia escénica la que se proyecta en los niveles donde la tecnomediación es total. Sin embargo, el pensamiento ejecuta constantemente una repercusión en el cuerpo; está conectado al universo físico que comprende, desde la respiración hasta el ritmo cardíaco. Recordemos a Ortega y Gasset y su concepto de hiperactivo/hiperpasivo para referirse a los espectadores ¿Esto podría aplicarse también al grado de involucramiento de movimiento en el cuerpo escénico?, ¿relacionamos a un actor/actriz con hiperpasividad comúnmente? Esto tal vez esté relacionado con la mediación, puesto que, por ejemplo, un monólogo donde un personaje solo respira según sus estados anímicos, predispuestos por su acción dramática, podría funcionar excelentemente en un primer plano y no tanto en un teatro de 1500 butacas. Solo sabemos que la fórmula acerca de lo funcional o no para el acontecimiento teatral está en constante movimiento y transformación.

Reflexionemos también un poco del trabajo del actor/actriz que transita entre teatro, cine y televisión. La actuación tiene diversos códigos y formas de manifestarse según los parámetros de cada lenguaje artístico, sus tiempos y circunstancias, además del planteamiento que hagan los creadores a través de la construcción de su estética. Sin embargo, la actuación al servicio de cualquier tipo de arte comparte la mística de una expresión de verdad/autenticidad. Muchos actores de cine y televisión tienen la percepción de que haciendo teatro complementarán positivamente su carrera y su formación. Es como una

“prueba de fuego” el sostener la escena en escena. Por otro lado, muchos actores de teatro saben que trabajando en medios televisivos o cinematográficos pueden alcanzar una mayor repercusión de su imagen y llegada al público cuando son parte de la cartelera teatral, además de ser considerados como versátiles. Sin embargo, nada es una regla en estos menesteres, pues hay actores de teatro que tienen un gran impacto en el público debido a su trayectoria en las tablas. En todo caso, hay muchos actores y actrices que disfrutan de la variabilidad de registros de expresión y de asentarse artísticamente a través de estas transiciones. Entonces, la reproductibilidad también otorgaría una categorización a la trayectoria del intérprete, donde podemos ver que amplificar la corporeidad del actor/actriz a través de varios soportes de reproducción, suma una apreciación con respecto a sus capacidades. Encontramos en esto una razón más para no atribuirle al acontecimiento escénico presencial una valoración mayor o menor en comparación a las experiencias del cuerpo bajo una forma tecnomediada, y nos referimos a los cuerpos en escena y también a la experiencia de los (tele)espectadores de un acto tecnoescénico. Experimentar en el cuerpo las características catárticas, liberadoras, emocionales e intelectuales que nos brinda el hecho de ser parte de un colectivo que presencia un ritual escénico, ¿sería algo que pueda equipararse a la experiencia tecnomediada? Anabel Paoletta (2019) en su tesis *El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación*, menciona:

El actor habita su cuerpo como las sociedades lo hacen en un territorio y elabora un mapa fantasmático corporal que abarca el cuerpo de la realidad biológica y el imaginario, con todas las idealizaciones que pueda crear sobre el propio cuerpo. Esta relación entre lo imaginario y lo real le permite crear una imagen corporal desde donde reconoce un patrón postural ligado a su historia personal, y con el que mide todas las percepciones del mundo circundante (p. 171).

Desde esta hipótesis, conectando la reflexión previa acerca del grado de implicancia del cuerpo escénico proporcionalmente a la tecnomediación, el actor o actriz frente a su propio cuerpo autopercebido desde lo orgánico e imaginario, podría generar una percepción adicional a través de la reproductibilidad de su ser, al ser él mismo testigo de una corporeidad extra que se dimensiona en la “tecnoescena no pantalla” a través de las elecciones estéticas y tecnológicas de los creadores. Este cuerpo fuera de sí impacta en la conexión del actor con los componentes de la escena y genera de vuelta una emisión con la yuxtaposición de estos elementos ¿Esto implica un agente positivo o negativo en la performance del actor o actriz? En todo caso, no podríamos brindar un sesgo, puesto que, tal como ocurre en el fenómeno del convivio, cada sonido, respiración, temperatura, construcción visual y sonora, acción, palabra, etc., impacta en los cuerpos dentro de este acto ritual escénico, y el actor o actriz desde su experiencia, debe calibrar instante a instante, todo este universo para producir su trabajo. Entonces, cada performer internalizará estos componentes tecnomediados que algunas veces distorsionan su propio cuerpo en función a la narrativa escénica. Por otro lado, hay algunos actores que no soportan el *delay*, la exactitud del rango de movimiento para circunscribirse a la pantalla, la mecanización y repetición de acciones o la sincronía a veces obsesivamente perfecta que se requiere para interactuar con elementos no orgánicos en las tecnopropuestas. Habrá otros que engranan muy bien este lenguaje-sea naturalmente o por aprendizaje-, a través de la maquinaria tecnológica.

Retornando a las cuestiones del cuerpo escénico y sus dimensiones en la tecnoescena, reflexionamos en torno a que no podemos abstraer este instrumento tecnobiológico de las características de nuestros tiempos, donde lo tecnomediado es un fenómeno absolutamente naturalizado para las nuevas generaciones; es decir, que el cuerpo en la tecnoescena forma parte de una colectividad que ha construido sus dinámicas de vida a través de lo virtual y está

acostumbrado a desenvolverse y ejercer sus identidades por medio de los dispositivos electrónicos. Paoletta (2019) señala:

Ese mundo virtual (...) puede generar la desunificación de la realización humana en partes separadas, disgregando la imagen del cuerpo (...) y combinarla con la información de otros cuerpos. De tal manera que la comprensión de la subjetividad cambia y estas piezas cruzan fronteras de lo orgánico a lo tecnológico. En el mundo virtual la forma humana pierde sus fronteras y se abre a la hibridación, el humano se convierte en un cyborg poshumano (p. 196).

Los cuerpos que conforman diversas comunidades de la actualidad se manifiestan en sus cotidianos a través de parámetros de homogeneización que el sistema capitalista dicta para mantener patrones de control, consumo y todo aquello que esté en función a su empoderamiento y perpetuación. El cuerpo del artista muchas veces se rebela ante la estandarización y explora rupturas o disidencias frente a este sistema que todo lo tiñe de sus mecanismos de dominio. Jameson (1991) habla acerca de la institucionalización de la cultura oficial de la sociedad occidental: “La producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones)” (p.6). Entonces, ¿es el poder económico el que intercepta la producción estética de nuestros tiempos? En todo caso, se evidencia un mecanismo de domesticación constante de las manifestaciones del arte heterogéneo, donde el sistema masifica los hallazgos libertarios de las producciones artísticas que impactan en las comunidades por su emplazamiento. Paula Sibilia (2006) apuntala directamente hacia el rol del sistema en la construcción de su poder mediático:

Así fueron engendrados ciertos tipos de subjetividades hegemónicas de la Era Moderna, dotadas de determinadas habilidades y aptitudes, pero también de ciertas incapacidades y carencias. Según Foucault, en esa época se construyeron cuerpos "dútiles y útiles", organismos capacitados para funcionar de la manera más eficaz dentro del proyecto histórico del capitalismo industrial (p. 21).

¿Cómo concebir la coherencia del cuerpo en escena al tomar consciencia de esta supuesta "armatoste" de control que posee el sistema y que nos envuelve?, ¿señala que la tecnología es una herramienta más de la sociedad de control para amansar a los seres humanos?, ¿nos tenemos que desproveer de toda tecnomediación y regresar al sentido puramente biológico del cuerpo para generar una escenificación más simple y auténtica?, ¿los puristas defensores de la organicidad del cuerpo en el espacio tenían razón entonces acerca de limpiarnos de la técnica?

Las realidades coexisten y, a la par de que hay personas no contactadas en la Amazonía que permanecen alejadas de toda civilización, desplegando su cultura en la intimidad de su pequeño colectivo, al mismo tiempo en Japón hay una obra de teatro presentada en el Teatro Seinendan donde la compañía cuenta con robots dentro de su elenco para ofrecer la obra *Las tres hermanas* de Anton Chejov, en la que cuerpos orgánicos interactúan con cuerpos artificiales. Así, hay propuestas de artes escénicas virtuales en Lima que permiten conectar a nuevas audiencias a lo largo y ancho del mundo y, al mismo tiempo, tan solo el 5% de las comunidades rurales en el Perú tiene acceso a internet y, por lo tanto, a sus contenidos. ¿Sabemos que nuestros cuerpos en este mundo están viviendo experiencias de todo tipo de condiciones y contrastes posibles?, ¿hemos logrado desnaturalizar las prácticas del sistema y sus intereses políticos al servicio de la economía?, ¿cuál es la misión del cuerpo en escena sea o no tecnomediado? Tal vez todo se sintetice en la utilidad máxima que este cuerpo pueda brindar a la narrativa de la obra. Quizás, la aspiración vaya mucho más allá de

la eficiencia, y el camino del cuerpo en la tecnoescena sea desplegar su humanidad a través de estos fractales y espejos. Posiblemente, requiera confiar que esa energía invisible se sigue entretejiendo y expandiendo a través de cualquier pantalla o artificio para persistir en su esencia.

3.2.2 La autoescenificación y la virtualización del ser

En la actualidad, existe una demanda social de interacción a través de las redes sociales que dificulta la comunicación y los tejidos sociales de las personas sin accesibilidad a internet, o que tienen obstáculos para ejecutar las herramientas tecnológicas. Durante la pandemia, especialmente en su periodo inicial el año 2020, hubo una gran demanda de las habilidades multitarea, puesto que la necesidad de pasar más tiempo en casa hizo que no solo nos hagamos cargo de las funciones básicas del cotidiano, sino también del trabajo remoto o de los estudios en línea. Esto demandó que muchas personas pasaran mucho más tiempo como usuarios de dispositivos electrónicos con los cuales conectarse a clases, al trabajo o a plataformas de entretenimiento. Por otro lado, otras personas empezaron a adquirir o a reforzar conocimientos de cómo manejar la tecnología que, inevitablemente, venía a sostener de manera virtual las configuraciones que antes habían sido presenciales. Un conjunto de personas no pudo formar parte de las dinámicas de esa gran red virtual fortalecida por las condiciones de la pandemia, ya sea por falta de medios económicos para adquirir dispositivos tecnológicos, por no tener acceso a internet o electricidad, o por motivos geográficos, económicos, generacionales o también porque no pudieron lidiar con los mecanismos de las plataformas virtuales, que pueden resultar muy simples para algunos, pero muy complejos para otros.

Dentro de esta llamada “cibercultura” que nos circunda desde a cadas, exaltada de manera contundente en estos últimos años, se ha posicionado la figura del *produsuario*. Este término alude a la relación entre producción y consumo de los contenidos

digitales (Saíd-Hung & Durán, 2017, p.3). Por un lado, es productor de información e insumos, al mismo tiempo que se adscribe al rol de consumidor. El produsuario emite interacciones que posibilitan que las creaciones puedan modificarse o reforzarse según sus narrativas. Además, requiere del manejo de diversas dimensiones como la audiovisual, tecnológica, la recepción e interacción, producción y difusión, conocimiento de ideología, valores y estética (Saíd-Hung & Durán, 2017, p.3).

Paula Sibilia nos habla acerca de la *reivindicación del nosotros* (2008, p. 12), en la que el ciudadano común ocupa cada vez más, un posicionamiento en el colectivo con respecto a sus propias narrativas. De un tiempo a esta parte, los blogs, canales de YouTube, y las cuentas en redes sociales, permiten verter un discurso a través de fotografías, escritos y videos. Además, pueden llegar a posicionar a personas comunes y corrientes en modelos o figuras a las cuales seguir y acompañar en los recorridos a través de los contenidos que se vierten en estas vitrinas que, en muchos casos, exponen la intimidad. Esto tiene una correlación con la exaltación del yo, desde la que se nos pide ser especiales y distintos; el nuevo molde es romper el molde, y toda la tecnología actual es perfecta para ver la escenificación de esa ruptura. El sistema y sus referentes culturales y estéticos usualmente absorben lo iconoclasta y rebelde para adscribirlo a sus formas, y hacerlo parte de un nuevo estandar de consumo y de expresión. En la actualidad, hay un grado máximo de proliferación de medios para la manifestación del yo.

Esa intimidad centrífuga es también llamada *extimidad*, que es aquel fenómeno mediante el cual los recovecos de la intimidad se exponen. Esto forma parte de una nueva idea de identidad en la que nuestros escenarios de vida son mostrados hacia la colectividad a través de las plataformas virtuales. En ella la idea de lo íntimo está alterada, puesto que hay un proceso de cómo transformarla hacia las otredades, y en la recepción del otro es que se valida y retroalimenta. Lo que ha sucedido es que ha cambiado la forma en que nos

construimos como sujetos, es decir, la forma en que nos definimos. Lo introspectivo está debilitado: “cada vez nos definimos más a través de lo que podemos mostrar y de lo que los otros ven. La intimidad es tan importante para definir lo que somos que hay que mostrarla. Eso confirma que existimos” (Sibilia, 2008, p. 265).

Melanie Catan (2021) en su investigación *De la autoficción teatral a la teatralidad de la vida: trasvase del decálogo de autoficción de Sergio Blanco a la red Instagram*, nos comparte el hecho de que la esfera tecnológica está prácticamente fusionada con la esfera social, lo cual propicia la escenificación de la vida o la narrativa de autoficción. (p, 13). Tanto desde el formato más testimonial que puede tener el LIVE de las distintas redes sociales, así como el más lúdico a partir de las coreografías o lipsync que tiene el Tiktok o los reels de Instagram, hay un sentido de escena, en donde se tiene que cuidar el cuadro por el que atraviesan las personas y sus acciones. También es importante reflexionar cómo las redes sociales han diversificado nuestras miradas, puesto que al ser prácticamente un medio gratuito y de fácil acceso mediante un móvil y conexión a internet, hay toda clase de personas que acceden a jugar esta autoescenificación. Así, dependiendo de los consumos de los espectadores/internautas, el algoritmo nos permite ver a un joven de una comunidad yanasha pintándose el pelo con huito, una abuela cocinera en Cusco preparando una empanada, una mujer extrayéndose los granos, la cotidianidad de una oveja que duerme dentro de la casa de una granja en México, entre otros. La cantidad de vistas de estas pequeñas autoficciones en esta tecnoescena social no están condicionadas a la fama previa o si se trata de un personaje conocido, es pura conexión con el contenido lo que promueve el crecimiento de la interacción, lo cual ha estimulado por doquier la generación de un estilismo y de las convenciones concretas para la narrativa de esta microobra de uno mismo. La teatralidad está expandida en los cotidianos y en las formas de consumo del arte.

A favor de la exposición es que comienza a estructurarse un tipo de dramaturgia virtual que construye relatos de personas, y personajes, que se presentan con el fin de espectacularizar la intimidad. La información se establece como poder y dominio: se edifica una narrativa autoficcional en diversos y amplios niveles. Se habilita la mentira, se busca la belleza, se trabaja la aparición de cuerpos en su estado natural y cuerpos que ofrecen una representación: se documenta, registra y se modifican diversos relatos poéticos y políticos que se ponen al servicio del ensalzamiento de su creador o creadora (p. 13).

Bohme (1989) hace también un llamado de atención hacia la escenificación a partir de *las deseabilidades* (p. 3), refiriéndose a aquellas necesidades que no son básicas, sino acumulativas y que pueden tener un sentido efímero y participan en una economía basada en lo estético, puesto que son para el consumo y la explicitación de este frente a los demás. Conectando la deseabilidad con este afán de mostrarnos, hallamos entonces a la autoescenificación, donde hay una elaboración de cómo se muestra el yo ante las otredades, utilizando la expansión de medios y dispositivos para desplegar la individualidad y sus interacciones, que puede estar compuesta tanto por agentes de consumo como fragancias, comidas, obras de arte, ropa, formas de desplazarse por los espacios de la ciudad o fuera de ella, y el uso de dispositivos que cuentan del “estilo de vida” del sujeto, así como las particularidades de los mundos afectivo, mental, profesional, etc. Cada sujeto es el autor de esta puesta en escena de sí mismo, decidiendo cómo y cuánto entrever sus intimidades para volcarlas en el exterior. Hay herramientas a través de lo visual, sonoro, narrativo, lingüístico y escénico para volcar esta suerte de collage autobiográfico a través de múltiples herramientas virtuales. Hay personas que en algunos casos renuncian a este mecanismo de exposición y tejido comunicacional con sus entornos, o que pertenecen a ese porcentaje de la población que no tiene accesibilidad a herramientas de conexión virtual, y

que interactúa y despliega su yo, exclusivamente en los campos de la “realidad” —así como arriba se abordó el componente de la deseabilidad como parte del proceso de exaltación de la individualidad; hoy incluso se ha abierto una dimensión en donde la autenticidad es también una nueva deseabilidad ante la avalancha de filtros y adornos que vienen como parte de las aplicaciones sociales. La vulnerabilidad e imperfección del cuerpo y el decantar por un estilo de vida simple toma fuerza ante la existencia de cuerpos irrealmente “perfectos”, viajes paradisíacos y modos de vida de lujo:

En esta instancia, que trasvasa la autoficción teatral a la virtualidad, se trabaja el aspecto tangible y hasta verdadero del sujeto. Este expone fragmentos que denotan fracasos y frustraciones y pone al descubierto circunstancias cotidianas que revelan su carácter más humano (p. 18).

En todo caso, hay diversas vitrinas de fácil accesibilidad que proveen el espacio para esta autoescenificación que brindaría un sentido de pertenencia muy potente ante la afirmación hacia las otras personas y sus respectivas narrativas de sí mismos, entretejiéndose un rito de intersubjetividad, donde la subjetividad no está aislada, sino que se despliega en concomitancia con las otredades, a partir de en una dinámica de fortalecimiento y cohesión en la que se van expresando los sentidos humanos en sus multidimensionalidades a través de la gran red virtual. En estas herramientas virtuales hay una consciencia de la artificialidad en sí misma. Cuando utilizamos estos dispositivos virtuales para consumir una obra de teatro, -al igual que cuando se va al lugar físico llamado “Teatro”-, el espectador posee la consciencia de que va a espectar “algo”; hay una voluntad de estar ante una representación o presentación, si este fuera el caso. Sin embargo, al mediar una plataforma virtual que de por sí contiene un artificio, ¿creará esto una sensación de consciencia acerca de este doble artificio?, ¿estaremos teniendo en cuenta al ver una obra de teatro virtual, por ejemplo, de que estaremos viendo una representación mediada por un dispositivo “artificial” o bidimensional?,

¿se deshumanizaría la experiencia al hacernos contactar el insumo artístico humano a través de una pantalla? Hay muchos cuestionamientos en torno a si es más o menos auténtica la experiencia de consumir una obra de arte a través de la virtualidad, sin embargo, nuestra vida misma está ya poblada de la mediación virtual para la comunicación, lo laboral, la sociabilización, y otros tantos aspectos del despliegue de nosotros mismos, por lo que tal vez la naturalización de la virtualidad sea algo cada vez más instaurado.

En la era del Covid-19 el consumo de pantallas múltiples ha asentado esa relación con el mundo y su representación a través de lo virtual, donde se ha producido un agotamiento del cuerpo físico-mental ante la proliferación de esa interacción con las pantallas (Bailenson, 2021). El confinamiento obligatorio hizo que desarrollemos clases, reuniones familiares, trabajo remoto, experiencias educativas, manifestación afectiva en el terreno virtual; casi todo aspecto de nuestras vidas se tuvo que volcar a través de esta mediación, donde confluyeron tanto nuestros espacios de responsabilidad como de entretenimiento. Bailenson describe *la fatiga del zoom*, un fenómeno psicológico en el que esta presencia constante de la multipantalla supone un impacto para el ser humano, traducido en estrés, cansancio, desconcentración, agotamiento, y que impacta tangiblemente en su cuerpo, en sus relaciones laborales, afectivas, entre otras.

La virtualización del cuerpo es un fenómeno que se ha diseminado en la cotidianidad; hay una mutación hacia otras formas de relacionarnos e interactuar a través de la mediación de la pantalla. En los años precedentes se ha realizado mucha exploración de escenarios virtuales a través de los cascos de realidad virtual. La realidad virtual aparece cuando el performer está dentro de la obra de arte y la participación del espectador y/o espectadora puede superar la telepresencia en una conjunción que se da gracias a las nuevas tecnologías. Walter Benjamin (2003) entiende que la reproductividad puede privar a una obra de arte de aura en medio de la producción masiva de obras artísticas. Por ello, considera

al capitalismo como “algo subordinado al reino de la necesidad, no al reino de la libertad”. El aura o el campo aurático del objeto artístico como experiencia de lo irrepetible se encuentra en la obra de arte per se y la reproducción técnica destruiría esa originalidad; hay una tendencia social hacia el desgaste áurico del objeto de arte. Al perder el sentido ritual se vuelve un elemento politizado, por lo que al arte no puede adjudicarse autonomía. El cine, la televisión y el video tienen un mecanismo de reproducción técnica, por lo que Benjamin consideró al cine como herramienta de discurso materialista. Esta mediación de la tecnología en las artes sería entonces un gran poder, puesto que donde el cine tiene una capacidad aislativa a través del planteamiento de la escena, ingresa al “inconsciente óptico”, equiparable al “inconsciente pulsional”, al brindar la cámara o los filtros de la edición la atención a algún aspecto desapercibido para la percepción del espectador.

¿Qué sucede si colocamos este arte al servicio de la sociedad de consumo y la pertenencia a los rangos sociales? Efectivamente así ha sido: la mediación y reproducción tecnológica en el arte, al ser masiva, permite que este pueda estar al servicio de los símbolos de estatu, en donde ya no está al servicio del valor humano sino más bien del valor del consumo, o al condicionamiento de nuestra propia escenificación (Jameson, 1991) ¿Tenemos la oportunidad real de ejercer autenticidad a través de estos medios?, ¿si somos productores o usuarios a través de estos medios ya estamos al servicio de un mecanismo de consumo? Recordemos que el solo uso de las redes sociales y de los medios virtuales permite a las compañías el manejo de nuestra información personal y de nuestras preferencias para ofrecernos un espectro de consumo, desde el cual teatralizamos nuestras existencias y compartimos con las otredades. Tal vez la única probabilidad de libertad que nos queda ante el inminente hecho de que somos un producto en constante escenificación, sea la consciencia de este proceso del que somos parte y el aparente libre albedrío con respecto a esto (Orlowski, 2020). En la sección de análisis de las obras seleccionadas destinaremos una parte

breve a analizar los factores de contexto social que pudieran haber influenciado en el despliegue de producción, en el que los mecanismos de consumo probablemente confluyan.

3.2.3 Tecnovivio

El tecnovivio referido por Jorge Dubatti (2015) en *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*, se define como una suerte de oposición al convivio. El tecnovivio es la experiencia de interacción humana a través de la mediación de la tecnología en un evento que no reúne a las personas a través del cuerpo presente, y en el que habría una *sustracción territorial*; es decir, los cuerpos no estarán situados en un mismo territorio o lugar que les haga compartir la sensorialidad del cuerpo en el aquí y ahora a través de vivir el acontecimiento (Dubatti, 2015a, p. 1). Restringiéndonos a Dubatti, él propone una asociación insoslayable entre el teatro y su suceso en vivo; desestimando que pudiera existir el hecho teatral ante cualquier otro tipo de reproductibilidad: “La base insoslayable del acontecimiento teatral está en el convivio” (2015, p. 1). El autor propone dos tipos de tecnovivio:

- Tecnovivio interactivo o dialógico: Se produce cuando dos o más personas interactúan a través de medios como el chat, mensajes de texto, juegos en línea, llamada telefónica, skype, videollamada, etc.: “El tecnovivio interactivo se sintetiza en la relación bidireccional hombre 1 - máquina-- hombre 2” (p. 2).
- Tecnovivio monoactivo o monológico: Se da cuando dos o más personas se comunican o interactúan directamente con un dispositivo producido por una máquina, en donde el diálogo de ida y vuelta no existe, puesto que el ser humano generador del mensaje está ausente durante el espacio y tiempo en el que este mensaje es reproducido: “el monoactivo en hombre 1 - máquina {hombres}” (p. 2). Este tipo de tecnovivio se da cuando se ve televisión, se lee un libro, se especta una película, o se escucha la radio.

La reproducción a través del formato tecnológico es esencial para aplicar el concepto de tecnoviabilidad a un producto artístico, incluso tratándose de un producto híbrido; el hecho de compartir un mismo espacio territorial donde los cuerpos de emisor y receptor se encuentran, hace que se produzca el convivio. Dubatti afirma: “A mayor globalización, mayor localización la misma manera podemos establecer que “a mayor experiencia tecnovivencial, mayor necesidad de experiencia convivencial”. El teatro atiende centralmente e implica una necesidad” (2015, p. 6). Este autor presiente que el convivio será desplazado por el tecnovivio, debido a la hiper virtualización de las comunicaciones, las relaciones y el despliegue de los modos de vida (2015a, p. 2). Efectivamente, no podría afirmar o negar que hay necesariamente un desplazamiento, sino una coexistencia entre convivio y tecnovivio. La vuelta paulatina a la presencialidad poscuarentena estricta por la pandemia está produciendo efectos ahora mismo en las interacciones que se reacomodan y que se establecen después de una etapa prolongada de hipervirtualización, la cual persiste con potencia, puesto que forma parte de nuestros modos de vida y, en muchos casos, refuerza o continúa el hilo de las experiencias compartidas a través de la presencialidad física. Hay vertientes que sostienen que el tecnovivio no posee en sí mismo, una connotación deslucida o menos impactante que el convivio, puesto que la virtualidad ha entrado en las dimensiones de la expresión del ser, lo cual abordamos antes en este capítulo. Habrá que preguntarse si esta relevancia de lo virtual que abarca las diversas maneras de desarrollo de la vida y las dimensiones de la sensorialidad del ser humano comprende también el sentido de lo teatral, pues tal como hemos observado, lo teatral es un concepto permeable, que siempre ha incorporado las características, tecnologías y transformaciones de sus tiempos.

Bryant Caballero (2020) en su trabajo *Teatro en tecnovivio: Notas para una dislocación del convivio teatral*, nos habla acerca del cuerpo y de que la dimensión de su existencia no se restringe a lo físico, sino que también incluye lo digital. Dice: “El tecnovivio no es una oposición sino una posibilidad

convivial, el modo de mayor elevación y mediación tecnológica”. (p. 1). Este investigador cuestiona la oposición entre convivio y tecnovivio planteada por Dubatti, puesto que esta dicotomía se basa en el concepto de cuerpo presente desde su materia biológica, y no las otras dimensiones que puede llegar a manifestar el cuerpo, en donde la virtualización, por ejemplo, es una proyección de la materia: “donde lo tecnológico no es una negación del cuerpo sino la extensión y la realización del mismo” (p. 1). Por otro lado, que el cuerpo de un ser humano esté ubicado físicamente en un espacio no implica necesariamente que se encuentre “presente”. Muchas veces alguien puede estar y no estar, porque se encuentra desconectado desde su pensamiento y atención, ¿cuántas veces nos ha sucedido esto mientras estamos espectando algún evento que nos aburra o que no nos genera empatía o conexión?: “El cuerpo convivializado puede no estar presente (...) Es lo mismo que en un medio convivial los cuerpos estén presentes, pero no es regla, no es intrínseco al convivio la presencia” (p. 5). Cabe señalar que cuando sucede el fenómeno de expectativa de un espacio cotidiano, es mucho más probable que haya factores disruptivos del tecnovivio. Sin embargo, podría también plantearse que estos agentes de interrupción pueden provenir del entorno (alguien cruza la pantalla, la llegada de un delivery, un ladrido o la fiesta de un vecino, por ejemplo), o de la reproductibilidad (delay, caída de la red wifi, baja resolución de la pantalla, agotamiento de la batería, etc.).

Caballero también enmarca otra esencialización de concepto cometida por Dubatti con respecto a la tecnología, que la restringe a lo comunicacional e informativo, cuando lo tecnológico es inherente al ser humano. “La tecnología no es sólo de lo mecánico (2020, p. 3). Una herramienta útil para el ser humano y cotidiana como lo es por ejemplo un cuchillo, una pala o una olla, están tan presentes en nuestras dinámicas diarias que olvidamos que son tecnología. Lo mismo sucede con aquellos objetos que juegan un rol dentro de las artes teatrales: una máscara, la luz negra, un títere y el vestuario; todos estos son

elementos que tienen un componente tecnológico y que usualmente no asociamos con este mino, que a veces se restringe solo a la idea de “ ”.

Aunque debemos señalar que es certero que a diferencia de las oportunidades del convivio puede llegar a existir el impulso de intervenir ante el acto artístico y vernos imposibilitados debido a la reproductibilidad de la obra. No podemos encontrar respuesta desde un producto artístico emitido a través de una pantalla en tiempo asincrónico, por ejemplo. A esto Caballero le llama el fenómeno de la vitrialidad, a diferencia de la vivialidad del convivio, “donde nos sabemos mutuamente intervenidos” (2020, p. 5). Sin embargo, en la vitrialidad no deja de existir esta consciencia intersubjetiva, pero es prácticamente anónima y desplegada en tiempos/espacios disímiles. Ante esta vitrialidad y la necesidad de intervención del espectador, el usuario podría volverse un produsuario e interactuar en las redes sociales del producto artístico, si cabe esta probabilidad, lo cual podría estar colocando a la vitrialidad como una vivialidad atemporal y tecnomediada. Esta interacción es promovida por muchas producciones de diversas formas e intensidades, algunas rompiendo los límites del contacto entre espectadores y creadores bajo las formas virtuales. Hay propuestas virtuales que incluso se van modificando en vivo según la decisión de los espectadores; existen otras creaciones escénico virtuales que se basan exclusivamente en la interacción entre espectador y actor/actriz.

En Buenos Aires durante el periodo pandémico de 2020 y parte de 2021, se presentó la obra *La Transferencia*, la cual planteaba una videollamada a través de Whatsapp, donde una actriz que hace de psicóloga se pone en contacto con el espectador que inmediatamente se transforma en paciente. La obra va transcurriendo a partir de ciertos hitos dramáticos preconcebidos que, sin embargo, se adecúan a las respuestas que el espectador va otorgando y en los que hay un margen de improvisación. El académico uruguayo Juan Sebastián Peralta, en una ponencia disertada el 2021 llamada *La expansión de las fronteras real - ficcional en la*

utilización de plataformas no convencionales para presentaciones escénicas y la emergencia de nuevas formas de creación en el contexto de la virtualidad pandémica, cita su experiencia a partir de esta obra, reflexionando acerca del tecnovivio y las nuevas representaciones a través de la tecnoescena. Peralta señala lo particular de que su yo espectador se haya ficcionalizado, y el hecho de que al haber cuarentena estricta, la representación ocurría en la casa de la actriz, la cual se había adecuado a ficcionalizar este espacio vital, lo que expandía más aun los límites entre lo virtual y lo real:

Lo virtual se ha constituido en una dimensión de lo real, obrando una expansión de sentido que enriquece y amplía las posibilidades de la experiencia existencial. ¿Cuál es el interés purista de mantener el teatro dentro de los límites del convivio físico? ¿Por qué no podríamos entender que la experiencia teatral admite la co-presencia virtual? (p. 3.).

La producción de signos a través de lo virtual no estaría desvirtuada a propósito de su reproductibilidad, sino que simplemente estaría amplificando el sentido de lo escénico en esta era híper digitalizada. Bryant Caballero (2020) en su investigación *Teatro en tecnovivio: Notas para una dislocación del convivio teatral* se

la que “el cuerpo no se agota en lo . El tecnovivio en realidad no se opone al convivio, sino que es una experiencia convivial con un mayor grado de intermediación tecnológica (p. 1.) El autor propone entonces tres fenómenos del despliegue tecnovivial: *teatro en tecnovivio (convivio, poíesis, expectación)*, *ritual tecnovivial (convivio y poíesis sin expectación)* y *experiencia tecnovivial (convivio y expectación sin poíesis)* (p. 6). Nuevamente, reafirmamos que el otorgar una suerte de valoración de la experiencia del tecnovivio por encima o debajo del convivio, es un despropósito, puesto que la intensidad ante un acontecimiento teatral-sea tecnomediado o no-, es una experiencia subjetiva, que puede conducir al espectador a dimensiones viviales indistintas.

A lo largo de este capítulo hemos observado algunas características de la teatralidad, las cuales se despliegan en los espacios de representación. Sin embargo, consideremos que el uso del cuerpo, como el hecho de representar roles, diseñar actividades físicas al ocupar un espacio, y el convivio, se pueden encontrar también en el plano de lo cotidiano. Cuando estas convenciones teatrales se ejercen en el plano escénico, se percibirían resignificadas, puesto que el espectador como participante de la experiencia escénica o convivio, asiste a esta “puesta en escena” con la consciencia de que va a espectral una ficción o representación, donde es susceptible de vivir un disfrute, una catarsis, atravesar el goce estético, espectral a través de la vivialidad, o estar en cuerpo presente, pero ausente del acontecimiento convivial porque algo le originó desconexión.

Resulta que la experiencia de la teatralidad, así como tiene un origen primigenio y ritual en múltiples culturas, se puede expandir a ámbitos como los tecnomediados, en donde sigue desplegando sus componentes, solo que a través de la plataforma virtual, para lo cual el cuerpo escénico atraviesa una serie de adaptaciones y proyecciones de sí mismo. En este ciclo de reproducción tecnoteatral, el cuerpo del receptor también podría estar inserto en una proyección de sí mismo dentro de la dimensión virtual, tal como ya nos hacen atravesar por sus formas de ejecución, las redes sociales.

Capítulo 4: Agentes del lenguaje audiovisual en la producción de trasvase teatralidad- virtualidad

La relación entre cine y teatro tiene una larga data que se ha reinventado constantemente a la misma medida que los propios avances de la tecnología, los medios, los sucesos históricos, discursos, corrientes artísticas, etc. ¿Por qué abordamos esta relación para fines de la siguiente investigación? Para el sustento de esta hipótesis de producción de trasvase entre teatro y virtualidad, hay que resaltar la gama de herramientas para esa traducción de lenguajes, -que para algunos creadores ha supuesto solo la continuidad de su trabajo- que ya contenía la mediación de otras artes. Sin embargo, tal como mencionamos en el capítulo 1, hay otro grupo dentro de la comunidad local de teatro hecho en Lima que por primera vez trabajó con elementos distintos de los propiamente escénicos, y con el desarrollo de estrategias mediante la utilización de dispositivos digitales. Dentro de ese proceso de virtualización del teatro se presentó una amplia área a traducir: la adaptación del espacio, la forma de planteamiento de las acciones, la sucesión de las escenas y sus maneras de cambio, los márgenes de la acción, el sentido del movimiento dentro de este nuevo espectro en el que se captaba la imagen, las características del sonido, los límites y oportunidades con respecto a lo técnico, la elección de la forma de transmisión, el diálogo con el público, entre otros aspectos. Para fines de esta investigación, nos concentraremos en ciertos agentes que principalmente están relacionados con el planteamiento dentro de la escena/pantalla, por lo cual revisaremos las formas de relación entre las artes teatrales y cinematográficas y señalaremos algunos elementos del lenguaje cinematográfico que entren a tallar en un posible proceso de trasvase.

4.1 Acerca de la relación entre el teatro y el cine

Según la RAE, el trasvasar es el desplazamiento de líquido de un envase a otro (RAE, 2020); los líquidos podrán ser diversos en sus características, pero son de la misma materia que se amolda a las formas, colores y tamaños de múltiples envases. Podríamos aplicar este ejemplo a la relación entre el cine y el teatro, que siendo dos artes de distintos soportes y lenguajes, tienen en común que como parte de sus fundamentos y de su historia trabajan en torno a la representación o presentación de fábulas-sean estas de ficción o no-, a través de una multiplicidad de narrativas, y compartiendo una misma materia. El teatro y el cine han tenido vasos comunicantes entre sí y también con otras artes prácticamente durante toda su existencia. La plasticidad y generosidad en la mediación de sus elementos, tanto de ida como de vuelta, ha sido parte de su construcción. Se han sostenido mutuamente en una retroalimentación o trasvase que ha podido sistematizarse desde múltiples miradas e investigaciones. Cada creador o corriente artística tiene además su propia forma de elaborar este trasvase. Elisa Martínez (2004) en *Teatro y cine: un poco de historia* cita, por ejemplo, a Casetti y Di Chio (1996) en su análisis de representación del cine en tres niveles:

(...) el nivel de la *puesta en escena*, que se refiere a los contenidos de la imagen; el nivel de la *puesta en cuadro*, que se deriva de la filmación fotográfica propiamente; y el nivel de la *puesta en serie* que hunde sus raíces en el montaje. De estos niveles, solo el primero, el de la *puesta en escena*, está en estrecha relación con la representación teatral. La puesta en escena en teatro y en cine, constituye el momento en que se define el mundo que se va a representar: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla. (1996, como se citó en Martínez, 2004, p. 21).

El estudio de la intermedialidad entre estas dos artes, según Perez Bowie (2004) en *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial*, ha requerido establecer límites y proponer una limpieza de ambos territorios artísticos, apuntalando la antigüedad de cada uno, y demostrando que el cine es un arte más reciente que el teatro. El nacimiento del cine se considera en 1825, año en que los hermanos Lumière realizaron su primera proyección en París (p.574). El cine y su origen tiene una determinante influencia teatral en donde entra a tallar, por ejemplo, la forma de la varieté, en la que se combina con prestidigitación, magia, circo, canciones y escenificaciones que aportan en los contenidos y en los planteamientos de las películas (p. 574).

El hecho de que en sus primeras etapas el cine haya tenido una ausencia de sonido, produjo que se fortalecieran los lenguajes y estéticas en torno a la imagen, aunque se estableciera en la actuación una utilización de la pantomima y de la gestualidad provenientes del teatro para elaborar el sentido expresivo de sus propuestas. También el planteamiento de las escenas en esta etapa temprana del cine se hacía con mecánicas teatrales, las cuales plantean el decorado y los actores con un eje de mirada hacia el público, presentando la estética como si los espectadores estuvieran presentes en una sala. Del mismo modo, los temas que se tocaban correspondían a discursos que eran parte de las búsquedas modélicas del teatro, tal como sucedió a través del uso del melodrama que plantea mundos de binarismo y oposición exaltados en temáticas como el amor, el honor y las relaciones familiares, esquematizando las situaciones y personajes en torno a este género (p. 575). En los años posteriores al ingreso del sonido y del desarrollo de la tecnología y de los efectos, el cine desarrolla una independencia de las influencias formales teatrales y de los contenidos literarios durante la primera mitad del siglo XX. Se explora mucho el recurso de la expresividad, principalmente en la industria de los Estados Unidos, a partir de la

incorporación de imágenes aisladas, la variación del encuadre y, sobre todo, el montaje o edición (p. 574).

Anxo Abuín (2012), acucioso investigador de la teatralidad y de su relación con otros medios, ha elaborado una sistematización sumamente detallada según la presencia de lo teatral en la gran pantalla, estableciendo categorías para abarcar todos los tipos posibles de esta intermedialidad e hibridez en la gran pantalla (p.24):

- Modo de Representación Primitivo: cuando había una relación dependiente del teatro a inicios del cine, y no se habían desarrollado aún las expresiones diversas del lenguaje cinematográfico. Se realizaba un planteamiento similar al de una obra de teatro filmada.
- La teatralidad en el periodo mudo: en este momento, ante la ausencia del sonido en el cine, la gesticulación de la pantomima y el lenguaje melodramático eran las que primaban en la estética de las producciones cinematográficas.
- La teatralidad “sin complejos” del cine en los años 40-50: ya había llegado el cine sonoro, permitiendo desarrollar guiones con parlamentos largos. Aún hay un planteamiento teatral, proponiendo convenciones propias de una escena, lo cual se replica en el arte y en el decorado de las películas.
- La reteatralización en algunos filmes contemporáneos hacia una estética de la resistencia: en esta etapa hay una búsqueda a priori de la teatralidad que manifiesta más bien un discurso posmoderno desde el uso de esta estética.
- Teatralidad y convención genérica: al haber una alusión estética y/o discursiva a un tipo de cine que contiene teatralidad, se emplean convenciones escénicas, como ocurre con el género musical.

- La asunción premeditada de las limitaciones teatrales: cuando una película hace la adaptación a una obra de teatro aristotélica que plantea las unidades de tiempo, espacio y acción.
- La teatralidad como espectacularidad simple y la inserción de una representación en la diégesis fílmica: sucede cuando la ficción cinematográfica enmarca la teatral, ya sea con una función tematizadora, simbólica, paralelística, contrastiva o de homenaje.
- La teatralidad como espectacularidad compleja: cuando el núcleo argumental de la película contiene a la puesta en escena como parte importante de su narrativa.
- La teatralidad reflexiva: el metadiscurso paralelo: cuando una representación escénica es un medio para generar un cuestionamiento a nivel metadiscursivo dentro del producto cinematográfico (Abuín, 2012, pp. 24-25).

Lo que algunos estudiosos han podido señalar como disrupción entre estas artes es visto más bien por otras corrientes como una historia colaborativa y de retroalimentación, donde los modelos de representación e interconexión se ven constantemente transformados gracias a los influjos de los nuevos tiempos y sus respectivas tecnologías. Pérez Bowie (2020) aborda la relación entre cine y teatro como una que ha sobrepasado los límites del enunciado o de la intertextualidad que se refiere a influjo entre textos-sean estos orales o escritos-, que provienen de diversos orígenes, generando una nueva significancia a partir de este diálogo. Esto produce que la realización, la producción, e incluso la recepción, sean parte fundamental de la relación entre estas artes, planteando una condición viva y transformadora de la suma de todos los componentes de esta simbiosis (p. 579).

Asimismo, Pérez Bowie (2020) alude a Patricia Trapero que por su parte maneja un concepto más amplio de adaptación en el que se implican no solo los planteamientos, sino también el concepto de género, apuntalando tres líneas: la primera se produce cuando el texto teatral se convierte en guion cinematográfico, conservando el género dramático a pesar de

que se realicen cambios respecto a los elementos formales, al contenido o al punto de vista con relación a la historia narrada; la segunda ocurre cuando se utiliza el argumento del texto teatral y se lo incorpora en un género distinto o en un microcosmos cultural diferente; la tercera posibilidad se refiere a aquellos casos en los que el texto teatral sirve como excusa para algunas secciones argumentales o para la configuración de situaciones o personajes contextualizados/descontextualizados (p. 581). Citando a Helbo:

Gran parte de las aproximaciones teóricas actuales tienden, pues, a abordar el fenómeno de la adaptación insistiendo a la vez en las constricciones derivadas del proceso de producción y en su dependencia de la actividad receptora. Así, por ejemplo, Helbo afirma que en el caso particular de la adaptación teatral, reducirla a una retórica de la adición-supresión resulta hoy difícilmente sostenible y conviene abordarla teniendo en cuenta el proceso interactivo que subyace en el paso del texto teatral al texto filmico y que se manifiesta en la presencia de una tercera instancia: el guion (Helbo, 2004, como se citó en Pérez Bowie, 2020, p.579).

Lo ideal es que en la percepción de esta relación haya igualdad entre los dos códigos, rechazando la superioridad de un lenguaje sobre otro, lo cual permite la aceptación y la independencia entre el producto resultante y el inicial. Joanna Bardzinska (2014) en su libro *El camino inverso: del cine al teatro*, se refiere a la definición de hael Serceau: “El cine y el teatro son dos polaridades extrínsecas y por lo tanto comparten esquemas similares al darse la adaptación de uno u otro, pues hay muchas intersecciones entre ambos lenguajes” (p.8). Mihaela Radulescu, en su artículo *El Diseño de Fusiones en el Espectáculo Contemporáneo. Los inicios en el Perú* (2018) realiza una mirada en la trayectoria peruana, donde esta mediación entre el teatro y el cine se explora y manifiesta desde la década de los años 90, a través del trabajo de los Arias y Aragón que realizan una conjunción de las artes

visuales con otros lenguajes artísticos. Radulescu señala la influencia de FLUXUS, que fue un movimiento artístico que surgió en los años 60 del siglo XX, manifestándose en Europa, E.E.U.U. y Japón, y fusionando las artes visuales a otras artes como la literatura, el video, la música, etc. En esta agrupación se cultivó un lenguaje artístico interdisciplinario, y lo que primaba era el espíritu de la propuesta más que los soportes que la expresaban. La pantalla del televisor en escena, por ejemplo, era un elemento de diálogo entre el espacio y el cuerpo, generando una manifestación de la corporalidad de objetos y de seres humanos. Esto permite a su vez ver la exploración dentro de las características relacionales entre los diversos medios (p.19). Radulescu también se refiere al *video mapping*, el cual lleva la proyección de videos a espacios exteriores para interactuar con las estructuras sólidas; los referentes de esta exploración artística podrían ser las sombras chinas de la dinastía Han (206-220 a. C.) que llegan a Europa en el siglo XVII. Es decir, que el uso de las distintas tecnologías en el teatro ha sido parte de su esencia misma desde sus albores, por ejemplo, por medio del empleo de máscaras, coturnos, de la incorporación de luces, de la escenografía, de títeres, de la composición a través de las sombras chinas, del teatro negro, etc. Esto es justamente una muestra de que la tecnología ha mediado en sus formas y ha expandido las nociones de teatralidad constantemente.

La implementación del circuito cerrado en los años 80, donde la cámara registraba las acciones de los actores, formó parte de las propuestas escénicas para que los espectadores/espectadoras tuvieran acceso a otras perspectivas de los cuerpos en escena. (p. 22). Este mecanismo de visualización de la escena, donde se accede a ese mundo velado usualmente al público, podría tratarse de un precedente de aquel sentido de intimidad mostrada; esa extimidad que pugna por evidenciarse desde el lenguaje de la virtualidad y sus mecanismos tan teatrales y cinematográficos para retratar los espacios personales.

El teatro, por supuesto, se ve sumergido en estas miradas intrínsecas/extrínsecas, puesto que desde sus estructuras más fundamentales se ha visto transformado por el lenguaje audiovisual y por otras artes. Y es que la mirada de los creadores y espectadores en el teatro y en el cine no solo responde a los recursos que cada uno de estos lenguajes artísticos tienen, sino también a las búsquedas, hallazgos, discursos e ideologías que corresponden a cada tiempo. Recordemos que las pantallas y, por lo tanto, el cine, tiene una característica 2D: hay una percepción a través de lo plano, aun cuando posea un facsímil de tridimensionalidad. Acá hay una diferencia con el teatro que juega con proporciones y perspectivas a través de su condición de tridimensionalidad cuando se presenta en su formato presencial. La pantalla es en realidad un elemento de “ocultación”, no de “mostración” a distancia social entre los cuerpos exalta el no palpar y no tocar, por lo cual se resignifica a través de una nueva lógica donde se desplaza la personalización. La mirada de los espectadores, sumergidos en nuevos códigos y tecnologías, se ha modificado a medida que se produce la inclusión de la tecnología en los modos de vida y en las particularidades sociales que conlleva cada tiempo y espacio. Reconozcamos que la mirada del espectador/espectadora en cada uno de estos lenguajes es diferente debido a la forma de reproducción. En el caso del teatro presencial, la mirada no se condiciona a un punto focal concreto necesariamente; el punto de vista del público puede ir de un lado a otro en todo su espectro visual. Es un constante reto para la dirección escénica el combinar los componentes para darle foco sucesivamente a cada agente de la escena. Este puede incluir la incorporación de luces, acciones, movimientos, el desarrollo de la evolución emocional, la conexión narrativa, los elementos de sorpresa, etc., pues la mirada del espectador teatral es de alguna manera errática y se va alternando según su interés y su conexión. Gracias a esta multidimensionalidad del arte teatral, el espectador/espectadora puede ir de un punto a otro en el horizonte que tiene a su disposición según su ubicación, la cual puede ser o no estática. Sumaríamos también el hecho de que

cada función de la misma obra es diferente, pues siendo el teatro un agente vivo que se construye en el momento a momento, es susceptible de variar en cada repetición. En el caso del espectador audiovisual, la mirada está mucho más guiada debido a que previamente hay una elección concreta de encuadres y de los elementos que juegan dentro de este. Luego, en la edición o montaje, el director/directora hará un entramado específico y perenne de la sucesión visual sonora que compondrá el producto final. Igualmente, realiza un diseño que juega con la composición que producirá conexión con el espectador/espectadora con respecto a lo que está viendo. Sin embargo, aunque este público tenga independencia visual y de atención, los recursos del soporte audiovisual o cinematográfico pueden conducir muchísimo más los elementos que se observan. Además, el cine o la televisión pueden llevarnos de un horizonte amplísimo a un detalle extremadamente cercano a través de la elección de los planos ¿Qué sucede cuando el teatro ingresa a otro soporte de reproducción? Las características desde la mirada del espectador/espectadora se unifican con las que vive el receptor cinematográfico, ¿esto llevaría a tener un mayor detalle con el tejido ante la cámara que se elige para este trasvase? Eso dependerá de cada creador, puesto que no necesariamente un excelente director escénico será un buen director audiovisual, y viceversa, ya que cada arte posee sus propias estéticas y formas de emitirlas. No obstante, la mediación de estas artes entre sí y las influencias multipantallas de estos tiempos producen que manejemos códigos en común, que ya cada quien decidirá profundizar, explorar y exponer. Forma y contenido van de la mano, construyéndose en sus lenguajes artísticos individuales y en su relación de intermedialidad, y entremezclándose según los soportes de reproducción o de la combinación de elementos entre uno y otro:

Este desplazamiento del interés hacia el acto de producción enfoca la adaptación como un proceso dialógico que concierne también al contexto operacional: la inserción de la obra adaptada en un contexto nuevo implica tener en cuenta los

modelos culturales vigentes en este (los cuales determinarán la aceptabilidad de la obra) y considerar sus diferencias con los vigentes en el contexto de partida. (Helbo, 2004, como se citó en Pérez Bowie, 2020, p. 579).

Manuel Blanco Pérez (2021) en su artículo *Cine y semiótica transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador*, reflexiona acerca de la producción de contenidos en esta era marcadamente digital, donde hay una omnipresencia de la pantalla que reformula también al espectador/espectadora habituado/a a una nueva modalidad de sociedad de información (y de conocimiento). Este queda emplazado por el entorno virtual. Blanco (2021) hace referencia al emplazamiento directamente del cine hacia el espectador (p.1) y cómo la llegada previa de los canales de streaming y plataformas digitales como Netflix, Movistar, HBO Plus, Disney, Star, Apple TV, han ido articulando una nueva forma de percepción del cine, tanto de ficción como de no ficción. En esta percepción, los dispositivos móviles son los que proporcionan una nueva forma de existencia y genera que su consumo se haga equiparable con otra actividad cotidiana. Ese rito de ingresar a una sala con oscura como parte de un acto colectivo, ha dejado de ser exclusivo para observar este arte; las pantallas móviles de los celulares, tablets, notebooks y laptops permiten esta influencia cambiante de los entornos y espacios donde el espectador/espectadora se desplaza. Blanco alude a esta “sociedad de pantallocracia”, que se venía venir con la inmersión del cine digital el año 2009. Este término estaba acuñado por Lipovetsky y Serroy el año 2009 (p.2). Todo este cambio de paradigma y de la manera de representarnos en las multipantallas nos redirige en nuestros consumos, en cómo se despliegan nuestros afectos, etc. El internet y los dispositivos en los que se reproduce no solo modifican al cine, sino también al teatro; cuando lo virtual entra a tallar puede cuestionar profundamente la definición del arte al cual influye. Sin embargo, tal como hemos observado en la historia de estas artes, los límites se han roto constantemente, evidenciando la flexibilidad de los lenguajes y del uso de sus recursos. A

pesar de que haya corrientes más puristas que señalen estas influencias como contaminantes, el teatro y el cine han sabido absorber cada nuevo elemento y procesarlo desde sus particularidades.

4.2 Intermedialidad e hibridez

En principio, hay toda una extensa rama de estudios acerca de la relación entre cine y teatro, tanto desde la perspectiva histórica, semiótica, estética, como desde otros abordajes. Nos pareció importante traer un poco de la dimensión histórica, compartir algunas miradas desde las cuales se observa esta mediación, y establecer dos formas principales dentro de las múltiples maneras de diálogo, intervención y retroalimentación que pueden darse entre estas dos ramas que son la intermedialidad y la hibridez.

4.2.1 Intermedialidad

Anxo Abuín (2012) en su libro *El teatro en el cine: estudio de una relación intermedial*, señala la definición que André Gaudreault (1999) hace del concepto de intermedialidad, que no solo implica a todas esas influencias que el cine toma de otras manifestaciones culturales, sino que desde la perspectiva histórica, admite que los orígenes del cine son prácticamente intermediales en sí, mencionando al teatro como su fuente más preponderante (p. 40). La intermedialidad es la condición de estar de acuerdo o al medio de dos campos, desde la cual un campo puede tomar de otro algunas particularidades o formas expresivas, sean estas concretas o abstractas, materiales o simbólicas. El teatro es también intermedial; una evidencia de aquello es su época posmoderna o posdramática en la que los límites fueron desdibujados y se buscaron otras formas de representación en la escena, incorporando medios electrónicos (Abuín, 2008, p. 34):

Podemos recordar, con Christopher Balme (1999) y Freda Chapple y Chiel Kattenbelt (2006), la diversidad de fenómenos que encubre la idea de *intermedialidad*, desde la transposición de un tema, la intertextualidad o la

recreación de convenciones estéticas. Sitúese en este punto la relación entre el teatro y el cine, por ejemplo. Por otra parte, podría hablarse de una *intermedialidad sintética* que busca la fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios; de una *intermedialidad transmedial* que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios; o de una *intermedialidad transformacional* por la cual se produce el trasvase de un medio a otro (con las consecuentes implicaciones ontológicas, de modo que podría hablarse también de una *intermedialidad ontológica*, cuando un medio se define en relación a otros) (Abuín, 2008, p. 34).

Boucher (2006) plantea que la intermedialidad no se enfoca en una comparación de medios, sino que es más bien una adición en donde la fusión de conceptos estéticos de diversos medios se sitúa en un nuevo contexto. El enfoque intermedial no se limita a una simple comparación de medios, no significa una adición de conceptos de medios diferentes o la colocación de obras aisladas entre estos, sino una integración de sus conceptos estéticos en un nuevo contexto (p. 117). Por esta razón, el análisis de la relación intermedial y su representación debe considerar el producto completo, es decir, ese conjunto entero, y a partir de esto reconocer los fenómenos manifestados: “la interacción entre el ver y el hablar, los sonidos y las imágenes, las palabras y las cosas, entre lo visible y lo audible. En esta perspectiva, el análisis de la representación intermedial debe considerarse como una disciplina” (p. 118).

Aun reconociendo al producto artístico como unidad, y luego detectando los procesos de intermedialidad, es complejo determinar categóricamente cuáles son estas conexiones por el hecho de que tanto el cine como el teatro son de origen intermedial en sí, y porque circunscribir espacios de acción y designarles una clasificación puede llevar a limitar la obra:

Sin embargo, si la intermedialidad es una fuerza que de alguna manera conecta la percepción, los medios y las realidades, las consecuencias prácticas para el análisis siguen siendo misteriosas. Cómo -y dentro de qué espacio "entre"- podemos identificar dos cualidades diferentes del llamado espacio "entre": por un lado, la intermedialidad parece operar en un espacio "entre", mientras que, por otro lado, el teatro proporciona un espacio o escenario específico para la intermedialidad (Boucher, 2006, p.120).

En todo caso, la palabra intermedialidad, ya en su composición, muestra el prefijo “inter”, el cual contiene el significado de “medio” o “mediac e es lo que esencialmente transmite este proceso de transmisión o traducción entre dos polos o campos (Boucher, 2006, p. 120).

4.2.2 Hibridez

Alfonso De Toro (2004) en su investigación *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una te ostmoderna y postcolonial de la ‘hibridez’ e ‘inter-medialidad’*, afirma que la hibridez/hibridización y la transmedialidad son unidades que efectivamente pertenecen al teatro por el hecho mismo de que el teatro se construye a partir de estas:

Además constatamos que se ha producido un constante proceso de hibridización de carácter global, en el cual nos encontramos, y que sin embargo ha sido a la vez muy diferenciado, tanto en el teatro como también en la cultura y en la sociedad en general (p.110).

La hibridez es la condición de lo híbrido, que es aquel producto de la mezcla de elementos que tienen distinta naturaleza (RAE, 2020) y dentro del ámbito de lo cotidiano se refiere a animales, plantas u objetos con orígenes de distintas especies. En el caso del teatro, la hibridez se da en varias dimensiones:

Abarca diversos medios tales como los antropológicos (el encuentro entre diversas culturas y sistemas), los estéticos (diversos recursos a géneros y formas de expresión), los transmediales (recurso a diversos tipos como proyecciones de video, diapositivas, inclusión de monitores de TV, danza, artes plásticas, etc.), los filosóficos (simulación, rizoma), se debe analizar el cómo, el porqué y el para qué del empleo de estos medios que son de gran importancia cuando no se reducen a meros efectos estéticos (esteticismo) (De Toro, 2004, p.115).

De Toro pone en relevancia que esta hibridez en el teatro se considere desde el origen, el de dónde proviene el producto artístico, detectando su referente cultural, y si está reproduciéndose en un medio propio o ajeno, pues este referente antropológico iría a realizar un nuevo proceso de hibridez, esta vez con las estéticas y las características formales de la obra. Por otro lado, el hecho de que la obra de teatro esté inserta en un medio público y al mismo tiempo entre en contacto directo con la subjetividad del espectador/espectadora, también implica un fenómeno de hibridez (p. 127). Dentro del fenómeno mismo de la teatralidad se produce un entrelazamiento entre varios elementos concretos o no tangibles, como la voz, el uso del cuerpo, el texto, los discursos vertidos, la representación, la gesticulación, la escenografía, el sonido, el espacio físico donde ocurre la representación/presentación, etc.

4.3 Lenguaje audiovisual: encuadre, toma, ángulos de toma, plano y montaje

Nos parece necesario hacer una síntesis de algunos de los elementos del lenguaje cinematográfico y apuntalar sus conceptos con el fin de reflexionar sobre sus recursos técnicos y estilísticos e interpretarlos luego en el plano de lo virtual, puesto que el trasvase que el teatro realiza hacia la virtualidad emplea muchos puntos de vista que provienen del lenguaje del cine, principalmente por el empleo de pantallas como entidades mediadoras y traductoras de la escena teatral. Como observamos previamente, la relación entre el teatro y

la pantalla en el Perú data de fines del siglo pasado, alrededor de la década de los años 80, y no exclusivamente de creadores puramente escénicos, sino también de artistas visuales y multimediales como lo fueron los Arias y Aragón (Radulescu, 2018, p. 20). En nuestro medio local contemporáneo hay cineastas que exploran en el teatro; de estos directores y directoras más recientes podemos mencionar a Héctor Gálvez, Josué Méndez, Joanna Lombardi, Miguel Barreda, etc., y teatristas de origen que elaboran propuestas desde el lenguaje audiovisual como Ina Mayushin, Diana Daf Collazos, Juan Carlos Oganés, Salvador del Solar, Eduardo Adrianzén, entre otros. Hay otros tantos que usan recursos intermediales entre las artes, por ejemplo, Augusto Navarro, Mariana de Althaus y el grupo Yuyachkani. Sin embargo, ese lapso de tiempo donde hubo confinamiento pandémico fue muy particular, pues como señalamos en el capítulo 2 la pandemia del COVID-19 aceleró en múltiples casos la exploración de los recursos audiovisuales y tecnológicos dentro de la comunidad teatral local. El empleo del lenguaje cinematográfico (o televisivo) durante la etapa pandémica en Lima tal vez no fue explícitamente consciente con respecto a la adecuación de las características de la escena en esta traducción o trasvase hacia lo virtual, o quizás sí lo fue. De todos modos, los recursos fueron empleados y se tuvo que atravesar por el trabajo del planteamiento escénico con la utilización de este lenguaje. Por ello, se torna necesario realizar la definición breve de estos agentes.

Para el desarrollo de los elementos de lenguaje cinematográfico como el encuadre, la toma, el plano, etc., nos guiaremos principalmente de la investigación del estudioso de cine y docente Ricardo Bedoya que, junto a Isaac León, el año 2011 publicó el libro *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*, donde describe detalladamente los principales componentes de la composición audiovisual. Bedoya plantea al encuadre como unidad de selección y al montaje como unidad de combinación (2011, p. 21). Estos elementos son prácticamente la base y el sustento del lenguaje audiovisual, que, al explorar en la

organización de su narrativa visual, establecen estas unidades de selección y combinación como pilar para su tejido.

4.3.1 Encuadre

El encuadre o cuadro es la unidad espacio-temporal ininterrumpida que tiene a la toma como soporte físico. El director/directora escogerá un espacio visual y concreto, delimitado por la izquierda, derecha, arriba y abajo, en el cual estará planteando un punto de vista desde la cámara. Este encuadre poseerá un tiempo determinado que se desarrolla. El sonido forma parte también de este campo audiovisual seleccionado. Aquel espacio físico sonoro que está fuera del encuadre, aunque no está incluido en este, podría ser percibido a partir del sonido o alusión:

La inclusión de un movimiento, por leve que sea, el cambio de matiz cromático o tono de luz modifica el encuadre, lo que supone, así considerado, que hay un flujo incesante de encuadres que el ojo no siempre puede captar en detalle (p. 21).

Si la cámara se mantiene estable en un trípode el encuadre sería básicamente el mismo: “Por cierto, el encuadre fijo, es decir, aquel en que ni la cámara ni los contenidos físicos en el interior del espacio delimitado se mueven es, por derecho propio, una suerte de encuadre “alargado” en el sentido e (p. 23). En el encuadre fijo no hay movimientos internos cuando los personajes se desplazan dentro del mismo. Tampoco hay movimiento exterior o de cámara (es decir, cuando la cámara se desplaza y cambia el encuadre), y no hay movimientos de zoom o de acercamiento, lo cual genera una dimensión estática. Usualmente, este tipo de encuadre fijo se emplea para retratar a objetos inanimados en un campo visual concreto, por lo que una de sus características principales es la dinámica y la mutación (p. 32). En una misma toma podría haber muchos encuadres, puesto que cualquier movimiento, por mínimo que este sea, produciría su cambio. Desde el entendimiento del espacio, un encuadre

puede ser abierto cuando abarca un espacio abierto y amplio, y cerrado cuando el espacio representado es pequeño o más bien cercano, como cuando se centra en los ojos del personaje o en un objeto que está retratado en casi toda la pantalla. Existe toda una gama de tamaños entre el encuadre abierto y cerrado; estas gradaciones son las que están en los planos, cuya esencia básicamente se centra en las distancias (p. 34).

4.3.2 Toma

“La toma es la unidad física o sensorial de la filmación o transmisión en directo, que corresponde al tiro ininterrumpido de la cámara y que los anglosajones conocen como shot” (Bedoya & León, 2011, p.24). La toma dentro de la filmación de un producto audiovisual puede llegar a repetirse numerosas veces de acuerdo a las posibilidades de producción. Luego, solo una de ellas será la seleccionada para el armado del producto final de acuerdo a los criterios que el director o directora considere primordiales. Hacer referencia a la toma comprende una unidad física dentro de lo denominado unidad espacio-temporal, a diferencia del encuadre que no solamente posee un sentido físico, sino también expresivo (p. 23).

4.3.3 Los ángulos de toma

Los ángulos determinan la posición de la mirada o punto de vista del espectador/espectadora frente a la realidad captada en el campo visual, lo cual está determinado a partir de la altura de esta contemplación de lo que el encuadre contiene. La combinación entre el plano y el ángulo hacen dialogar la altura y la distancia. La identificación de la mirada angular atraviesa prácticamente a todos los planos, excepto al primer plano en el que el ángulo puede ser sumamente difuso. Así también, como en los planos con referencia a la gama de distancias encuadrables, las posibilidades de desplazar el objetivo de la cámara y situarla frente a la realidad son muy amplias, y corresponden a los 180 grados que separan los puntos superior e inferior de la línea vertical (Bedoya & León,

2011, p. 73). Basándose en esta característica principal, la angulación se divide en tres categorías generales:

- Angulación normal: se presenta a través de un modo frontal, en donde los elementos se encuentran en equilibrio y en proporción. El eje óptico alude a la línea de mirada hacia el horizonte o en línea recta; esta angulación es bastante recurrente y suele ser muy utilizada en distintos géneros del lenguaje audiovisual (p. 75).
- Angulación alta o en picado (o superior): cuando el punto de vista es desde arriba; la cámara está ubicada por encima de una mirada normal hacia el horizonte recto, por lo tanto, el campo visual que capta a los elementos se observará desde ese lugar. Este puede tener varios grados de altura (p.79).
- Angulación baja o en contrapicado (o inferior): se presenta el campo visual desde una mirada que proviene desde abajo. Esta perspectiva suele fortalecer a la figura que es enfocada mientras promueve el volumen. Este ángulo puede reforzar el sentido dramático de una acción. Al igual que en el caso del picado, hay grados de intensidad angular de esta mirada que proviene desde abajo (p.83).

4.3.4 Plano

El plano puede entenderse desde dos perspectivas, puesto que es el tipo de encuadre concreto según la distancia de la cámara con el campo visual seleccionado y, por otro lado, es la unidad de toma, es decir, el grupo de imágenes continuas registradas a través de la cámara. Bedoya & León (2011) lo denominan como “unidad ininterrumpida entre dos cortes” y se ala la distancia con respecto al espacio que está comprendido en el encuadre, siendo la lejanía o la proximidad lo que básicamente determina qué clase de plano es (p. 44). El uso de lentes puede hacer variar esa percepción de la distancia, independientemente de la ubicación de la cámara para registrar la imagen. Finalmente, el plano se define desde el punto de vista del observador, tomando en cuenta las distancias de esta visión con respecto al campo de vista.

El foco también juega en esta determinación de tipo de plano. Considerando que no hay una rigidez matemática en el movimiento que pudiera haber en el mismo, además de las múltiples distancias que se pudieran aplicar, sumando la intervención del foco o definición de la imagen, la clasificación de los planos se hace a partir de la cobertura de distancias, de mayor a menor (p. 44).

Escala de planos:

- Gran plano general (vista panorámica): tal como lo señala su nombre, es el plano que ofrece una vista más panorámica y que comprende una mayor amplitud visual. Usualmente, a través de este plano se registra un espacio geográfico o arquitectónico, es decir, un espacio amplio, natural o artificial. La función de este tipo de plano es la descripción del lugar, y es utilizado constantemente en películas documentales, por ejemplo. También se utiliza para narrar grandes acciones que abarcan amplios espacios como un gran baile, una batalla, o toda actividad en la que esté comprometida una multitud de gente. Sin embargo, las acciones que transcurren en un gran plano general también pueden ser individuales, como cuando un sujeto transita por un nevado, por ejemplo. La gran distancia que implica este plano aminora mucho la percepción de los movimientos externos, otorgando cierta fijeza en el punto de vista, sin quitar el hecho de que puede perfectamente haber un movimiento de cámara también. Generalmente, este plano transmite inmensidad y puede tener connotaciones más épicas o de grandiosidad. A su vez, puede suponer vacío o soledad. Por supuesto, tanto en este como en todos los planos, la composición de la luz en el campo visual y la sucesión o no de acciones, son los que le brindan una determinada atmósfera (p. 51).
- Plano general (o plano general largo): su cobertura es más cercana o próxima a la del gran plano general, y abarca también una porción de escenario natural o artificial.

Sigue correspondiendo en su gran mayoría a exteriores, pero también puede cubrir algunos interiores, como un estadio, un puerto o un teatro, de ser el caso. Los planos generales implican una conexión con los precedentes dentro de la acción propuesta por el producto; suelen emplearse para narrar una aventura, un recorrido, un tránsito, etc. Así también, las sensaciones que transmiten están conectadas al espíritu general del producto audiovisual (p. 51).

- Plano de conjunto (o plano general corto): llamado también plano general corto. En la televisión este plano suele ser considerado el plano general por sus dimensiones. La palabra “conjunto” en su denominación a que muestra un conjunto de personas, plantas, animales, objetos, elementos, etc. Generalmente, hay una función descriptiva: “A este plano se le conoce como plano de referencia o contextual de las escenas de un relato de acción o segmentos de un programa televisivo que suele iniciarse con estos planos” (Bedoya & León, 2011, p. 53). Este plano se utiliza usualmente para enmarcar espacios, personas, o como ya mencionamos, a conjuntos de elementos. Cuando se le suman los movimientos internos estos brindan un traslado limpio y armónico, por lo cual son los planos de acción dinámica por excelencia, ya que nos ubican en el campo visual suficiente para posicionar una acción que emplee dinamismo en sus ejecuciones (p. 55).
- Plano entero (o plano completo): en este plano se retrata la figura humana completa o vista de cuerpo entero completo, de arriba abajo y de lado a lado, implicando casi todo el encuadre, que en algunos casos brinda breves márgenes de espacio para enmarcar a la figura. Este plano puede comprender a una o más personas. Contemplando el grado de aproximación, se aplica este plano también a objetos: el plano de una ventana, un cuadro pictórico, un animal completo, etc. Tanto seres vivos como objetos pueden estar quietos o en movimiento. Si este último fuera el caso,

usualmente la cámara acompaña el movimiento para preservar el plano. La sensación de cotidianidad y proximidad de la acción son las que se transmiten a través de este, por lo que propicia la comunicación de la interacción y la observación de las conductas de los personajes, conectando con la fisicalidad de los actores o presencias que atraviesen el cuadro (p. 57).

- Plano americano (o plano tres cuartos): este plano realiza un corte del cuerpo; por ejemplo, de la rodilla a la cabeza, o del pecho hasta los pies. Guarda una relación directa con el cuerpo en su diversidad de posiciones en el espacio. Es más cerrado que el plano entero; sin embargo, puede preservar o no márgenes de espacio alrededor de la figura retratada, así como implicar más de un cuerpo en su campo visual. También comprende una buena transmisión de la corporalidad de los personajes o del personaje retratado, así como de sus actividades y relaciones con el espacio y con las otras personas. Es un plano muy utilizado (p. 58).
- Plano medio: comprende el medio cuerpo, sea del lado superior o inferior del sujeto. Se aplica exclusivamente para la anatomía humana y es aún más cerrado que el plano americano. También puede comprender a más de una persona y casi siempre implica que el sujeto permanezca quieto, sea cual fuere su posición en el espacio. Si hubiera movimiento, usualmente hay un movimiento de cámara que acompaña al sujeto, preservando esa distancia concreta que comprende medio cuerpo. Este plano es muy útil para describir la relación de la persona con su entorno próximo. Cuando hay solo una figura humana se le denomina one-shot; al irse sumando personas comprendidas en el campo visual, se le va denominando two-shot, three-shot o four-shot según sea el caso. Este plano genera un sentido de intimidad o de familiaridad. Sirve para mostrar la figura de las personas, tanto en el cine como en la televisión, como en el caso de los conductores o invitados que dialogan (p. 61).

- Primer plano: Bedoya & León (2011) describe a este plano como el que comprende la figura humana desde la parte superior del pecho hasta el extremo superior de la cabeza, o desde el cuello hasta la parte superior. Al plano que corta desde el pecho algunos lo llaman plano de busto, pero lo denominaremos plano medio corto. Este plano no se restringe a la figura humana, aunque es muy utilizado para retratar el rostro. Puede emplearse un primer plano de la espalda, los pies o cualquier otra parte de la anatomía, así como también de objetos o seres vivos. El primer plano puede transitar entre el primer plano abierto y el primer plano cerrado, los cuales abren y cierran su espectro visual según su nombre describe. Este plano es muy propicio para transmitir emociones (pp. 63-64).
- Gran primer plano (o primerísimo plano): llena el espectro visual o pantalla con detalles del cuerpo o rostro, objetos o elementos. Este plano de gran detalle normalmente no suele ser parte del alcance de la vista humana, por lo que hay una sobredimensión del punto de vista, generando un gran detalle y haciendo primar lo retratado dentro del encuadre. (p. 64).

4.3.5 Montaje

El montaje es una de las unidades esenciales en el lenguaje cinematográfico. El montaje implica la “selección y ordenamiento” que estructuran a un filme a través de encuadres distribuidos acordes a un orden y un tiempo (Bedoya & León, p. 358). El montaje tiene relación directa con la acción, puesto que esta intervención en la sucesión del relato es justamente lo que la va construyendo desde su rol narrativo. El montaje también es el generador del planteamiento estético del filme:

Pero el montaje tiene múltiples funciones. Crea, por ejemplo, efectos sintácticos, marcando conjunciones o disyunciones entre los encuadres; establece figuras retóricas y figurativas, como la metáfora o la sinécdoque;

permite efectos rítmicos ya que al fijar la duración de cada encuadre propone cadencias que pueden estar basadas en la rapidez o en la lentitud, logradas a partir de la duración de cada encuadre” (p. 361).

El montaje ha tenido una evolución a través de los años; su principio es la continuidad. Sin embargo, en los inicios del siglo XX y de manera predominante hasta el presente, su esencia ha sido narrativa, lo cual está también influenciado por las estéticas que han compuesto cada tiempo tal como hemos visto en el subcapítulo 3.1.

Una de las cualidades del montaje es la de dar el sentido continuo y de fusión a un universo absolutamente lleno de fragmentación en donde el espectador paradójicamente no percibe el “truco” conseguido gracias a la selección y organización sino deposita su atención en los componentes más evidentes del filme, como la hilación narrativa o el impulso dramático. Recordemos también lo que Benjamin menciona como característica del cine a partir de su reproductibilidad: el guiado de la atención focal del espectador hacia algún elemento concreto elegido por una persona (como el director o montajista), a diferencia del libre albedrío de la mirada y la atención que podría haber en el teatro. El montaje es esencial para este efecto de elección focal sobre un sujeto/objeto o detalle incluso no percible por la vista humana en condiciones normales. Por supuesto, desde la manera en la que el director o directora realiza el planteamiento del plano y el ángulo de toma, es que esta elección de focalización se da premeditadamente. Pero, justamente en la etapa de montaje es que se termina de afinar el tiempo y las formas en las que se implementa esta focalización hacia un objeto/sujeto.

El universo del montaje tiene múltiples características concentradas en su significado, narrativa, expresión, ritmo, etc., que permiten una sistematización mucho más elaborada que la brindada en esta sección. No obstante, consideramos que el entendimiento general de este componente del lenguaje cinematográfico es preponderante para el análisis de trasvase, puesto que en las propuestas de obras virtuales a analizarse, el montaje -tanto realizado

previamente y como parte de una emisión asincrónica-, como el efectuado en vivo a través de la emisión sincrónica de aquella yuxtaposición de escenas hechas en el instante y pregrabadas, es fundamental para entender el proceso de emisión y reproducción del teatro virtual. Como observamos, el cine y el teatro son artes que se han intermediado de diversas maneras. La medialidad entre estos lenguajes tiene incluso una perspectiva histórica y múltiples puntos de vista, algunos de los cuales hemos considerado para los fines de esta investigación. Concretamente todo este capítulo sirve para seleccionar algunos de los componentes del lenguaje audiovisual a partir de los cuales se hará este supuesto trasvase. En algunos casos hay coincidencias, como la acción entendida desde la sucesión dramática, por ejemplo, puesto que tienen varias similitudes tanto en el teatro como en el cine al armar la narrativa de la obra y, en otros casos, como las formas de planteamiento de la escena teatral y la cinematográfica, puede haber un lenguaje muy diferenciado entre sí, ya que al situar el espacio para un escenario o un encuadre, la perspectiva de lo que el ojo humano considerará al ver el acto artístico es bastante disímil.

No podemos dejar de tomar en cuenta un agente como la reproductibilidad para hacer estas diferenciaciones, en la que lo virtual tiene también su propio universo de códigos en los que nos adentramos un poco a lo largo de esta investigación principalmente al describir dos de sus aspectos: las dinámicas de las redes sociales, las cuales podrían contar con características tanto escénicas como cinematográficas, y la teatralidad virtual. En el siguiente capítulo veremos cómo se intersectan estas líneas en la parte del análisis de las tres obras seleccionadas.

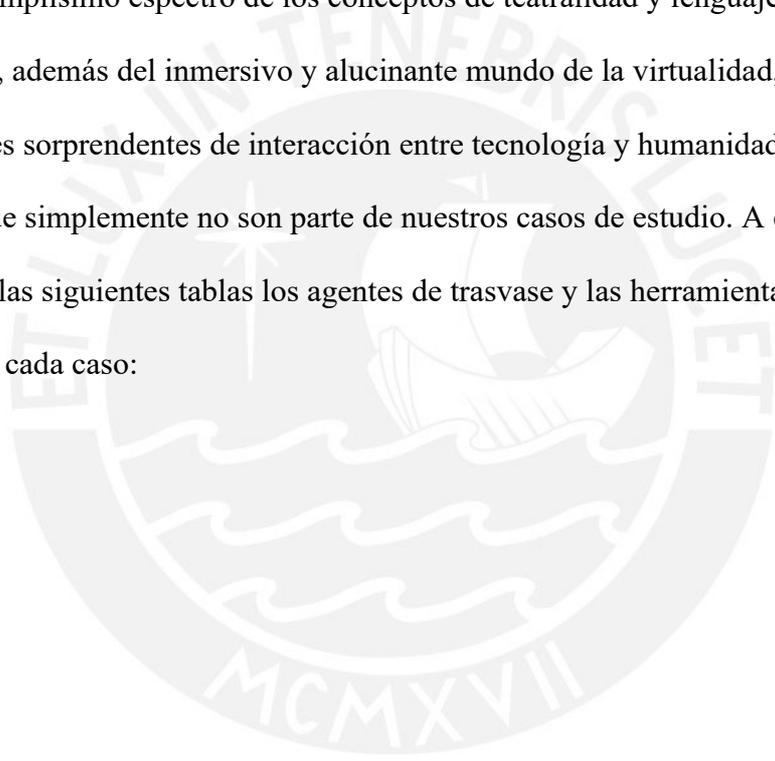
Capítulo 5: Análisis de la producción de elementos de la teatralidad hacia la virtualidad en las obras seleccionadas

Las tres obras a ser analizadas tienen varios contrastes entre ellas y múltiples puntos de convergencia. Todas caben en la categoría de teatro virtual hecho en Lima durante la pandemia; aunque con diferente tipo de emisión: una se emitió en vivo, y las otras dos fueron pre-grabadas. Las tres obras tienen a mujeres como protagonistas, y todas son monólogos. Además, presentan una ruptura de la cuarta pared desde la que se dirigen al espectador directamente a través de la cámara. Todas han sido presentadas bajo el aval de instituciones privadas como lo son el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, el Centro Cultural de España en Lima y el Festival de Artes Escénicas FAE. Por lo tanto, la accesibilidad a recursos variados ha sido propiciada por un financiamiento y por el uso de logísticas de estas instituciones. En el caso de la relación con las audiencias hay particularidades en cada caso, así como diferencias en los géneros teatrales a los que pertenecen. Por otro lado, las creadoras y creadores son de grupos generacionales similares: todas y todos han tenido formación universitaria y tienen como origen la ciudad de Lima. Cabe acotar que ellas y ellos al realizar estos productos, los han definido como teatro virtual, lo cual nos parece muy importante porque más allá del cuestionamiento de si se trata de un producto teatral o de un producto audiovisual, debe considerarse el cómo estos artistas denominan a su propio trabajo.

Luego de recorrer la relación entre teatro y cine, se colige que el lenguaje audiovisual es un medio fundamental por el cual la teatralidad ejecutaría este trasvase o traducción hacia la plataforma virtual, motivo por el cual realizamos toda la anterior reseña de sus convergencias. Otro aspecto preponderante a considerar en el presente capítulo es definir

cuáles elementos de la teatralidad han sido transformados y qué elementos del lenguaje cinematográfico han sido empleados en cada uno de estos procesos.

También consideraremos los instrumentos mediante los cuales se ejecutará el análisis; estos provienen tanto de la teatralidad, el lenguaje audiovisual y la teorización sobre su relación. Todo este instrumental es fundamental para sustentar la hipótesis de esa producción de trasvase o transformación desde la teatralidad hacia la virtualidad durante la pandemia en los casos de estudio. Es importante reiterar que hemos seleccionado solo una muestra reducida de un amplísimo espectro de los conceptos de teatralidad y lenguaje cinematográfico, además del inmersivo y alucinante mundo de la virtualidad, que implica unas dimensiones sorprendentes de interacción entre tecnología y humanidad que no tocamos porque simplemente no son parte de nuestros casos de estudio. A continuación, detallaremos en las siguientes tablas los agentes de trasvase y las herramientas de análisis que emplearemos en cada caso:



5.1. Elementos de teatralidad producidos hacia la virtualidad a través del lenguaje audiovisual

Tabla 1

Elementos de teatralidad: Espacio

Elemento de teatralidad: Espacio	Característica 1	Característica 2	Agente de lenguaje cinematográfico	Resultado de trasvase a teatralidad virtual
Espacio escénico Lugar físico utilizado por el cuerpo escénico para desplazarse y desenvolver la acción delimitándolo	Está limitado físicamente o se establece por el rango de movimiento del cuerpo escénico	Puede haber una evocación de un mundo externo a pesar de que no participe en el plano visual	Uso de cámara Planteamiento y composición del cuadro	Encuadre
Espacio dramático o de representación dramática	Se compone a partir de lo que el espectador observa en la escena y el espacio que va construyendo en su imaginario	Implica el universo físico de la escena y el imaginario	Uso de cámara Planteamiento y composición del cuadro Uso de planos Montaje	Espacio dramático virtual
Primer término Cuando el cuerpo escénico ejecuta una acción en el proscenio	El cuerpo escénico despliega su acción lo más cerca posible al espectador dentro del límite del espacio de representación	El límite no solo lo marca el cuerpo escénico, sino también el espectador y su campo visual	Primer plano Primerísimo plano Two shot Three shot Ángulo de toma	Acercamiento del cuerpo escénico a la cámara o de la cámara al cuerpo escénico Acercamiento de la cámara al espacio o detalle de elemento

<p>Segundo plano en escena Cuando el cuerpo escénico ejecuta una acción en el segundo plano</p>	<p>El cuerpo escénico despliega su acción a una distancia media del espectador o al medio dentro del espacio de representación</p>	<p>-</p>	<p>Plano medio Plano americano Ángulo de toma</p>	<p>Distancia media del cuerpo escénico hacia la cámara</p> <p>Distancia media de la cámara hacia el espacio</p>
<p>Tercer plano Cuando el cuerpo escénico ejecuta una acción en el foro</p>	<p>El cuerpo escénico despliega su acción lo más lejos posible al espectador o pegado al límite del espacio de representación alejado del espectador</p>	<p>-</p>	<p>Plano general Gran plano general Ángulo de toma</p>	<p>Distancia máxima dentro del encuadre del cuerpo escénico hacia la cámara</p> <p>Distancia máxima de la cámara hacia el espacio</p>
<p>Cambio de escena</p>	<p>Puente o tránsito dentro del planteamiento para ir de una escena a otra</p>	<p>Cambio en la narrativa del acontecimiento teatral</p>	<p>Montaje</p>	<p>Ejecución de montaje pregrabado o en vivo (a través de programas como el OBS) para ir de una escena a otra</p>

Nota. Elaboración propia.

Tabla 2*Elementos de Teatralidad: Acción*

Elemento de teatralidad: Acción	Característica 1	Característica 2	Agente de lenguaje cinematográfico	Resultado de trasvase a teatralidad virtual
Acción física Partitura de actividades del cuerpo escénico	El cuerpo escénico genera movimiento	Se da dentro del espacio de representación, o puede estar en un espacio evocativo (Sale de escena y sigue en movimiento el cual se percibe)	Encuadre Movimiento de cámara externo o interno Cambio de ángulo de toma Ilusión de movimiento mediante el montaje	Acción física en encuadre Acción física percibida fuera del encuadre
Acción continua	El cuerpo escénico genera una acción continua en el espacio	Tiene un inicio y un fin Acción con cierta o mucha prolongación	Plano secuencia	Acción continua en plano secuencia

Nota. Elaboración propia

Tabla 3*Elementos de Teatralidad: Convivio*

Elemento de teatralidad: Convivio	Característica 1	Característica 2	Agente del lenguaje cinematográfico	Resultado de trasvase a teatralidad virtual
Convivio	Reunión premeditada entre el cuerpo escénico y el espectador	Consciencia de la otredad observadora y observada con o sin agencia del tiempo sincrónico	Uso de la cámara Reproductibilidad	Tecnovivio

Nota. Elaboración propia.

Estos cuadros muestran la sistematización y selección para analizar a las obras de teatralidad virtual escogidas. Pretendemos que esta sistematización pueda aplicarse a cualquier otra obra de teatro virtual, más allá del criterio de nuestra selección. A continuación, procederemos a hacer la reseña de cada caso. En nuestro primer análisis, *Preludio: Ficciones del silencio*, tuvimos que insertar una pequeña investigación acerca de teatro ritual y autoficción, pues esta obra sostiene sus principales narrativas bajo esas formas de teatralidad.

5.2 Preludio: Ficciones del silencio

Figura 4:

Preludio: Ficciones del silencio 1



“Manipulación de la cámara de parte de la propia actriz para transmitir el sentido de virtualidad en vivo”.

Nota. Adaptado de *Preludio: Ficciones del silencio*, Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, 2020. Archivo: Centro Cultural Universidad del Pacífico.

5.2.1 Argumento general de la obra

Esta obra propone una travesía de autoficción a través de los lazos familiares de la performer; Diana Daf es ella misma en escena, evidenciando desde el primer momento el conflicto que la impacta: se está quedando sin voz, y por ello decide emprender un viaje multidimensional a través de los silencios intrafamiliares que se han ido dando desde hace generaciones atrás de ella, a veces porque se está y no se dice, otras porque simplemente no se está. La ausencia y el silencio se instalan en la familia por el abandono, la muerte y la distancia; ese dejar la tierra para migrar hacia la ciudad, el abandono de la figura masculina, y

otros motivos suscitados en el linaje familiar por los que la protagonista hará una travesía de reconstrucción y limpieza.

5.2.2 Condiciones de producción

En principio, la obra tuvo oportunidad de darse en espacios presenciales previamente a su proyección a través de la plataforma Joinnus en el contexto del FAE Lima 2021, presentado en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico. Comenta Diana Daf-su directora, creadora y actriz-, que esta pieza ha tenido varios puntos de encuentro y que se han presentado extractos de varias partes de la obra durante talleres o residencias de performance desde el año 2019. Esta propuesta tuvo una de sus retroalimentaciones más nutricias cuando se presentó ante escolares de 4.º y 5.º de secundaria, y las percepciones que le entregaron a la directora fueron recogidas especialmente para tener en cuenta en su próxima presentación presencial proyectada hacia este 2022. Es por otro lado evidente que esta pieza ha tenido una construcción desde la hibridez, ya que el proceso de realización de esta pieza proviene de una partitura mixta diseñada por Diana Daf, quien egresó de la especialidad de Artes Escénicas en la PUCP, y luego ha hecho un recorrido constante a través de la performance. Desde hace unos años ha creado desde el lenguaje cinematográfico, incorporándolo en sus propuestas, o generando productos desde el propio arte audiovisual. Lo que cabe señalar es que debido a la pandemia se vio en la obligación de hacer esta obra en formato de teatro virtual, pues ella tuvo como objetivo primero el presentarla en modo presencial.

5.2.3 Análisis de trasvase hacia la teatralidad virtual

El eje temático en torno al linaje familiar se manifiesta a través de varios lenguajes que se van intermediando e hibridando, a veces desde formas estructuradas y narrativas, otras, desde la yuxtaposición de medios, la cual podríamos denominar como multimedialidad, en donde hay tres líneas principales articulándose entre sí: el documental audiovisual, la performance ritual y la autoficción.

Esta obra fue grabada previamente y transmitida en diferido; tal como mencionamos, posee una presencia recurrente de simultaneidad. La obra inicia con un plano continuo y contrapicado hacia el escenario desde la entrada al teatro, en el cual se evidencian los elementos que entrarían a tallar: los insumos de la performance ritual, también la cámara y equipos para la transmisión, además del écran sobre el cual primaría la narrativa documental. Desde el principio se da al espectador esta primera mirada de los instrumentos de multimedialidad que entrarán a jugar en la pieza.

Figura 5

Preludio Ficciones del Silencio 2



“Plano general y contrapicado hacia el escenario para determinar el espacio, el cual es convencionalmente teatral, en donde se observa la intermedialidad con lo cinematográfico”

Nota. Adaptado de *Preludio: Ficciones del silencio*, Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, 2020. Archivo: Centro Cultural Universidad del Pacífico.

Durante la obra se ha querido mostrar, a través del movimiento de la cámara hecho por la propia actriz, un ritmo de ejecución artesanal, muy de “étnica”, como si estuviera construida en el momento. Sin embargo, ese movimiento era parte de un diseño

dentro de lo audiovisual como unidad, donde la forma de teatro virtual es lo que contiene los lenguajes. La cámara principal era operada por otra persona que ayudaba a transmitir el mensaje de multimedialidad, abriendo el plano medio a uno general, donde se podía percibir ese sentido tácito de mostrar las herramientas y los mecanismos hibridándose sucesivamente. Por ejemplo, el écran también participa en el rito, volviéndose una escenografía sobre la que interviene el cuerpo escénico.

Figura 6

Preludio Ficciones del Silencio 3



“Hibridez entre performace ritual y documental. Extracción de elementos de un lenguaje para resignificarlos dentro de otro”

Nota. Adaptado de *Preludio: Ficciones del silencio*, Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, 2020. Archivo: Centro Cultural Universidad del Pacífico.

El montaje o unidad de selección también es un agente predominante ordenador de la narrativa, junto a los cambios de escena y la evolución ritual que va en crecimiento hasta culminar con una catarsis.

Recordemos el concepto de hibridez, el cual principia reconociendo la fuente cultural de la obra. Como este caso se trata de una performance a través de la ruta de regreso hacia los orígenes en Huaraz, y a través de lo ritual, se hace un ejercicio de catarsis y establecimiento de nuevo orden, se impone la hibridez en varios sentidos: en principio, a través de este retorno a la tierra de los abuelos y el hecho de que esto sea contado en el escenario del centro cultural de una universidad limeña, haciendo uso de tecnologías y varios soportes.

Resaltamos el hecho de que la performance (y obra) concluye con la presencia de la madre de Diana Daf como única en las butacas, que luego es alcanzada por su hija para lanzar juntas un grito prolongado (y mudo) como culminación de la performance ritual que ese cuerpo había atravesado. El hecho de que ellas no produzcan sonido a pesar del grito puede ser interpretado como una preservación de la intimidad, el hecho de una limpieza que es interna, o tal vez, la continuidad de esa herencia silenciosa, aunque remecida a través de la acción simbólica.

Ya Miguel Rubio (2009) nos recordaba que la teatralidad entendida como fenómeno antropológico a través del rito es una inherencia cultural: la intervención del movimiento de la danza, la música, la escenificación han sido ancestrales en diversas culturas alrededor del mundo. Alejandra Málaga Sabogal (2021) en su tesis de licenciatura *Nuevas Ritualidades: Tecnología Audiovisual para la Performance* define a la performance ritual de la siguiente manera:

Partiendo de que la performance es un comportamiento consciente de estar transformando y recreando mediante el juego otros comportamientos de la sociedad y la cultura, decido definir como performance ritual a aquella

performance cuyo creador/performer/oficiante procura recrear características del ritual en función de su eficacia como experiencia reordenadora (p. 22).

Nos parece importante invocar uno de los conceptos que cita Málaga (2021) a propósito del ritual:

Ismene A. King (2014) en su tesis *The Influence of Ritual in Performance Art* señala cinco aspectos que comparte la performance ritual con el ritual. El primer rasgo es la sacralización del espacio:

El espacio se vuelve sagrado a través de la acción, mientras santifica la acción misma, así como al individuo (...) y los objetos que puedan ser usados durante el proceso performativo”. [El segundo rasgo es la creación de un estado liminal] “el cual da a luz un proceso creativo, trayendo a primer plano modos alternativos de pensamiento y comportamiento, a menudo ilógicos y primitivos”. [El tercer rasgo es] “el simbolismo de los actos, movimientos y objetos usados en el proceso performativo (...) con connotaciones espirituales, derivados o inspirados de rituales de varias religiones y culturas”. [El cuarto rasgo es la transformación] “que ocurre en el performer, a través de la introspección, la obtención de experiencia y la expresión de la fuerza creativa. La audiencia también es cambiada a través del acto”. [Finalmente, el quinto rasgo es] “la representatividad de la vida y la afirmación de la vida a través de los actos repetitivos de la muerte simbólica en contraste con la única muerte natural, en este sentido se alcanza de cierto modo la “inmortalidad” (King, 2014, pp.37-38, como citado en Málaga, 2021, p.22).

Figura 7

Preludio Ficciones del Silencio 4



“Perfomance ritual con hibridez en el lenguaje documental: Cuerpo escénico ejecutando acción ritual y en el vestuario el documento a través de las fotografías del linaje familiar”.

Nota. Adaptado de Preludio: Ficciones del silencio, Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, 2020. Archivo: Centro Cultural Universidad del Pacífico.

La autoficción es otra narrativa que se va hilando a través de la voz grabada de Diana Daf, estableciendo los puntos más álgidos y trascendentes de la historia familiar que evoca la ausencia del abuelo. Es más, la propia Diana señala que la historia familiar es un gran acto colectivo de autoficción, donde ante tanta ausencia se ha hecho una fabulación para completar esos agujeros biográficos, que han dejado huellas tangibles en la familia.

Melanie Catan (2021) en su trabajo *De la autoficción teatral a la teatralidad de la vida: trasvase del decálogo de autoficción de Sergio Blanco a la red Instagram*, nos habla de cómo la autoficción oscila entre lo real y lo representativo. La autora reflexiona en torno a ese agente

de autocontemplación que puede caer en lo narcisista. Sin embargo, esta característica que podría tener una connotación negativa o superflua está completamente normalizada en el presente a través de las herramientas autoficcionales que se componen en la era digital (p. 13), lo cual ha expandido el sentido de teatralidad en diversos espectros de la vida, retratados en autoficciones o autoescenificaciones montados en las redes sociales.

Aunque Diana Daf no alude directamente al formato de una red social concreta, sí evidencia el medio dentro del medio, generándose metamedialidad; en este caso, el formato de la plataforma Zoom dentro de la narrativa documental. Diana nos comenta esto en una entrevista a propósito de esta investigación:

Posterior a eso, a la hora de editar, ahí se dieron todas las decisiones porque había ideas que yo tenía en la cabeza como los pantallazos tipo Zoom y cómo esta sesión se va perdiendo; al final no se sabe si el Zoom regresa o no, pero te inserta por ahí. Quería jugar con la idea de la doble pantalla, de las posibilidades: el estar arriba en un momento, luego abajo. Creo que eso me ayudó a darle esta continuidad visualmente (Extracto de entrevista completa en el anexo 1).

Según Catan (2021), en la autoficción hay una agencia de la transparencia asociada al grado de exposición de la intimidad del individuo en escena, donde su propia biografía es un producto o mercancía, con la cual se generaría en el espectador un ejercicio de identificación, voyeurismo y consciencia de la representación, elementos que juegan con la dinámica entre ilusión-verdad (p. 14).

Lo cinematográfico y los elementos de la permance ritual y el cuerpo en escena están en diálogo -o contraste-. Desde la parte audiovisual se contiene y narra la búsqueda por los lugares del árbol genealógico de la actriz; hay una alternancia en la edición de la transmisión, pues a veces vemos esta simultaneidad, y en otros momentos, es lo escénico ritual o lo cinematográfico lo que ocupa toda la pantalla.

Con respecto al diálogo con el espectador, hubo una sesión sincrónica a través de la plataforma Zoom después de cada transmisión de la obra, en la que la creadora pudo dialogar y recoger las perspectivas del público, las cuales colecta también para una próxima versión presencial.

En este caso, donde la autora señala una transición de varios lenguajes en la concepción de la obra y la realización de sus partituras, es particular el reflexionar sobre el punto de vista de la escritura. La dramaturgia también puede estar intermediada o ser híbrida, puesto que en este caso hay un guion de la parte documental, concebida desde lo cinematográfico, inserto y entremezclado con la dramaturgia ritual y la dramaturgia de la autoficción. Curiosamente, en la parte que podría considerarse puramente cinematográfica - que es la documental-convive también una hibridez, porque durante el viaje a Huaraz y el recorrido del cuerpo de esta mujer en la tierra de su familia hay interacción con figuras de tamaño real que se depositaron en el espacio donde transitaba la actriz, y que mediante el montaje cobraron un sentido preponderante, por su aparición y desaparición en los cuadros, aludiendo a estas presencias/ausencias del linaje familiar, acción bastante teatral en nuestra opinión. En esta obra hay multimedialidad e hibridez, una sucesión a través de varias líneas narrativas que, de manera muy funcional y en evolución, se entretajan para contar una culminación simbólica de limpieza del linaje familiar.

5.3 Rosaura y los Nueve Monstruos

Figura 8

Rosaura y los Nueve Monstruos 1



“Teatralidad: Evidencia el hecho escénico a partir de su ausencia de reproductibilidad clásica”

Nota. Adaptado de *Rosaura y los Nueve Monstruos*, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020. Archivo: Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

5.3.1 Argumento general de la obra

Para *Rosaura y los Nueve Monstruos*, Vanessa Vizcarra, directora y dramaturga de esta pieza, realizó la adaptación del poema *Los Nueve Monstruos* de César Vallejo para una partitura escénico audiovisual, pues desde su etapa inicial tuvo consciencia de la perspectiva de la cámara, considerando una raigambre teatral para su escritura, tal como declaró en una entrevista para el diario El Comercio (Planas, 2021).

Este unipersonal está contado desde un gran plano secuencia y contempla la presencia invisible de ese ingente monstruo/fantasma de la ausencia, tal vez como metáfora por la muerte producida por la pandemia. El espacio donde se transmuta esta ausencia es el edificio vacío del Centro Cultural PUCP, donde una tal Rosaura exorciza un duelo, recorriendo los rincones del emblemático espacio ahora desierto, pero con vestigios de la vida que hubo prepandemia.

5.3.2 Condiciones de producción

Esta obra fue realizada en el contexto del aniversario del CCPUCP, y como homenaje al poeta peruano César Vallejo. Esta pieza es una producción del citado centro cultural y contó con toda la accesibilidad necesaria en cuanto equipos y logísticas de producción, aunque las restricciones de la propia pandemia hicieron que el equipo creativo eligiera circunscribir la travesía del personaje dentro del propio edificio, donde transcurre toda la acción de golpe. La institución financiera BBVA figura como patrocinadora de esta puesta en escena. Es importante mencionar que los miembros de este equipo son personas que provienen de la PUCP, todas reconocidas por su trayectoria artística y con visibilidad en la prensa y medios. Dentro de la propia obra podemos observar proyecciones de obras de teatro que a su vez cuentan con rostros emblemáticos del teatro peruano y concretamente de la comunidad PUCP, por lo que la poiesis de la obra juega en este homenaje a figuras emblemáticas de la propia institución.

Previamente a la emisión de la obra, hay una conversación pregrabada entre la directora, la actriz Wendy Vásquez, y la poeta Giovanna Pollarolo; las tres dialogan sobre los procesos creativos bajo las condiciones de la pandemia y sus restricciones, además de la gran presencia del lenguaje audiovisual en esta propuesta. Vizcarra menciona que desde la concepción del proyecto, ellas se preguntaban, ¿por qué lanzar esto como una obra de teatro virtual y no como un cortometraje? En realidad, las creadoras comentaron que esta pieza era

una suerte de homenaje al teatro en sí y, aunque la realización ha sido pensada desde lo cinematográfico, se trata de un monólogo teatral en formato audiovisual.

5.3.3 Análisis de trasvase hacia la teatralidad virtual

El formato asincrónico y pregrabado en el que fue lanzado este montaje no permitió en sí que haya espacios para dialogar con el espectador/espectadora, sino que los comentarios llegaron posteriormente, dirigidos personalmente hacia las creadoras, o a través de las redes sociales. Los grados de experimentación del tecnovivio serán diversos de acuerdo a los grados de interacción, sin embargo, siempre habrá una experiencia tecnovivial a pesar de que una obra como *Rosaura y los nueve monstruos* no se haya presentado en vivo ni tenido sesiones de diálogo con los espectadores, quienes viven su propio proceso de despliegue tecnovivial. En el caso de esta obra, hubo poca venta de entradas durante su primera semana, lo cual fue cambiando paulatinamente durante su segunda y tercera semana ¿A partir de qué? Pues de los comentarios de las personas entre sí, quienes iban recomendando la obra a otras personas, y así sucesivamente ¿Esto no sería acaso un espectro del tecnovivio? La interacción entre sujetos a propósito del contenido de una obra. La web del CCPUCP describía a esta pieza como “un collage de impulsos y materiales que no responden a nero”. Entonces, a sus creadoras no les interesaba situar la obra dentro de una narrativa convencional, sino en un monólogo que va desplegando la incertidumbre de Rosaura y las emociones heridas a partir de la soledad del personaje, que hace un ejercicio de evocación/invocación dentro de las libertades de los lenguajes intermediales, depositando este despliegue de claroscuros directamente al espectador.

Rosaura hace una ruptura de la cuarta pared, comunicándose directamente con la cámara; esta sensación de que el personaje se dirige directamente a uno es sumamente enriquecedora para generar un sentido de intimidad. Vásquez, además, hace una transmisión potente y transparente de los estadios emocionales del personaje, naturalizando el texto

poético a través de sus actividades simples y reconocibles en la cotidianidad. Nos preguntamos si llega a haber un fenómeno de intimidad en esta obra, puesto que efectivamente el fuero interno del personaje se va develando ante los espectadores, sin embargo, al darse esta develación en el marco de un lugar público no estamos seguros de que se cumpla esa escenificación de lo íntimo en el caso de Rosaura. Es más bien el CCPUCP el que abre sus recovecos y rincones cerrados usualmente al público; proponemos que quien realiza el proceso de intimidad es entonces el espacio. Rosaura es la arquitectura orgánica que nos sirve de puente para observar la apertura de las entrañas de la arquitectura monumental, que se torna un espacio vivo al dejarnos penetrar su ausencia. El encuadre predominante es el inmersivo y mantiene un ángulo normal a través de este gran plano secuencia. Sin embargo, al momento de ir acercándose a la fase culminante en el teatro, hay un juego mayor de contrapicados y picados, reforzando la sensación de teatralidad, desde la cual se desarrolla una mirada oscilante que enfoca las candilejas y el cuerpo de la actriz desplazándose por el escenario, esta vez extracotidianamente. Esto ocurre mientras las presencias de otros dos actores, emulando a personajes-espíritus que pertenecen al espacio, ejecutan cruces o movimientos en el escenario, procurando movimiento también en el cuadro captado por la cámara a la manera de apariciones.

Finalmente, la llegada al escenario, al teatro como espacio físico, hace que la culminación sea a través de la teatralidad explícita que se hace presente con los efectos de lluvia y una cámara con un ángulo de 360 grados, retratando un escenario vivo que muestra abiertamente sus mecanismos y particularidades, los que incluyen las butacas vacías y la proyección de algunas de las obras más icónicas que se han montado en este teatro.

Figura 9

Rosaura y los Nueve Monstruos 2



Nota. Adaptado de *Rosaura y los Nueve Monstruos*, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020. Archivo: Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En la parte final, cuando se da este diálogo del cuerpo de la actriz interactuando con la proyección de algunas obras emblemáticas, sucede una intermedialidad entre teatro y video ¿Al ver esta interacción como espectadores por medio del video transmitido se anularía la intermediación? Es decir, estamos ante un hecho puramente audiovisual que juega con los límites, ¿o será que en vez de anularse la intermedialidad se agrega una capa más de diálogo entre estas artes? Pensamos que el contexto de esta obra, al darse en medio de un aniversario institucional, tiene como uno de sus logros una fusión de intermedialidad a través de las artes que esta institución alberga, lo cual no es para nada panfletario, sino sutil y contiene un sentido de homenaje. Esta obra tiene como uno de sus fundamentos el espacio dramático, que consideramos como una de las principales narrativas escénicas que están intermediadas por la cámara. El espacio es uno de los pilares sobre el cual se viaja hacia una catarsis, dando cabida

a una sensación de finalización/inicio de ciclos, donde el cuerpo escénico de Wendy Vásquez/ Rosaura cobra un sentido de canalización.

5.4 2021: Violeta y los Reptilianos

Figura 10

Violeta y los Reptilianos 1



“Presencia de anima n para introducir el universo onírico del personaje”

Nota. Adaptado de *2021: Violeta y los Reptilianos*, FAE Lima, 2021. Archivo: FAE Lima.

5.4.1 Argumento general

La obra *2021: Violeta y los Reptilianos*, utilizó el contexto de las elecciones presidenciales y congresales de 2021 en el Perú para contar la historia de una profesora de colegio que decide lanzarse como candidata al congreso, y que en su campaña se compromete a transparentar todo su camino a través de las redes sociales. En medio de su travesía política es captada por un partido político con dudosa fuente de financiamiento, el cual resultó estar conformado por extraterrestres negativizados que vieron en Violeta un instrumento para sus

finés de dominación y manipulación. La obra luego narra cómo Violeta debe transitar un viaje de reconocimiento dentro de su ego y de sus debilidades para poder liberarse de esta agrupación. Este proceso lo realiza con la ayuda de extraterrestres positivos o seres multidimensionales que le proveen ayuda en medio de su crisis.

5.4.2 Condiciones generales de producción

Esta pieza tiene su origen en una idea que los artistas escénicos Ernesto Barraza y Diego Otero tuvieron el año 2020, a partir de la historia de una política municipal que caía en las garras de la corrupción. Nos convocaron para asumir el rol de actriz en ese proyecto de serie web, por lo que el origen en sí de esta obra tiene una raigambre audiovisual con intermediación virtual. Luego, la pandemia llegó y se detuvo el proyecto, el cual fue retomado a propósito de la convocatoria de Creación Escénica del FAE Lima 2021, que puso en sus bases el requisito de la multiplataforma, y para el cual asumimos también el rol de codramaturgia, desde el cual aportamos la idea del contexto galáctico e intervención extraterrestre. Esta obra contó con un financiamiento parcial de parte del FAE, brindándose un fondo de S/.5000 soles para su realización. Luego, la productora Lupuna Cine y Teatro asumió aproximadamente S/.6000 soles de presupuesto privado para completar la producción.

Esta pieza tuvo accesibilidad a tecnología, incluso tuvo la oportunidad de contar con equipos audiovisuales de la Universidad de Lima. Sin embargo, los directores Diego Otero y Ernesto Barraza escogieron realizar todo desde las cámaras de los celulares e iluminar con aros de luz, a la manera en la que el propio personaje haría su puesta en escena para transmitir a través de las redes sociales. Por esta razón, la estética de la obra mantendría este sentido artesanal y hecho en el instante, tal como lo haría Violeta. Esta obra tuvo un equipo pequeño, conformado por la elección y criterio de los directores. Para asumir un rol fundamental, como operador del programa OBS, fue convocado Sergio Plaza, el cual ejecutó

en vivo una serie de funciones que tienen que ver con la transmisión y la selección de las imágenes, las cuales se pueden alternar entre las emitidas en vivo y las pregrabadas. Este artista es comunicador audiovisual de la Universidad de Lima, y tenía un desconocimiento previo del manejo de este programa, sin embargo, asumió el tipo de programación que este sistema ejecuta.

Por otro lado, se requirió de un fotógrafo, un diseñador de sonido, maquillador y artista de animación. En algún punto del proceso de la obra se cayó en cuenta de que todos los miembros del equipo-excepto la actriz-eran varones, y en su mayoría provenían de entornos en común con los directores, como el colegio, universidad u otros centros. También, aunque no se buscó de manera para nada consciente, todos éramos blancos/mestizos y jóvenes, o relativamente jóvenes. Asimismo, todos los miembros del equipo éramos profesionales con estudios superiores. Tanto los directores como la actriz teníamos acceso a medios de prensa, aunque cabe señalar que como actriz, a pesar de tener ya varios trabajos en teatro y televisión, y algunos en cine, no nos consideramos como una figura mediatizada. Esto lo traemos a propósito de un análisis que hizo Ernesto Barraza con respecto a su obra virtual “Ausentes”, la cual se realizó en pandemia, reflexionando acerca de la facilidad de acceder a medios de prensa debido a que la actriz de ese unipersonal poseía un posicionamiento televisivo muy fuerte, motivo por el que se tuvo que invertir en una jefe de prensa para promocionar a 2021VYLR, y así conseguir entrevistas y mayor visibilidad en medios, lo que dio resultados positivos.

5.4.3 Análisis de trasvase hacia la teatralidad virtual

Al ser seleccionados para el FAE, se decidió crear narrativas previas del personaje en las redes sociales, especialmente a través de Instagram. A un mes antes de su estreno, ya se había generado un perfil para Violeta Cruz, aquella sencilla profesora que se lanzaba de manera independiente al Congreso de la República. Este mecanismo de intimidad del

personaje, término que menciona la autora Paula Sibilía (2009), promovió que las personas que interactuaron con ella en las transmisiones se sumergieran en el universo de la obra, pues ya tenían indicios y elementos que lo delineaban en sus búsquedas, carencias, etc.

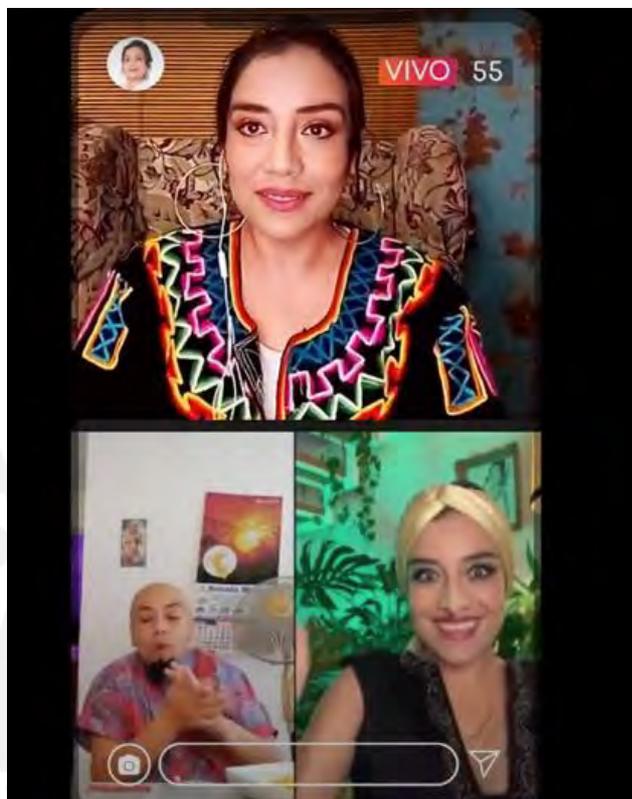
De esta manera, se crea una línea que va hasta el punto temporal, donde Violeta inicia dentro de los linderos espacio temporales que la obra marca. Los propios espectadores se volvieron prousuarios (Burns, 2006) de este juego previo, pues muchas veces participaron de estas interacciones a través de los posts o transmisiones, agregando una cuota de “autoficción” en sus identidades, al comentar dando su apoyo o detracción al personaje a pesar de saber que era un personaje ficticio.

Al llegar la fecha de estreno de la obra virtual en sí, Violeta, justo en el inicio del hilo de la fábula de la ficción, ha tomado consciencia de su imposibilidad de postular como independiente, por lo que hace un llamado a los partidos para que la tomen en cuenta. Es en este contexto que el Partido Amazónico de la Iguana se pone en contacto con ella para invitarla a postular bajo su representación. Vemos que la fábula ha discurrido previa a la obra en sí, por lo que cualquier persona con acceso a la cuenta de IG del personaje podrá enterarse de los pormenores de aquellos momentos previos en el proceso de Violeta, los cuales delinearán a esta mujer fuera del tiempo concreto de representación.

A diferencia de los otros dos casos de análisis, esta obra fue transmitida en vivo y todo el planteamiento y montaje escénico-audiovisual era operado en el momento, a través de la ejecución del programa OBS. El formato completo de la obra está planteado mediante la forma de IG Live, desde la cual Violeta se comunica con los internautas, abriendo las puertas de su hogar y transparentando cada una de sus actividades como candidata.

Figura 11

Violeta y los Reptilianos 2



“Simulación del formato de Instagram, sobre el cual se desarrolla la dinámica de extimidad de Violeta con respecto a sus internautas”

Nota. Adaptado de *2021: Violeta y los Reptilianos*, FAE Lima, 2021. Archivo: FAE Lima.

La idea de la extimidad es utilizada por la propuesta escénica de *2021: Violeta Cruz y los Reptilianos*, ya que juega con lo confesional. Su estructura está basada en el proceso de cómo una profesora establece una comunicación íntima con una comunidad virtual mediante el uso de las redes sociales, narrando los entretelones de la travesía política que decide emprender. Esta extimidad se ubica desde el germen de la historia, en la que el espectador puede palpar los mundos internos de Violeta y su enfrentamiento con las fuerzas de un sistema que la capta para instrumentalizarla.

Así, el/la espectador(a) está ante una estructura visual que le es cercana y que lo/la invita al sentido de la artificialidad de forma doble, puesto que la mediación virtual, donde ocurre la escenificación del personaje, es una capa de esta consciencia ficticia, mientras que el hecho de que este personaje es creado con fines de una propuesta escénica, contiene otra capa. Fue común que esta aparente doble consciencia del artificio lleve a confusiones, ya que se recibieron diversos mensajes en los que se abordaba al personaje de Violeta Cruz como alguien verdaderamente real. Esto fue aprovechado por los creadores al momento de programar los diálogos del personaje fuera de la obra en sí, concibiendo encuentros con dos personajes ficticios y con cuatro personas reales, tales como Pilar Biggio, encargada de la parte educativa de la ONPE, Javiera Arnillas, mujer activista trans, y Roberto Otoya, activista por la no estigmatización del VIH. Los encuentros con estas personas brindaron pistas, no solo acerca de las temáticas sobre las cuales la obra puede discernir, sino también dieron luces acerca de algunas características veladas del personaje. Se decidió que esta profesora de escuela no se encontrara en una etapa madura de deconstrucción, sino se la ubicó en un descubrimiento de su propia autenticidad y ruptura de patrones negativos heredados, los cuales confrontaba con cada encuentro a través de los *lives* de Instagram, que quedaban grabados en el feed del IG del personaje y podían ser reproducidos para entender al universo individual de la candidata en cuestión.

A continuación, compartiremos un cuadro donde señalamos el encuentro con cada persona real/personaje ficticio y la finalidad que tuvo cada uno, donde cada eje sociocultural tratado por Violeta devela un proceso de su intimidad, el cual se jugaba a extimar al exponerse en el “en vivo” del Instagram:

4.4. Tabla de proceso de extimidad en el personaje de Violeta Cruz:

Tabla 4:

Proceso de extimidad en el personaje de Violeta Cruz

Persona entrevistada	Eje temático socio cultural	Característica velada de Violeta Cruz susceptible a extimidad
Clandestino: personaje ficticio de la obra <i>Cl4n_D35t1n0: capítulo cero</i> presentada en el FAE	Mala gestión del sector médico peruano durante la pandemia, denuncia de casos de corrupción a través de las camas de UCI. Se utilizó este live para promocionar ambas obras presentadas en el FAE 2021	Miedo a enfrentar el sistema; temor hacia la confrontación a la autoridad
Pilar Biggio: jefa de la oficina XXX de la ONPE.	Mecanismo de postulación al Congreso, el cual Violeta no siguió correctamente	Ingenuidad. Falta de rigurosidad ante lo sistemático; rebeldía ante la autoridad
Javiera Arnillas: Actriz, modelo y activista trans.	Representación LGTBQI en los poderes del Estado y de la sociedad	Ligera homofobia heredada familiarmente; desconcierto o ignorancia ante tecnología médica que permite cambio de sexo
Roberto Otoyá: comunicador, activista contra el estigma del VIH	Visibilización de personas con VIH en la sociedad; mecanismos de prevención contra la enfermedad	Sistema de creencias católico; crianza conservadora; relación lésbica que Violeta tuvo en la universidad
Sadith Silvano: Artesana shipiba de la Comunidad de Cantagallo	Condiciones actuales de la comunidad de Cantagallo en el Rímac; falta de servicios y accesibilidad a internet	Falta de educación de calidad de Violeta; gran impulso de emprendimiento y sentido de justicia, especialmente volcado hacia jóvenes y mujeres
Victoria Ruiz: personaje ficticio. Peruana migrante en Argentina	Racismo y privilegios blancos en Argentina. Migración de peruanos en el extranjero. Se utilizó este live para promocionar la obra durante sus funciones en la plataforma Uai Fai de Argentina	Crianza con racismo velado en su niñez. Algunos prejuicios acerca de la migración, se citó el caso de la delincuencia por parte de migrantes venezolanos en Lima

Nota. Elaboración propia.

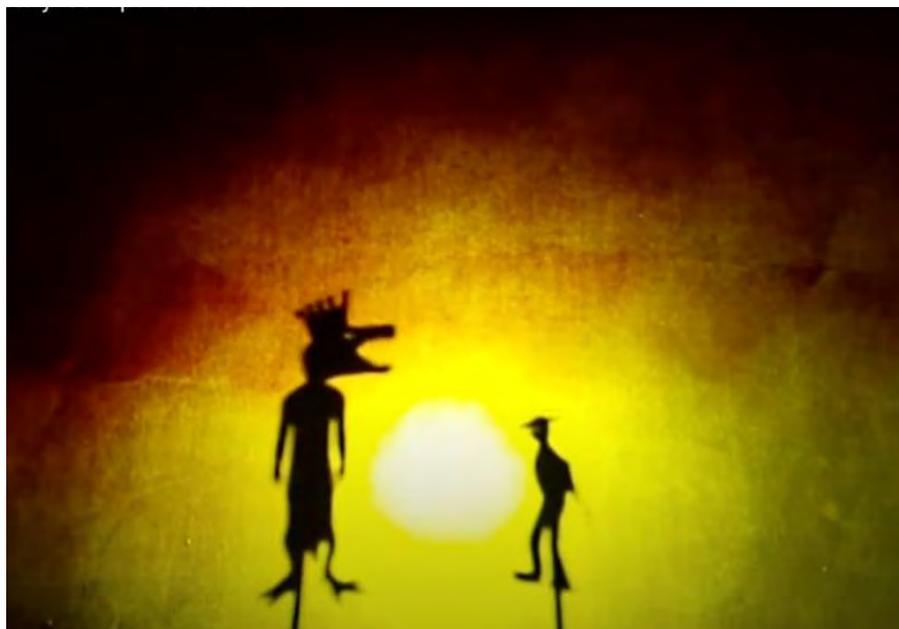
Como ya mencionamos, esta propuesta se realizó con un teléfono celular que estuvo fijo y fue movido solo un par de veces por la propia actriz para dos traslados. El plano americano o *one shot* fue el recurrente, además de una angulación normal. Esta forma se

varió solo al moverse la cámara; se planteó un plano contrapicado donde el punto de vista era levemente desde arriba del rostro de la protagonista.

El video pregrabado con la intervención de los otros personajes, con el cual se debía dialogar, requirió una interacción cronometrada de la actriz, puesto que solo se consiguió que saliera un sonido medianamente aceptable usando audífonos, donde la actriz escuchaba un retorno de las voces de los otros personajes montada a su propia voz con *delay*. Además, en pantalla solo podía verse a sí misma, lo que se decidió a través de los ensayos por las limitaciones técnicas, por lo que evocaba en su mente las actividades y acciones de los personajes de Reyna y Pepe. Hubo un empleo constante de escucha a partir de la intersubjetividad con estos dos sujetos ficticios y, paradójicamente, interpretados por la misma actriz. El cambio de código en la obra fue constante, pues en los momentos oníricos o de contacto de primer tipo con los extraterrestres se emplearon técnicas cinematográficas y teatrales como la animación, el teatro de sombras y la proyección, lo cual denota un uso frecuente de intermedialidad. Con respecto al contacto con el público y el despliegue tecnovivial, después de cada función hubo un conversatorio en Zoom, además de las interacciones que se hacían en los live de Instagram y los diálogos respondiendo comentarios de los posts en el feed del IG de la candidata. Algunos espectadores se tornaron también produsuarios, simulando personalidades de corte abiertamente fujimorista, por ejemplo, a manera de juego. Esta obra planteó su poiesis desde el lenguaje virtual, y tanto la teatralidad como las herramientas audiovisuales estuvieron al servicio de este lenguaje, para generar el impacto de un producto íntimo del personaje, realizado desde sus propias capacidades.

Figura 12:

Violeta y los Reptilianos 3



“Teatro de sombras delimitado por el encuadre de la cámara”

Nota. Adaptado de *2021: Violeta y los Reptilianos*, FAE Lima, 2021. Archivo: FAE Lima.

5.5. Herramientas de análisis en las obras virtuales seleccionadas

Los tres casos tienen varios puntos en común, y a su vez una particularidad muy establecida de acuerdo a sus recursos y a las decisiones acerca de cómo manejarlos. Lo que intersecta las tres obras es que evidentemente se dieron a través de medios virtuales durante la pandemia, utilizando al espectador como sujeto receptor directo o explícito. También, que el cuerpo escénico sobre el que se sostiene la acción y el cual atraviesa los espacios, es de mujeres limeñas de generaciones similares. A continuación, presentaremos una breve sistematización de componentes del proceso artístico de trasvase, presentes en las obras analizadas:

Tabla 5*Presencia de herramientas de análisis en las obras virtuales seleccionadas*

Herramientas de análisis	P.F.D.S	R.Y.L.N.M	2021.V.Y.L.R
Intermedialidad	Sí	Sí	Sí
Intimidad/extimidad	Sí	Sí	Sí
Hibridez	Sí	Sí	Sí
Multiplicidad de planos	Sí	No	Sí
Performance Ritual	Sí	No	No
Produsuario	No	No	Sí
Teatralidad	Sí	Sí	Sí
Tecnovivio	Sí	Sí	Sí
Vitalidad	Sí	Sí	Sí

Nota. Elaboración propia.

Es importante notar que muchas veces todos estos instrumentos mediante los cuales se ha dado el trasvase están yuxtapuestos o entrelazados, es decir, componen en sus uniones la narrativa y estética del producto escénico virtual. Sin embargo, hacemos el ejercicio de disección y reconocimiento para detectar sus pertenencias o categorización, para lo cual presentaremos el siguiente cuadro:

Tabla 6*Pertenencia al lenguaje teatral, cinematográfico, intermedial, híbrido o virtual*

Obra virtual	Pertenencia al lenguaje teatral	Pertenencia al lenguaje cinematográfico o audiovisual	Pertenencia al lenguaje intermedial	Pertenencia al lenguaje híbrido	Pertenencia al lenguaje virtual
P.F.D.S	-Autoficción -Performance ritual	-Documental	-Documental -Proyección de video	-Autoficción -Performance ritual	-Pantalla formato de zoom -Pantalla de formato word
R.Y.L.N.M.	- Monólogo - Continuidad de la acción - Despliegue de la técnica en escenario	-Plano secuencia	-Proyección de video -Evidenciar uso de la cámara a través de espejo		
2021.V.Y.L.R.	-Monólogo -Teatro de sombras -Uso de la máscara	-Corto de animación -Noticiero	-Proyección de video -Voz en off	-Monólogo hacia espejos y cámara con uso de la máscara	-Formato de transmisión en vivo de Instagram

Nota. Elaboración propia.

Por otro lado, aunque no sea parte de uno de los ejes medulares del análisis de esta tesis, las condiciones de la producción también implican, según proponemos, un trasvase de las características socioculturales previas a la pandemia de la producción de teatralidad virtual durante el periodo 2020-2021. Ya que estamos acercando una breve y general observación del panorama de producción al lector, a continuación proponemos un cuadro que muestra cuáles han sido nuestros agentes para esta descripción:

Tabla 7

Agentes de observación para la descripción del panorama sociocultural de las obras seleccionadas

Agentes de observación	P.F.D.S.	R.Y.L.N.M.	2021.V.Y.L.R.
Accesibilidad a internet	Sí	Sí	Sí
Accesibilidad a equipos y tecnología	Sí	Sí	Sí
Financiamiento total o parcial del proyecto de parte institucional	Sí	Sí	Sí
La obra se dio en un espacio convencional como un teatro	Sí	Sí	No
La obra se dio en un espacio no convencional como una casa	No	No	Sí
Representación diversa en el equipo artístico y técnico	Se desconoce	Se desconoce	No
Visibilidad previa de los artistas en medios audiovisuales, medios periodísticos o redes sociales	Se desconoce	Sí	Sí
Experiencia previa del equipo en cine o en teatro intermedial	Sí	Sí	Sí
Costo de la entrada	S/.25 soles	S/.20 soles	S/.25 soles

Nota. Elaboración propia.

Por lo tanto, proponemos que la producción de trasvase ha sido desplegada en varios de los sentidos de la realización de las obras virtuales en Lima durante el período pandémico. Notamos que hay condiciones previas de producción que se replican; también, que están presentes la utilización de técnicas y convenciones que pertenecen al universo de la teatralidad y que se han adaptado o transformado a partir de la reproductibilidad virtual, usando elementos del lenguaje cinematográfico para poder expresar y enmarcar el trabajo en torno al acontecimiento escénico, el cual podríamos llamar después de este proceso de trasvase “acontecimiento teatral virtual”.

Identificamos que algunos artistas, en el caso de este panorama pandémico, no habían necesariamente explorado con predominancia las herramientas audiovisuales, por lo que el fenómeno de la pandemia de alguna manera se relaciona con la aceleración de la

experimentación del lenguaje audiovisual y la persistencia en la creación, a la par de los retos que supone vivir un contexto tan complejo. A continuación, en la sección de *Conclusiones* y *Discusiones*, resaltaremos algunos de los diagnósticos expresados en esta investigación, a través de los cuales llegaremos a conclusiones. Evidenciaremos nuestras limitaciones y propondremos ciertas líneas de investigación hacia donde podría expandirse el tema central de esta tesis.



Conclusiones y discusiones

Hemos procurado ser cautos con respecto a afirmar o negar categóricamente alguno de los procesos observados dentro de nuestros tres ejes de marco teórico para proponer la hipótesis de trasvase de la teatralidad hacia la teatralidad virtual, así como valorar la experiencia de atravesar la expectación del acontecimiento teatral por encima o debajo del acontecimiento teatral virtual. Dado que las repercusiones en las dimensiones humanas en esta era híperdigital son muy diversas y dependen de factores muy particulares, hemos tenido en cuenta este punto de vista. Sin embargo, nos aventuraremos a concluir algunas ideas con respecto al análisis desplegado a lo largo de esta propuesta, así como a hacer un listado de las limitantes que hemos alcanzado a detectar. Finalmente, abriremos al lector ciertas líneas de investigación sugeridas a partir de la delimitación del tema, y que, por lo tanto, quedaron fuera del espectro de nuestra partitura académica.

Con respecto al impacto de la pandemia y su repercusión en el teatro limeño

- El contexto socio cultural traducido en privilegios o precariedad influye directamente en la accesibilidad de recursos, los cuales, en el caso de un teatrista local, podrían condicionar su búsqueda creativa a través del uso o no de recursos audiovisuales y tecnológicos. La accesibilidad a la que se refiere Mancuso (2020) en su tesis comprende una serie de indicadores para determinar un sentido de justicia en las condiciones en las que los creadores pueden o no manifestar su trabajo utilizando las herramientas virtuales o tecnológicas. Estas pueden implicar desde el aspecto generacional, como el acceso a conocimiento acerca de la tecnología, hasta la ubicación geográfica y la posibilidad de conexión a una red. Sin embargo, por otro lado, cada vez hay más oferta de conectividad a costos accesibles, y múltiples teatristas de diversos orígenes pudieron aprovechar esto para volcar en lo virtual sus

propuestas creativas, y establecer a través de las redes sociales espacios de diálogos con teatristas de diferentes zonas en el Perú.

- Tal como Malca (2008) expuso en su tesis, hay una sensación de distancia dentro de la comunidad de teatristas locales. Algunos pertenecen a una aparente élite que recibe la mayor atención de los medios de comunicación y la posibilidad de financiamiento de instituciones privadas. Dentro de esta supuesta burbuja o argolla, hay rostros emblemáticos y recurrentes que estarían posicionados en medios como la T.V. o el cine, y a la cual se hace muy difícil acceder. Usualmente, se asocia a esta burbuja como un ente que no tiene una representación diversa de etnia o género, por ejemplo. Por otro lado, tal como Zapata (2004) menciona, las industrias culturales no tienen tampoco una igualdad de condiciones con respecto al consumo del público. En este panorama, el teatro en sí queda relegado con respecto a otras artes como el folclore. Sin embargo, la democratización de las plataformas virtuales y el trasvase del trabajo escénico hacia los medios digitales permite que creadores independientes puedan tener un altísimo impacto en el público, sin que medien condiciones como fama o posicionamiento en la argolla, sino simplemente la alta conexión del contenido con los espectadores.

Con respecto a la teatralidad y su despliegue en la tecnoescena

- La teatralidad no pertenece exclusivamente al mundo del teatro (Rubio, 2009), al extenderse a universos como el ritual, por ejemplo ¿Por qué no podría ejercerse en el plano virtual? Tal como Sibilia (2008) propone, las dimensiones humanas se expanden, por ello tanto el cuerpo escénico como el cuerpo espectral son susceptibles de proyectar un impacto y a su vez recibirlo en cualquier medio, sea este presencial o no.

- El uso de tecnología y la incorporación de esta en el arte teatral ha formado parte desde sus orígenes (Caballero, 2020). El ser humano siempre ha ido sumando técnica e instrumentos al acto teatral; estos son dispositivos comunicacionales, que podrían contener un sentido no solo funcional, sino también simbólico. Proponemos que no debe ser motivo de desconcierto o negación el hecho de que el teatro se amplifica hasta en la reproductibilidad dentro de la pantalla. Por ello, el tecnovivio puede llegar a tener una conexión profunda como parte de este proceso de espectación del hecho escénico. Incluso, el tecnovivio puede implicar la ruptura del sentido efímero que tiene el teatro, ya que el receptor tiene la oportunidad de repetir-en algunos casos-el fenómeno de la espectación de la obra artística y la redimensión de su percepción.
- Respecto al cuerpo escénico que ejerce la teatralidad virtual, observamos que lo hace desde un expertise que muchas veces implica la yuxtaposición de componentes teatrales, audiovisuales y propios de la virtualidad. Proponemos que mientras se da esta oscilación de lenguajes, el cuerpo escénico que abarca esta simultaneidad aplicaría un anclaje físico/sensorial/mental muy bien calibrado dentro de su espacio de ejecución (sea este un espacio dramático, cotidiano o de representación), todo lo cual le permitiría la transición exitosa entre lenguajes a través de su partitura escénica. Por ejemplo, el momento en que la actriz que interpretó a Rosaura pasó del plano secuencia con mirada a la cámara hacia penetrar el escenario para convertirse en una presencia teatral, manifestando rápidamente este cambio a través de su cuerpo.
- Respecto al cuerpo espectral, podemos decir que la producción de contenido a través de las redes sociales y las múltiples plataformas virtuales en las que manifestamos nuestra comunicación, trabajo, relación, producción económica, consumo, etc., nos ha colocado en una posición de hiperdigitalización donde está

normalizado el hecho de producir contenidos y manifestar las diversas dimensiones de nuestra humanidad en estos medios digitales. Paoletta (2019), reflexiona sobre una posible deshumanización a propósito de esta manera virtualizada del ejercicio de nuestra humanidad. Sin embargo, en medio de este posible riesgo de disgregación del cuerpo, se han generado fenómenos como el del produsuario (Saíd-Hung, Durán, 2017), donde efectivamente cada “persona c y corriente”, tiene su vitrina propia desde la cual intercomunicarse. Hoy más que nunca muchos seres humanos tenemos la oportunidad de manifestar nuestra voz y proyectar nuestra individualidad en diálogo con otros sujetos. Entonces, nos encontramos ante una paradoja, pues en medio de un probable proceso de disección de nuestra organicidad, la proyección de nosotros mismos puede llegar a tener alcances no antes vistos. Todo esto influye en nuestros consumos de productos artísticos y en los temas que aludimos como artistas para la reflexión, como por ejemplo sucedió con la obra *2021: Violeta y los Reptilianos*, que habla del proceso de deshumanización a partir de vender los principios a cambio de poder político. Pero, toda esta narrativa se desplegó a través de la virtualidad.

- Una discusión latente en esta investigación, es si la concepción del teatro es modificada por aquellas prácticas que rompen la convención de presencialidad. A propósito del teatro virtual, ¿el teatro estaría ejerciendo una mutación o se estaría produciendo una rama artística autónoma? Traigamos el caso de la radionovela: un arte que contiene muchísimo de lo que definimos como teatral por su estilo, en donde hay una exaltación del sentido dramático como principal estrategia estética para impactar al radioescucha. Sin embargo, dentro del imaginario colectivo, la radionovela es un género en sí mismo aunque también sea llamada radioteatro. El medio de reproductibilidad exclusivamente a través de lo sonoro, donde se genera una

atmósfera por medio de efectos, técnicas y convenciones ha sido una de las principales razones para su consideración como un arte independiente.

¿Será que el teatro virtual al presentar, la mayoría de veces, el cuerpo de los actores en su “escena” (o en la “tecnoescena”) oscila a n la disc de si es teatro modificado o un arte autónomo en sí? ¿Es el hecho de que se pueda visualizar un cuerpo accionando en un espacio lo que proporciona ese sentido de teatralidad “ contundente? ¿Es entonces, efectivamente el teatro virtual una propuesta antropocentrista tal como Infante (2020) lo propone?

Haciendo un ejercicio de observación, percibimos que los conflictos y reflexiones en torno a cómo definir el teatro virtual fluyen más con respecto a la reproductibilidad, la sincronicidad, el convivio/tecnovivio; sin embargo, no hallamos que se concentre en las técnicas empleadas o el proceso creativo en sí, donde se despliega la hibridez estética. ¿Tal vez estamos ante un horizonte de apego y desapego de parte de humanos teatristas más que ante emplazamientos acerca de la hibridez en sí? ¿Es la forma más que el contenido la que nos remueve? Cabe resaltar que esta es una mirada personal, no refleja necesariamente el estadio actual de una supuesta polémica.

- Percibimos que el teatro virtual, más allá del antropocentrismo predominante que propone Infante (2020), que colocaría al ser humano al centro de todas las cosas; donde se arman tramas, estructuras y experimentaciones desde nuestra condición de humanidad; permitiría más bien un desapego, incluso acerca de nuestra propia fisicalidad. Ya podemos observar que en el caso de Rosaura y los Nueve Monstruos, es el espacio, ese edificio vacío el que resignifica y dimensiona una emocionalidad propia mediante el recorrido interno/externo de la actriz. También en el caso de 2021: Violeta y los reptilianos, podemos observar a seres no humanos que no se manifiestan

a través de lo corpóreo, sino por medio de energía -que de manera antropomórfica- busca el comunicarse con la protagonista a través del teatro de sombras, lo sonoro y lumínico. Este aspecto de ruptura del antropocentrismo puede llegar a alcanzar límites inimaginables. Hoy muchas discusiones tocan el tema de los derechos que tiene la Naturaleza como “ente vivo” e intangible con pleno y autónomo derecho a no ser violada o sobre explotada; tal vez en unas generaciones futuras estemos debatiendo acerca de los derechos de las inteligencias artificiales, que al día de hoy ya podrían estar desarrollando “voluntad propia”; y por lo tanto ser generadoras de arte, con criterio independiente -no solo a partir de una mezcla algorítmica- sino como ser creador. ¿Cómo sería una obra de teatro hecha por una I.A.?

Con respecto a la intermedialidad, hibridez y lenguaje cinematográfico

- Anxo Abuín (2008), con su sistematización acerca de la teatralidad en el cine, nos devela la estrecha relación que han tenido estas artes a lo largo de sus historias, por lo que la convergencia del lenguaje cinematográfico y teatral en la era digital para la producción de teatralidad virtual es una más de las manifestaciones que estas artes han producido a lo largo de su relación. La intermedialidad y la hibridez son dos de las múltiples maneras de diálogo que hay entre artes. No obstante, sus implicancias van mucho más allá de la transposición: también comprende fenómenos estéticos, filosóficos, antropológicos, etc. Esto nos permite dimensionar los productos intermediales o híbridos, no solo a partir de sus características formales, sino también de sus resignificaciones. Por ejemplo, cuando reconocemos que en *Preludio: Ficciones del silencio*, no solo hay hibridez por el hecho de que la artista hace una superposición de lenguajes, sino porque ella misma al explorar en una pertenencia cultural familiar andina y exponerla en un espacio de representación en Lima, genera esta característica a través de este hecho.

- El empleo del lenguaje audiovisual ha sido prácticamente ineludible al producirse el trasvase hacia teatralidad virtual. Tal vez los grados de consciencia, conocimiento y expertise de este lenguaje han sido muy indistintos en cada caso. Sin embargo, tanto la manera de captura del planteamiento escénico como la reproductibilidad del producto final han implicado el uso de este código artístico. Es muy provechoso el detenernos a observar cómo el uso de este lenguaje influenciará las líneas de creación en el teatro de los años venideros dentro de nuestra comunidad local. Probablemente estemos atravesando el fenómeno ahora mismo.

Limitantes en la investigación

- El espectro de obras analizadas pudo haber estado conformada por obras producidas fuera de Lima, lo cual nos hubiera permitido tener una riqueza de perspectiva y una mejor representación del fenómeno de la teatralidad virtual en el Perú. Sin embargo, decidimos decantarnos por las obras seleccionadas porque las vimos en los momentos de sus estrenos y pudimos observar el proceso que tuvieron desde sus lanzamientos, además de encontrar que teniendo un pequeño universo de obras virtuales con muchos puntos de coincidencia, podíamos aprovechar el resaltar sus diferencias con respecto a sus procesos.
- Hay muchísimas más posibilidades de conexión entre elementos de la teatralidad y los elementos del lenguaje cinematográfico, por ejemplo, aquellos elementos de composición como la luz, la cuadratura en el plano, el enfoque, la presentación de personaje, la dirección de arte, etc. Simplemente elegimos relacionar los elementos seleccionados porque son- tal vez- lo más visible al momento de intersectarlos, o por pura afinidad estética de la autora.
- El mundo de lo virtual es amplísimo, y los conceptos de avatar y *cyborg*, por ejemplo, tienen sus propios desarrollos múltiples de definición y de búsqueda. Todo el aspecto

de la escena virtual (sus características técnicas, filosóficas, estéticas, proyecciones holográficas, realidad virtual, etc.), nos harían adentrarnos en un universo digno de otra tesis, puesto que las obras escogidas no transitaban por esos planos de la virtualidad. En ese sentido, nos restringimos a hablar de la virtualidad a través de las redes sociales, algunas formas más populares de digitalización del yo, y que conforman plataformas reconocibles dentro de nuestra casuística.

- Las entrevistas hechas a personas de la comunidad escénica local pudieron comprender a más miembros. Incluso, el entrevistar a personas de la comunidad que exprofesamente decidieran no participar de la teatralidad virtual, puesto que encontraban en esta forma de hacer teatro, en algunos casos, una deformación artística, y por el otro, simplemente no se sentían cómodos con el uso de la tecnología. Llegamos a dialogar sobre este tema con un par de compañeros, sin embargo, notamos que la riqueza de este diálogo nos llevaría a centrarnos en la polémica acerca de si el teatro virtual es teatro o no, lo cual comprendería una tesis aparte, ya que como es evidente, nosotros partimos del hecho afirmativo de que la teatralidad virtual existe.

Líneas de investigación fuera de la delimitación del tema

- Una de las líneas principales de investigación de esta tesis se basa en el concepto de *la diana* de Declan Donellan (2014), la cual implica un *target* o punto focal cambiante y oscilante para el desempeño óptimo de la actuación. Esta forma de abordaje sistematizado propuesto por Donellan, nos parecía el que naturalmente se adaptaba a describir el tipo de trabajo actoral que se requiere para transitar en la multimedialidad de lenguajes que implica el teatro virtual. Todo ese sentido de la escucha y movimiento en la atención ante los agentes externos, manteniendo el universo de lo interno absolutamente vivo-según nuestro parecer-, diseña excelentemente la

experiencia del cuerpo escénico en la tecnoescena. Sin embargo, notamos que no se relacionaba tan directamente con el fenómeno de trasvase, sino más bien abría el espectro a otro sentido de la teatralidad virtual, tal vez más enfocada en la actuación. Por esta razón, decidimos guardar este espectro para una siguiente investigación.

- Otro aspecto muy rico que encontramos dentro del universo de la teatralidad virtual y que de alguna manera hemos tocado, mas no expandido, es el del fenómeno espectadorial. Dentro de las posibilidades del espectador para relacionarse con los productos artísticos virtuales puede haber un espectro amplísimo de análisis que va desde el tema de la neurociencia hasta el sentido ético. Las formas en cómo el consumidor se relaciona con el objeto artístico implica tantos procesos orgánicos, intelectuales, sensoriales, culturales; etc., que son riquísimos de abordar desde las artes escénicas.

El teatro virtual es mucho más complejo de lo que se puede percibir a primera vista; pues contiene -observándolo solo desde su producción pandémica- múltiples sentidos de análisis que sobrepasan su condición de objeto artístico. El hecho de que el teatro virtual esté en el contexto de un eminente y masivo uso de tecnología/redes sociales, donde la multidimensionalidad del ser humano actual manifiesta su expresión, interacción, modos de vida, consumo, parámetros estéticos, etc.; es un síntoma de un probable trasvase entre humanidad y tecnología que marca el constructo de nuevas realidades que avanzan a la par de los acontecimientos del mundo: un mundo que pareciera responder a sus propias angustias y perspectivas desde la autoescenificación o el brindar signos todo el tiempo acerca de su sí mismo.

Hemos empleado protocolos para protegernos; y en medio de las duras restricciones hacia nuestras libertades para alcanzar un objetivo común; han nacido oportunidades que nos han dado luces acerca de esta fuerza primordial que implica la supervivencia y el persistir en

nuestras vocaciones y propósitos. El teatro virtual ha trasvasado no solo la realidad de las condiciones de producción, o la hibridez de lenguajes artísticos; sino también develó que ante la crisis funcionamos poderosamente como colectivo, que se auto observa y detecta sus debilidades; y que es capaz de articular a través de las situaciones más complejas, un teatro que hace el trasvase de nuestra propia condición humana.



Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2000). *Poética*. Tercera Edición. Editorial Skala.
- Artes Escénicas Word Press. (2009, 9 de octubre de 2009). *Idea del teatro de Ortega y Gasset*. <https://artesescenicass.wordpress.com/2009/10/09/idea-del-teatro-de-ortega-y-gasset/>
- Ágreda, S., Mora, J., & Ginocchio, L. (2019). *Guía de Investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicass.pdf>
- Abuín, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, 29-56. <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>.
- Achugar, M. (2008). *What we remember: The construction of memory in military discourse*. John Benjamins Pub. Co.
- Bedoya, R., & León, F. I. (2011). *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Primera ed.). Editorial Itaca.
- Adame, D. (2015). La ciudad y el teatro en la perspectiva de la transdisciplinariedad: una experiencia en Buenos Aires. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 77-89. http://vip.ucaldas.edu.co/artesescenicass/downloads/artesescenicass9_8.pdf
- Barraza, E. (2020). Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual «Sin filtro» del Teatro Británico. *Desde el Sur*, 12 (1), 263-284. <http://orcid.org/0000-0002-1450-0271>

Brook, P. (1987). *Más allá del teatro vacío*. Ediciones Península.

Caballero, B. (2020). *Teatro en tecnovivio*. [Archivo PDF].

<https://labarracaunam.files.wordpress.com/2018/07/teatro-en-tecnovivio-segunda>

García, N. G. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Redalyc.org.*, 3(5), 109-108. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600507>

Catan, M. (2021). *De la autoficción teatral a la teatralidad de la vida: trasvase del decálogo de autoficción de Sergio Blanco a la red Instagram* [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Barcelona].

<https://ddd.uab.cat/record/249811>

Donnellan, D. (2014). *Colección Arte* (1.ª ed., Vol. 1). Editorial Fundamentos.

Dubatti, J. (2015a). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf

Dubatti, J. (2015b). Hacia una cartografía del teatro radicante y un pensamiento

cartografiado. *Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico, Gestos*, 60, 47-57.

<https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A532077702&v=1&it=r&sid=googleScholar&asid=85e1bd43>

Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Editorial Nueva Generación.

Flores, A. (1994). *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes peruanos*. Horizonte.

Gavotti, G. (26 de mayo de 2020). Ricardo Darín: Con todo el dolor del alma tengo que decir que la actuación no es una actividad esencial. *Teleshows*.

<https://www.infobae.com/teleshows/2020/05/26/ricardo-darin-con-todo-el-dolor-del-alma-tengo-que-decir-que-la-actuacion-no-es-una-actividad->

- Málaga, A. (2021). *Nuevas Ritualidades: Tecnología Audiovisual para la Performance*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú], Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19627>
- Malca, M. (2011). *La gente dice que somos teatro popular: Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/392>
- Mancuso, M. (2020). *La mediatización en las artes escénicas: el caso del montaje Macbet de Vanessa Vizcarra*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Repositorio PUCP]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17134>
- Nugent, G. (1995). Apología de Bob López (lo esencial es visible a los ojos). *IUS ET VERITAS*, 6(11), 189-208. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/iusetveritas/article/view/15525>
- Orchard, C. (2019). *Performance para la resignificación de una experiencia autobiográfica cardinal: una expedición hacia el interior de uno mismo*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/13726>
- Ortega, J. (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. Editorial Iberoamericana.
- Paoletta, A. (2019). *El actor en la realidad virtual Artes escénicas, tecnología y aportes sobre teorías de actuación*. [Tesis de doctorado, Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba]. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/12820/Tesis%20Paoletta.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Pavese, C. (1998). *Diccionario del Teatro*. Primera Edición. Cátedra.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
Comunicación. Sección Teatro.
- Peirano, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964-2004)*. Lima.
- Peralta, J. S. (2021). *La expansión de las fronteras real - ficcional en la utilización de plataformas no convencionales para presentaciones escénicas y la emergencia de nuevas formas de creación en el contexto de la virtualidad pandémica*. [Archivo PDF]
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIT/IIICIT/schedConf/program>
- Pérez Bowie, J. A. (2020). La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre cine y teatro. *UNED. Revista Signa*, 29, 995–998.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=707086>
- Quecedo, R. & Castaño, C. (2003). Introducción a la metodología cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, (14), 5-39.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501402>
- Radulescu, M. (2018). El diseño de fusiones en el espectáculo contemporáneo | Memoria Gráfica. *Revistas PUCP*, 11, 19-25.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/memoriagrafica/article/view/20927>
- Rivera, I. (2021, 20 octubre). *Fatiga del zoom*. Así vamos en salud.
<https://www.asivamosensalud.org/publicaciones/noticias-de-interes/fatiga-del-zoom>
- Saíd-Hung, E. y Durán, R. (2017). *Educación, participación y escenarios digitales. Debates sobre la mediación digital en el siglo XXI*. [Archivo PDF]
https://www.academia.edu/34534535/EDUCACION_PARTICIPACION_Y_ESCENARIOS_DIGITALES_DEBATES SOBRE LA MEDIACION_DIGITAL_EN_EL_SIGLO_XXI
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura

Económica.

Zapata, A. (2004). *Las Industrias Culturales Peruanas Frente al Acuerdo de Promoción Comercial Perú-Estados Unidos*. [Archivo PDF]

<https://www.esan.edu.pe/publicaciones/libros/sRoca/PI/completo/11-Zapata.pdf>



Anexos

Anexo 1. Transcripción entrevista con Pamela Alderson

1. Previamente a la pandemia, ¿cuáles consideras que fueron los principales retos para sostener con éxito tus producciones teatrales?

- Los mayores retos antes de la pandemia siempre tuvieron que ver con el público, con la formación de público. El público es impredecible; el no saber cómo te va a ir con un montaje también era un reto. Durante algunos momentos del año baja un montón, entonces, estábamos en la búsqueda de nuevos espectadores/espectadoras para no quedarnos con las personas de siempre. Además, otra cuestión fue el tratar que el teatro no se vea como algo lejano; finalmente, el teatro es un lenguaje. También, tratar de hacer llegar al público en general que lo que se hace en el teatro es contar diferentes historias. Más allá de si a alguien le gusta o no, podría interesarles alguna de las historias que se presentan en las salas.

Amarrado a eso, también tenía que ver la forma de nosotros como institución (El Centro Cultural Teatro Británico) mantenernos vigentes. A pesar de que El Británico no es una institución que busca hacer necesariamente teatro político, o teatro de protesta, o teatro activista, sin duda, es importante que las obras que se presenten, de alguna manera, representen lo que está sucediendo en la sociedad y en la mente de las personas para mantenerlo vigente. De nuestro lado se trata de repensar clásicos, entonces, ahí siempre está el cuestionamiento, porque todo está amarrado y ligado, por pensar en qué programar para poder llegar a un público más amplio o ir renovándolo.

2. ¿Por qué la virtualidad fue una opción para la creación y producción escénica para ti como creador(a)?

- La virtualidad fue una opción para la creación y producción escénica para la institución porque, en realidad, era la única ruta que teníamos al inicio y, como una institución que, a pesar de haber sufrido, como todas, grandes cortes de presupuesto, teníamos la misión desde El Británico Cultural mismo, pero incluso desde El Británico, de seguir

generando proyectos para seguir estando cerca al público, pero también, para seguir generando movimiento en el medio y, así, seguir contratando artistas.

Entonces, la virtualidad se convirtió en la única ruta para poder hacer eso. Hicimos varios proyectos más inmediatos, pero que, de alguna manera, juntaban a un grupo de artistas con montos de pago distintos a los previos, a los cuales podíamos pagarles por su trabajo y por estas nuevas exploraciones de la virtualidad. Al inicio fue la única decisión posible para llegar a las personas; con la virtualidad, creo que también uno se refiere a lo diferente, no a los productos audiovisuales únicamente, sino a esta idea del híbrido, que es un producto audiovisual, pero que sucede en vivo.

Para nosotros, esa fue también la ruta que tomamos desde el Teatro Británico, ya que El Británico Cultural tiene diferentes áreas que tienen diferentes misiones de programación. El Teatro Británico es el área de El Británico Cultural que produce trabajo; ahí, nos adentramos completamente en la virtualidad, en tratar de producir un trabajo virtual. Esa parte integral de cómo eso llega al público; es casi nuestra obligación también lanzarnos a esos retos de lo que el medio pide.

3. Dentro de las experiencias de teatro virtual en las que te involucraste, ¿cómo fue la relación con el público? Por ejemplo, ¿consideras que hubo mayor o menor espectro de audiencias dentro de este formato?, ¿el diálogo con el público fue más o menos fluido dentro de las plataformas de los conversatorios virtuales que promoviste?

- Nuevamente, aquí es importante considerar que yo voy a hablar desde el punto de vista de El Teatro Británico, no de toda el área cultural de la institución. Igual, puedo decir que varió en diferentes momentos del año, lo que significó que se fue adaptando a diferentes etapas de la pandemia. Pero, en todos los casos, hubo interés en actividades que tenían relación directa con el público, es decir, conversatorios, talleres, *Webinars*, y el modelo virtual sí se adapta bien a eso. Sin embargo, los números han ido fluctuando.

En cuanto al teatro, la relación con las dos obras eran meramente virtuales y se hacían desde Zoom que luego se transmitía con la opción retransmitir. Entonces, ahí, la relación con el público no era distante, porque se sentía que estaba presente; podía haber

menos diálogo y, sin duda, los artistas que participaban en las obras, no recibían ese *feedback* inmediato que se recibe cuando uno está en una sala de teatro. Ya en la segunda parte de la pandemia, en el 2021, donde hemos seguido haciendo obras virtuales, que luego se han convertido en obras híbridas porque también han tenido público en sala, tal vez la relación con los espectadores que ve esas obras es aún menos interactiva, ya que lo ven en su casa por *streaming*. No obstante, la virtualidad nos ha traído este formato de *Webinar* en relación a las obras que ya no hacemos como antes, en donde se presentaba un conversatorio post función, sino que el *Webinar* ha permitido encontrar otro espacio en la semana en el cual creamos un diálogo entre los participantes de la obra u otras personas invitadas, con temas relacionados, pero no meramente una conversación posterior a la función, sino como una organización de eventos más pensados.

En ese caso, sí hemos tenido muy buena recepción del público; teníamos entre 150 y 200 jóvenes asistentes y esas conversaciones si se transmitían por Zoom, lo que les permitía hacer preguntas. Se generó la llegada de personas que asistían al conversatorio por la obra, pero también de otras que asistían al conversatorio por interés y luego iban a ver la obra. Eso ha sido muy interesante y, de alguna forma, nos ha permitido profundizar un poco en estas conversaciones. En ese sentido, desde la parte de producción, yo siento que tenemos más alcance a tener un diálogo con el público, pero, yo sé que en la experiencia del artista, cuando está haciendo la función, hay menos *feedback*.

4. ¿Consideras una mixtura ente presencialidad y virtualidad como proyección a los años venideros? Si la respuesta es sí o no, ¿por qué considerar este formato o formatos escogidos?

- Esa es la pregunta que estamos tratando de responder ahora. Creo que lo que habíamos pensado al inicio,-que la pandemia había generado que la virtualidad se convierta en este nuevo lenguaje que ahora vamos a aprovechar, y que va a ser un nuevo lenguaje que vamos a desarrollar y usar-, no sé si es necesariamente cierto, justamente porque llega por un tema de necesidad para suplir algo “mejor” (entre comillas), que no estaba, es lo que le está jugando en contra a la virtualidad.

Si es que la virtualidad se hubiese generado como una necesidad del público de tener otra posibilidad de acceder a las artes escénicas, hubiese tenido más posibilidades de permanecer en el tiempo. Sin embargo, lo que está pasando ahora que las salas ya se están abriendo, y estoy completamente al tanto de que es una cantidad pequeña de salas que se pueden sostener con la poca cantidad de público que pueda haber en la sala hoy en día, es que ya hay menos necesidad de lo virtual. Y, como lo virtual siempre se ha visto como algo que era como una “curita” para suplir la falta de teatro, ahora que hay teatro presencial, ¿para qué existe lo virtual? Es la lógica. Ya que lo virtual se generó para eso, y todo el lenguaje ha sido generado hasta que regresemos a las tablas; eso es lo que le está jugando en contra como lenguaje.

Yo creo que es un lenguaje muy interesante todavía, pero no creo que deba ser algo que todos los artistas, o todos los productores o las instituciones deban tomar, sino que creo que ya se tiene que convertir en algo que las personas que lo ven como su mejor forma de expresar lo que quieren hacer, y el público que lo percibe como la mejor forma de aceptar esto, son los que deben hacerlo. Nosotros, en El Británico Cultural, sí estamos considerando este año que hemos regresado a las salas- en realidad, regresamos el 2021, pero tomamos la decisión al inicio de mantener la virtualidad todo el año-, que los números de público son mucho más bajos en la virtualidad a pesar de que vemos que, como producto independiente de lo que sucede en la sala, es un producto muy valioso el que se crea.

Hemos hecho el esfuerzo de trabajar con una productora audiovisual para que nos dé luces y, no solo el apoyo técnico, sino también el apoyo de *storytelling* con el trabajo de cámaras, sabiendo que es un lenguaje distinto: no es audiovisual y no es teatro, sin duda. Lo que hemos rescatado este año es que sea en vivo y, que las personas que estén en la sala, estén experimentando la obra al mismo tiempo que las personas en la sala de teatro. Sí hay un valor en eso, y el *feedback* por parte del público es que se siente que esto está sucediendo, no es un video pre grabado. Sin embargo, los números reflejan que el interés ha bajado mucho y considero que tiene que ver con el hecho de que prefieren estar en la sala. También, hay un hastío de la virtualidad, ya las funciones de teatro se están dando los fines de semana cuando las personas ya tienen otras opciones; ya estamos entrando nuevamente a la respuesta de la pregunta número uno.

Nuestras salas tienen un aforo muy limitado; nosotros estamos trabajando al 30% de aforo porque es lo que los protocolos nos permiten, más allá de que el aforo sea más de 50%, y estamos llenando esos espacios, pero aún es un 30% de una sala. Entonces, ya vislumbraremos cuál va a ser el reto para llenar nuevamente una mayor cantidad de butacas. Regresando a la respuesta sobre la virtualidad, creo que sí va a ser una opción que se va a mantener en cuenta, pero no va a ser obligada como lo ha sido hasta ahora. Creo que tiene que encontrar un punto medio entre ser una opción viable desde la producción, y también una decisión artística de creer que un determinado proyecto se podría apreciar muy bien desde esa perspectiva; no creo que todos los proyectos tengan esa cualidad. Es una inversión grande hacerlo bien cuando estás haciendo un proyecto virtual que sale de una obra presencial en un teatro.

Esa todavía no es una pregunta para la que tengo una respuesta 100% certera. Lo que sí es que, en otros tipos de productos culturales, que pueden ser conversatorios, lecturas, sí es un modelo que todavía vamos a mantener. El haber aprendido a hacerlo, ha sido un aprendizaje largo y difícil, por lo que pienso que esa información debería mantenerse. Por eso, pienso que van a haber proyectos que van a ameritar ese formato; es una herramienta más que tenemos a nuestra disposición.

5. ¿Consideras a nivel personal como creador(a) escénico(a) que tienes un sentido amplio de representación étnica y de género en tus producciones teatrales durante el periodo 2018-2021, en concordancia con la diversidad que existe en el país? Si la respuesta fuera no, ¿cuáles consideras que son los factores que obstaculizan esta representación?

- Creo que puedo hablar a nivel personal, ya que estoy a cargo de la programación de El Teatro Británico, y considero que no. Considero que la diversidad de nuestro país no está representada en nuestras producciones; no sé qué tan posible sea, me parece un poco simplista pensar que se podía representar la diversidad que existe en un país como el nuestro. Hay que avanzar hacia eso; estamos tomando consciencia para que se pueda expresar una mayor representatividad en nuestros proyectos, pero no asumiría que estamos cumpliendo con representar a toda la diversidad del país. La diversidad de un país se puede agarrar por diferentes lados, y yo creo que nunca se va a llegar a eso.

Uno debe tratar de ser más representativo y sí tener algunos objetivos y tener claro qué es lo que quiere cumplir. También, creo que finalmente, la representatividad del teatro que se hace en el Teatro Británico, viene de una escuela europea, occidental, que no es innata a nuestro país. Entonces, hay un tema de lenguajes que creo que obstaculizan también la posibilidad de ser verdaderamente representativos. No digo eso como una excusa de por qué no lo somos aún, pero me refiero al aspecto más amplio. Pensando en las obras que hemos tenido este año (2021), no se ha hecho una apuesta por buscar mayor representatividad; el 2021 ha sido un año de buscar propuestas viables económicamente, que puedan ser interesantes al público, y viables protocolarmente en cuanto a permisos, a la seguridad de los artistas, además de hacer montajes de calidad como siempre buscamos en El Británico.

La realidad presupuestal fue mucho menor, entonces, no se ha hecho necesariamente este año (2021) un esfuerzo por tener mayor representatividad. Más bien, esa era una búsqueda que estaba sucediendo más en el período prepandemia y que la forma cómo la hemos continuado este año es internamente haciendo un planeamiento estratégico de lo que queremos hacer en los próximos años. Está la representatividad de nuestros escenarios, pero también de nuestro público, es decir, también tenemos que pensar a qué público queremos llegar y, para llegar a un público distinto, tenemos que darle acceso. Estamos hablando mucho de representatividad, por ejemplo, a personas con discapacidades, por eso digo que hay demasiada diversidad en un país, una ciudad, un distrito, como para pensar que uno puede ser representativo de todos.

Es verdad que este año la programación se tuvo que hacer de manera muy rápida. Hemos estrechado la mano a las personas más cercanas, que no son necesariamente representativas; son personas que históricamente, ya tienen un vínculo con este teatro. Sin embargo, siempre hay esfuerzos como el Concurso de Dramaturgia; otra vez, no debo asumir que llegue a todas las provincias, pero sí es un espacio abierto en el cual gana un texto de manera anónima. Entonces, damos pasos a tratar de ser abiertos a recibir diferentes propuestas. En el 2020, tuvimos una pequeña convocatoria de adaptaciones de obras literarias al teatro virtual, y, nuevamente, era en base al proyecto, no en base a la cercanía de la persona que nos lo envió. Sin embargo, no asumiría que se ha hecho un gran esfuerzo para hacer esto; sí es algo que está en el planeamiento

estratégico de El Británico tener mayor representatividad de diferentes grupos de personas en nuestro escenario y en nuestro público, que es muy importante.

No se ha llegado a la meta aún y, la verdad, es que no se ha priorizado eso en los años de pandemia. El 2022, es una réplica del año que no se pudo dar en el 2020, sin embargo, la obra ganadora del Concurso de Dramaturgia es una obra que, al ser una obra peruana y tocando un tema social, creo que puede dar algunos pasos hacia esta meta. También, creo que está la representatividad de las directoras mujeres; ahí, sí creo que esa es una decisión más clara que hemos tomado, la de que nuestras artistas, que son las líderes artistas de un proyecto, que suele ser la directora o el director, tengan casi 50-50 en nuestras producciones. Solemos hacer tres producciones al año, por ende, no se puede hacer 50-50, pero que en dos años tengamos un número equitativo de directoras mujeres y directores hombres, ahí sí hay una diversidad que no necesariamente siempre es respetada. Entonces, esa decisión sí ha sido tomada y la ponemos en práctica, pero hay algo mucho más amplio y mucho más complejo en lo que, todavía, hay grandes pasos que tendríamos que dar.

Los pasos que obstaculizan la representación, creo que es el statu quo de cómo se ha hecho teatro históricamente en las salas como El Británico; quiénes han sido los directores con los que todavía hay una relación; generalmente, esas personas trabajan con actores que están en su entorno, que han estado en sus talleres, que tienen un cierto costo. Sucede que hay algunos costos de actores que son altos para la población de Lima en general, ese es un obstáculo, por ejemplo. Otro obstáculo es que nosotros trabajamos clásicos, repensados, pero todavía no existe en nuestro país esta noción del *color blind casting*, que es asignar roles a personas que no necesariamente son el fenotipo del personaje. Si es que es una obra de Shakespeare, se asumiría que todos los personajes son blancos, con la excepción de Otelo, y ya no verlo así, verlo más bien como si Shakespeare, especialmente, te da la libertad de elegir fuera de esos parámetros, es algo que poco a poco se está tomando en cuenta hoy en día.

Es algo que estimulamos que nuestros directores asuman; que tomen más riesgos en ese sentido y no sean literales en su casting. Sin duda, también, tiene que ver con que no hay mucha producción nacional; nosotros tenemos la tendencia a elegir textos escritos por británicos, entonces, se aplica lo que decía anteriormente, creo que es eso.

Es la facilidad de recoger personas que están en el entorno inmediato; personas que ya tienen una carrera consolidada en el medio y retornar a ellas porque tienen un prototipo de personaje. En algunos hay cierta fama, entonces se piensa que vender una obra con actores conocidos es más fácil, pero, haciendo hincapié de que es porque son personas que ya están en nuestro entorno. Todavía hay grupos que se mueven en diferentes espacios; eso es lo que está cambiando al 100% desde los talleres de actuación, desde las facultades de artes escénicas, y está cambiando naturalmente. Estos cambios, también, necesitan una decisión e incluir esa decisión dentro de la toma de decisiones de cada proyecto, también puede ser un obstáculo; a veces, uno no le da la prioridad necesaria a estos temas.



Anexo 2. Transcripción entrevista con Mikhail Page

1. Previamente a la pandemia, ¿cuáles consideras que fueron los principales retos para sostener con éxito tus producciones teatrales?

- Los principales retos han sido poder ofrecer un trabajo de calidad e innovador con poco presupuesto. El teatro independiente se forja de ideas claras y realizables, sostenidas en discursos claros sobre la misma, usando lo imprescindible y necesario. A pesar de las limitaciones presupuestales, siempre he ofrecido trabajos de calidad que resuenan en el espectador, mientras, a su vez, buscábamos más recursos para seguir con nuestros montajes. Así llegó LA IRA Producciones y, con eso, una línea clara de proyectos soñados que esperaron su tiempo para darse.

2. ¿Por qué la virtualidad fue una opción para la creación y producción escénica para ti como creador(a)?

- En ese momento fue un medio para seguir creando. Creo que un artista tiene una necesidad imperiosa por crear. En ese momento, la virtualidad se presentó como un medio necesario y vital para la creación, pero poco desarrollado. Igual, no considero que sea nuevo. Ya se han montado obras con estos medios, interactuando con lo presencial y la virtualidad como una suerte de exploración. Cuando empezamos, establecimos ciertas reglas que nos ayudarían a generar un proceso teatral. Por eso, siempre estuve convencido de que lo que estábamos haciendo era teatro. La presencialidad es uno de los componentes de la teatralidad, pero no el único. Nunca tuve mucho conflicto con la acepción, es más, me pareció intrigante y quise explorar todos sus límites. Gracias a eso nació “Tiempos Mejores”, una obra hecha en diferentes países, con una duración de casi dos horas, completamente en vivo.

3. Dentro de las experiencias de teatro virtual en las que te involucraste, ¿cómo fue la relación con el público? Por ejemplo, ¿consideras que hubo mayor o menor espectro de audiencias dentro de este formato?, ¿el diálogo con el público fue más o menos fluido dentro de las plataformas de los conversatorios virtuales que promoviste?

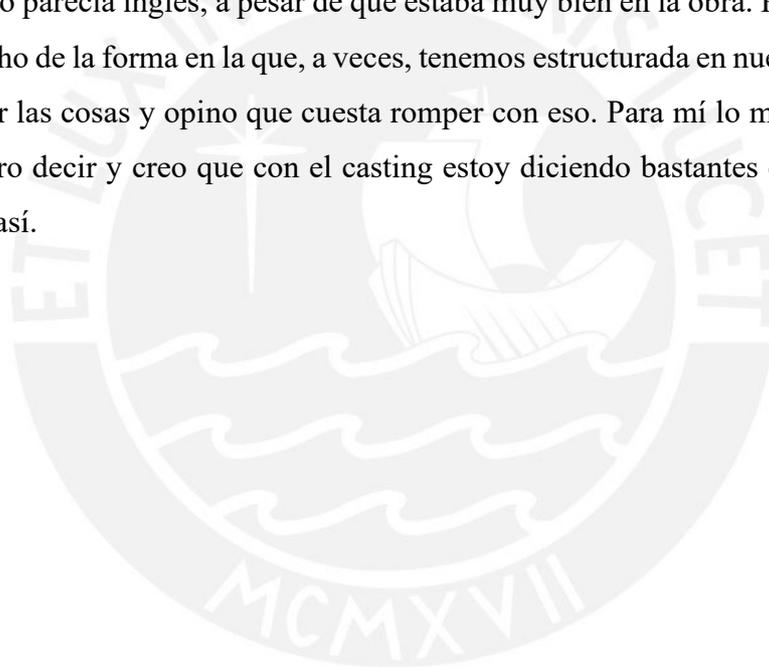
- Fue muy interesante la reacción del público. Al principio, fue algo innovador y la gente quería ver lo que se estaba explorando con este medio; quizás como una forma de mantener el contacto con este arte rezagado por la pandemia. La exploración fue muy interesante y la reacción del público favorable, tanto así que una de nuestras obras vendió casi dos mil entradas, cosa que, probablemente en un formato presencial, no hubiera sido posible. El diálogo con el público, a falta de presencialidad, se limitó a la interacción con ellos. Para esto, hicimos constantes conversatorios y estuvimos muy atentos en las redes sociales para saber sus opiniones y reacciones. Creo que logramos conectar con bastantes personas en la pandemia y LA IRA se volvió un refugio de creación para muchos artistas y un salvoconducto de conexión del público para con ellos.

4. ¿Consideras una mixtura ente presencialidad y virtualidad como proyección a los años venideros? Si la respuesta es sí o no, ¿por qué considerar este formato o formatos escogidos?

- No lo sé. Como repito, esto ya existió antes y pienso que perdurará, porque ha funcionado en diferentes áreas. Para la enseñanza, me ha permitido poder tener alumnos de otros lugares, donde antes no consideraba eso como una posibilidad y que, ahora, me gustaría mantener. En cuanto a las reuniones de trabajo, sigue siendo indispensable la virtualidad para eso y opino que lo seguirá siendo por un buen tiempo. Para la creación, ha permitido que diferentes artistas-sobre todo a los de provincia-, lograr que muchas más personas tengan acceso a su trabajo. Eso debería quedar como un estímulo para la tan esperada descentralización del teatro. En cierta manera, la virtualidad ha abierto teatros por todos lados y cada artista ahora puede considerar la idea de hacer llegar su trabajo a través de este medio. Solo necesita Internet.

5. ¿Consideras a nivel personal como creador(a) escénico(a) que tienes un sentido amplio de representación étnica y de género en tus producciones teatrales durante el periodo 2018-2021, en concordancia con la diversidad que existe en el país? Si la respuesta fuera no, ¿cuáles consideras que son los factores que obstaculizan esta representación?

- Sobre este punto, yo considero que siempre me he regido por los parámetros del discurso del director y lo que quiero contar. He realizado obras extranjeras y llamado a actores con un componente claro de mestizaje. Creo que hay una visión arcaica de que cuando uno hace obras extranjeras, debe buscar actores extranjeros para hacer creíble la obra, lo que considero completamente equivocado y alienante. Un ejemplo fue la última obra que he hecho “Venciendo al diablo”. Pold Gastelo interpretó a un *lord* inglés del teatro, no porque se pareciera a él físicamente, sino porque la experiencia de vida a través de la enfermedad era lo más importante para mí: era mi discurso y del actor. Una vez, un crítico periodístico criticó mi trabajo en una obra inglesa porque uno de los actores no parecía inglés, a pesar de que estaba muy bien en la obra. Pienso que eso me dijo mucho de la forma en la que, a veces, tenemos estructurada en nuestra cabeza cómo deben ser las cosas y opino que cuesta romper con eso. Para mí lo más relevante es lo que quiero decir y creo que con el casting estoy diciendo bastantes cosas. Siempre lo he visto así.



Anexo 3. Transcripción entrevista con Mariana de Althaus

1. Previamente a la pandemia, ¿cuáles consideras que fueron los principales retos para sostener con éxito tus producciones teatrales?

- Los diez-o más o menos- primeros años que hice mis obras, mi principal dificultad era conseguir financiamiento porque no había concursos en esa época. También, pocos teatros producían obras; yo todavía no tenía el nombre o el prestigio para conseguir que un teatro me produjera así que, como todo el mundo, tenía que agenciármelas para conseguir auspicios. Estaba también la dificultad de encontrar teatros adecuados donde poner las obras.

Los siguientes años, no me fue tan difícil conseguir espacios ni financiamiento, porque los teatros empezaron a producir mis obras. En ese momento, me enfrenté con el problema del público: hay obras que mágicamente atraen un público grande que llena salas, pero esto no siempre pasa. Entonces, el desafío era usar la creatividad para conseguir difusión con el objetivo de atrapar un público un poco más grande que el que teníamos y conseguir que las funciones no vayan a pérdida. Creo que ese fue el principal problema en los últimos años; yo diría que en la mayoría de mis obras ese fue el mayor desafío.

2. ¿Por qué la virtualidad fue una opción para la creación y producción escénica para ti como creador(a)?

- En realidad, cuando comenzó la pandemia, yo hice un experimento breve cuando todavía no se estaban produciendo obras virtuales, un poco para salir de la depresión. No es que yo quisiera explorar en los medios audiovisuales, coquetear con el cine o ese tipo de herramientas o lenguajes, sino que me llamó la necesidad de compartir, de expresar, de trabajar, de crear.

Con ese mismo ímpetu, hice un segundo proyecto financiado por el ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) que fue “Teatro inmune”, una obra

testimonial virtual. Las dos experiencias fueron muy lindas, muy emocionantes- sobre todo por el hecho de trabajar con gente de teatro, que fue para mí lo más interesante de todo-, pero muy frustrantes a la vez, porque confirmé que no era lo mío. A mí no me interesa ese lenguaje; lo que me gusta es la cercanía, el compartir espacio y aire. Me gusta estar cerca y escuchar al público, incluso su desagrado; la comunicación, el diálogo. Sin eso me sentía muy frustrada.

Decidí no hacer más experimentos virtuales porque me generaba más frustración que otra cosa. Así que, realmente, no puedo decir que trabajé en teatro virtual porque fueron dos experiencias muy acotadas y me empecé a hartar de ver obras en ese formato. Seguía estando frustrada por no poder ir al teatro ni trabajar en él. Pero, en ese momento, fue salvador y, por supuesto, vi muchas obras virtuales; muchas de ellas me emocionaron, me hicieron conectarme de alguna manera con el trabajo de la gente que admiro.

Todas esas experiencias fueron muy importantes en el proceso de soportar el encierro, pero llegó un momento en el que me empezaron a hartar.

3. Dentro de las experiencias de teatro virtual en las que te involucraste, ¿cómo fue la relación con el público? Por ejemplo, ¿consideras que hubo mayor o menor espectro de audiencias dentro de este formato?, ¿el diálogo con el público fue más o menos fluido dentro de las plataformas de los conversatorios virtuales que promoviste?

- En la primera obra que hice, *Fantasma*, yo sí sentí una respuesta del público; fue muy bonito. Creo que era la primera obra o la segunda obra virtual que se hizo aquí en Lima; encontré un público muy entusiasta, muy necesitado de tener algo parecido a una experiencia teatral, y yo sí sentí el entusiasmo y el agradecimiento. Pero, de todos modos, hicimos solo tres o cuatro funciones; la cantidad de público se sentía como una gran cantidad, pero era porque era inicios de la pandemia, en ese momento en el que nadie tenía nada que hacer. Entonces, era más o menos fácil conseguir un público desesperado por estímulos artísticos teatrales.

Para la segunda obra, nos fue más difícil conseguir público porque no tenía actrices ni actores conocidos, tampoco hubo demasiada difusión. Bueno, sí hubo, por supuesto, personas que la vieron, pero, la verdad, no me puse a contar ni a sacar números; mis pretensiones no eran conseguir ganancias económicas. Quería comunicar, conectar; no creo que hayamos llegado a un público muy grande. En todo caso, también fueron muy pocas funciones y, luego, intentamos hacer una más y tuvo muy poco público realmente. Me parece que no hay muchas personas que se interesen por el tema; la audiencia que se interesa en ver una obra virtual es muy limitada

4. ¿Consideras una mixtura ente presencialidad y virtualidad como proyección a los años venideros? Si la respuesta es sí o no, ¿por qué considerar este formato o formatos escogidos?

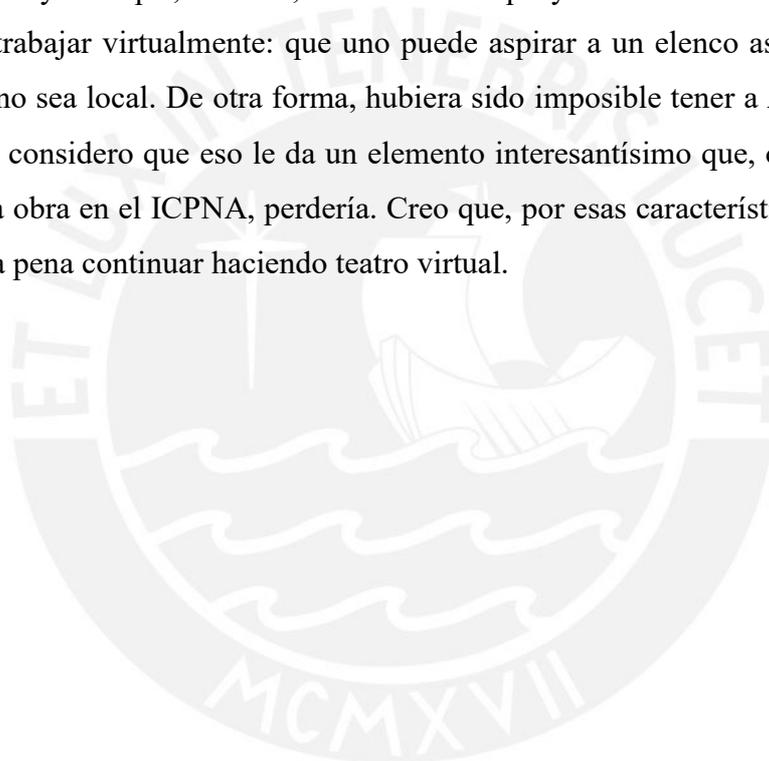
- Me parece que la virtualidad, lo que trae, es la posibilidad maravillosa de poder ver una obra de teatro fuera de mi ciudad; que tenga lugar fuera de Lima que, de otra forma, no podría ver. También, si estoy imposibilitada de salir de mi casa y quiero ver una obra que está en el Centro Cultural PUCP, es extraordinario si la puedo ver por *streaming*. Salvo por eso, yo no tengo mayor interés de ver teatro a través de la tecnología, a distancia. A mí me gusta el teatro; soy una persona de gustos limitados, arraigados y obsesivos. Así que, la verdad que no soy compatible con el tema del *streaming*.

5. ¿Consideras a nivel personal como creador(a) escénico(a) que tienes un sentido amplio de representación étnica y de género en tus producciones teatrales durante el periodo 2018-2021, en concordancia con la diversidad que existe en el país? Si la respuesta fuera no, ¿cuáles consideras que son los factores que obstaculizan esta representación?

- Bueno, para la primera obra que hice, llamé a dos amigas actrices sabiendo que no íbamos a tener ganancias. Estábamos frustradas, encerradas en nuestras casas y quedamos en hacer algo. Entonces, no había mucha representatividad: eran dos actrices amigas. En la segunda, en la elección del elenco, tuve muy presente la necesidad de que hubiera una representatividad amplia, tanto de género como racial e interregional. Por eso, la convocatoria fue nacional y traté de incluir gente que no viniera de Lima que, a

su vez, pudiera tener un aporte interesante con la obra a nivel artístico y que, además, -cosa increíble que importara eso- que la resolución de su cámara fuera mínimamente aceptable.

Me pasó que, de muchos de los castings de las personas que mandaron sus videos fuera de Lima, estos tenían la resolución muy baja; incluso, algunos me mandaban audios porque no tenían video. Entonces, eso fue un problema. Sin embargo, logramos incluir en el elenco personas muy valiosas que no eran limeñas y, también, tuvimos una mujer trans. Me parece que hubo una diversidad racial muy interesante. Me encantó esa experiencia y creo que, también, sería otra cosa que yo mencionaría como un *plus* en el caso de trabajar virtualmente: que uno puede aspirar a un elenco así de diverso que, incluso, no sea local. De otra forma, hubiera sido imposible tener a Anahí, que era de Cusco, y considero que eso le da un elemento interesantísimo que, obviamente, si yo hiciera la obra en el ICPNA, perdería. Creo que, por esas características en particular, valdría la pena continuar haciendo teatro virtual.



Anexo 4. Transcripción entrevista con Diana Daf

1. En principio, quería que me cuentes un poco acerca de cómo ibas pensando, elaborando este proyecto que, evidentemente, no ha sido para una plataforma virtual, sino para algo presencial. Cuéntame un poco cómo se gestó *Preludio*.

- *Preludio* fue surgiendo por acciones que fueron apareciendo y que se fueron uniendo; fue bastante intuitivo, sobre todo al inicio cuando recién comenzó. La primera acción que yo hice es esta que está al final, la de girar con los huevos y era así de abstracta. Fue parte de un ejercicio; yo estaba en Experimento Azul y estaba llevando un taller con la gente de Mapa Teatro, y ellos propusieron hacer un ejercicio que se llamaba *Preludio* que consistía en hacer el preludio de una acción. Cuando yo presenté por primera vez me dijeron que lo que había mostrado ya era una acción y que tenía que hacer el preludio; era como el impulso, pero al mismo tiempo era así de abstracto.

No lo llegaba a aterrizar bien, pero hice esto de los huevos. Me pareció muy interesante cómo eso fue desencadenando una serie de momentos, luego tuvo un audio, después una luz, y luego le di un sentido. Cuando estaba acá lo volví a hacer pero con otro audio que remitía a la pérdida de la voz y al nacimiento; esto de los huevos me remitía a nacer y a parir. Entonces, pensando en este grito al nacer y también en el grito de la madre, y en los silencios, se fue construyendo. A eso se le sumó la historia del abuelo y el trago con mi abuelo, y luego con mi abuela, y así. Te hablo de un proceso que ha durado como cuatro años, cinco años, pero que no han sido consecutivos ni todos los días. Yo retomaba y dejaba el proyecto, y así.

Cuando ya *Preludio* estaba durando 35 minutos, me di cuenta de que podía meterme más para darle una forma y poder presentarlo, algo escénico; hace tiempo que no hacía algo así tampoco, siempre hacía cosas más cortas. Ahí fue cuando lo mandé al concurso del Ministerio de Cultura para concursar y, bueno, sale el fondo el año 2019 y decidí que lo haría en el 2020. Tenía la idea de hacerlo en vivo con pantallas, pero bueno sucedió la pandemia. Antes de eso, en julio de 2019 ya estaba teniendo muchas imágenes visuales; estas cosas que salen en el video del cementerio, por ejemplo, los fuegos artificiales, imágenes como para grabar. Y, en un momento pensé, porque ya me

estaba metiendo más en lo audiovisual, que esto podía ser un corto o un documental. Creo que eso me ayudó un montón a pensarlo todo en forma audiovisual porque cuando lo pensé en principio estaba un poco basado en un formato más teatral. Pensaba en el teatro vacío como inicio, porque es un símbolo.

2. ¿Cuál fue el detonador para que empezaras a explorar este ejercicio pero en códigos cinematográficos?

- Sentía que había imágenes que las veía más en pantalla; esto de la pantalla en escena estaba creciendo. Siempre pensaba que el momento de gritar con mi mamá, por ejemplo, era un video. Ahí es cuando opté por pensarlo desde lo documental y lo empecé a visionar en video. Tuve asesorías con personas que trabajan en documental y en instalaciones y fui dándome algunas ideas a partir de lo que me comentaban. Al final, llega la pandemia y el Ministerio de Cultura insistió en presentar los proyectos ese año. Fue un poco limitado, no tenía el espacio para ensayar y grabarlo iba a tomar mucho tiempo. Pensé que podría ser el momento de unirlos, es decir, pensarlo desde lo audiovisual pero también desde lo escénico.

Tenía más o menos claras las cosas que iba a grabar en el viaje de regreso a la tierra de mi padre; esta idea de los retornantes atravesó también el proyecto. Durante el COVID-19, como no había buses, la gente comenzó a caminar para retornar a sus tierras: de Lima a Huancayo o de Lima a Ayacucho. Recuerdo haber visto una imagen de gente caminando, regresando a sus pueblos. Eso y la cancelación de los rituales de velar los cuerpos. Creo que de alguna manera el proyecto se encarga de eso; ya había algo en él que contenía la acción de velar, pero creo que con la carga de imposibilidad en ese momento se sumó.

Cuando yo voy a Huaraz en agosto de 2020, que fue cuando apenas se abrieron las rutas al interior del país, me dio este momento de cargar estas figuras que representan a mi abuelo, a mi papá, a mi abuela. Había pensado en una forma visual de hacerlo en Photoshop o en imágenes, como si yo estuviera de niña en un lado y en proyección mi papá aparece a mi costado. Pero, sentía que tenía que darle cuerpo a eso, aún era muy espectral; también, quería buscar la forma de llevarlos a este viaje de retorno conmigo

o cómo ellos me llevan a mí. Fue ahí que pensé en hacerlo analógico. La acción de cargarlos todo el viaje era para mí una performance.

3. El hecho de la voz que se está yendo de ti, ¿es autoficción o es algo que partió de alguna etapa de tu vida?, ¿qué simboliza eso de quedarse sin voz?

- Sí parte de una experiencia personal; hubo una etapa de mi vida como entre los 17 y 24 años en que yo hablaba poco o nada. Yo me preguntaba si era muy tímida o si estaba deprimida, o si no me habían criado hablando. Entonces, me di cuenta de que en mi familia las personas hablan poco; cuando nos sentábamos a almorzar, todo el mundo veía la televisión y nadie decía nada. Me pareció bastante raro esto de no hablar, cómo ninguno de mis hermanos o mi papá no hablaban. Ahí empecé a pensar en esto de la herencia también, que de repente yo había heredado esta forma de ser así silenciosa, o que hay un silencio que se hereda.

En un momento, esta autoficción que empieza con esto de “desde que nac pe una cuerda vocal”, por esta idea de la herencia y del estigma, se vuelve un proceso de trabajo para no perder las otras. Una vez leí que hay dos cuerdas vocales que no te ayudan a la función del habla, mientras las otras dos sí. Entonces, sí ya perdí una de las que sí ayudan a esa función, no puedo perder la otra porque me quedo muda.

4. Tengo otra pregunta con respecto a la edición de cómo has calibrado la obra porque cuando has hablado acerca de la instalación entiendo mucho más el recorrido que le has dado a todo tu tránsito en el teatro porque es un caos que tiene mucho orden. En la edición sentí que tenía una narrativa muy clara hacia a dónde nos lleva como espectadores y hacia dónde mirar. Primero el texto, después la cuestión de la performance ritual, y lo simultáneo entre la parte documental y los elementos entremezclándose poco a poco ¿Tú diseñaste esta edición?, ¿cómo fue el proceso de llevar esta obra a lo virtual?

- Yo tenía más o menos estructurados cuatro momentos en cuanto guion, y ahí es que entra Miguel (Rubio) en un apoyo de asesoría dramaturgica y él me ayudó a introducir algunos temas de contexto, porque están introducidos de forma muy sutil. El que yo sentí más presente es cuando sale la foto de una protesta y la voz de una arenga

feminista. Está este guion que en el transcurso del inicio se fue haciendo más visual en el sentido en que ponía un texto, un poema al costado y fotos; lo empecé a hacer en Power Point porque también como tenía que explicarle a la gente que me iba a ayudar, necesitaba un apoyo visual para poder contarles. En base a eso, grabamos y empezamos a encontrar otras cosas. Por ejemplo, todo lo del documental en Huaraz se grabó antes. Entonces, cuando yo ya veo el material es que recién empiezo a insertarlo en esa otra estructura que ya tenía. En base a eso, ya grabo lo del teatro después.

Posterior a eso, a la hora de editar, ahí se dieron todas las decisiones porque había ideas que yo tenía en la cabeza como los pantallazos tipo Zoom y cómo esta sesión se va perdiendo; al final no se sabe si el Zoom regresa o no, pero te inserta por ahí. Lo que sucede es que, al tener el material, decidí que lo mejor que podía hacer era empezar a editar tal cual hice el guion y empecé así, pero a la hora de ver algunas imágenes que no cuadraban con la fluidez que necesitaba, iba descartando. Quería jugar con la idea de la doble pantalla, de las posibilidades: el estar arriba en un momento, luego abajo. Creo que eso me ayudó a darle esta continuidad visualmente.

Quería crear la sensación de que yo estaba sola en ese espacio, por eso al inicio se ve que yo muevo la cámara, cómo la manipulo y la apago. La sensación de alguien que entra sola a un espacio teatral, que es un espacio de ficción, para contar una historia que parece real fue también un juego para plantear la autoficción de arranque. También, funcionó para convertir al teatro en un espacio de memoria y de reconstrucción. El pararme en un lado, luego en otro, hacer una determinada acción, mover a los personajes, mover la pantalla, mover el micro, la mesa; yo lo estoy moviendo y de alguna manera, estoy tratando de reconstruirlo.

5. Es lo que pasaría si hubiese sido presencial también, ¿verdad?

- Sí, de otro modo.

6. ¿Pensaste en la posibilidad de hacerlo en vivo en ese momento que tenías la plataforma del FAE? ¿Pensaste hacerlo presencialmente?

- El FAE sí tenía una intención de poder hacerlo más en vivo, pero quería mezclar. Quería tener algunas escenas ya grabadas y otras en vivo, pero no se pudo por algunas dificultades técnicas. Había que tener esta gestión de pasar de lo grabado al en vivo y eso requiere mucho ensayo, es muy complejo. Entonces, los del teatro me sugirieron que mejor no lo hagamos así. Ese híbrido sigue difícil, porque como está grabado en ese teatro, implica una logística. Sí pienso hacer presencialmente, pero totalmente.

7. De hacerlo así, ¿plantearías tu idea original de la multipantalla?

- Sí, y ahí sí plantearía la posibilidad de tratar de moverlo todo yo, lo cual es complicado. En la grabación yo traté, pero igual me ayudaban por momentos porque había cortes. Esa precisión de moverlo en el lugar exacto en vivo, es difícil. Además de que termino tomando vino, enterrada y quemada, eso aumenta la dificultad un poco más.

8. Para ir cerrando, quería que me comentaras un poco de tus impresiones generales con respecto a esto de la virtualidad; si te sientes como parte de un colectivo que buscó a través de ese lenguaje el poder tener continuidad, por un lado, con el hecho creativo y, por otro lado, con sus propias búsquedas audiovisuales. También, me gustaría que me comentaras acerca de las reacciones del público, de cómo los sentiste en los conversatorios, ¿sentiste alguna sensación distinta a la que te produce un conversatorio presencial?

- Yo siempre sentí la posibilidad de que se abría un camino y estaba en contra de esta disputa de si esto es teatro o no es teatro; es otra forma y ya. Claro, a veces siento que esas frases limitan a las personas que buscan probar otras cosas; sí me gustaría que continuara la búsqueda, incluso de la gente que no lo ha hecho aún. En la pandemia se creó todo un cuerpo cibernético que buscaba expresarse a través de estos medios; es un colectivo efímero, porque no he visto la continuidad. Ojalá que como tendencia, exploración o lenguaje continúe de diferentes formas. En el magister que estoy estudiando, que es sobre documental creativo, me da mucha libertad en el sentido en que el documental es muy abierto a muchas opciones y posibilidades, incluso incluyendo videoarte o videoperformance.

Este camino del empleo del Zoom también es otra posibilidad de la idea de documental o de producto audiovisual. Esta línea que va fluctuando entre ambos lugares, es una relación que el teatro y el cine ha tenido siempre y me parece interesante que se retome y se aproveche. Por el lado del público, bueno, tuve conversatorios con personas de teatro, pero también con estudiantes de quinto de secundaria en Huaraz. Me gustaron todos los comentarios, los buenos y los malos, porque me hacía entender que habían estado atentos, mirando; iniciaron una discusión entre ellos y empezaron a hablar de sus familias, de los secretos que guardan sus familias. Entonces, en ese sentido hubo una conexión, una empatía; creo que lo peor que podría pasar es que les haya dado igual porque se distrajeran con algo, lo cual también puede pasar. Había interactividad.

En el teatro, en el momento de la presencialidad, suele pasar que la gente es muy tímida en general para hablar en público. Siempre siento que cuesta que alguien inicie la conversación en un conversatorio en vivo; hay un momento de silencio hasta que alguien se anima por fin a la discusión. De repente, la distancia que da la virtualidad ayuda a que la gente hable más. Siento que los más jóvenes logran expresarse mejor por la pantalla. Volviendo a lo del lado explorativo del documental, es todo un reto porque estoy explorando con lenguajes que no había conocido antes.

Esto del material de archivo; hay un momento que sale un material del año 1992, lo cual permite también una exploración por ese lado. Hay muchos documentales que se hacen así; yo acabo de ver un corto documental que lo hacen con fotos encontradas, de Alemania. Son fotos, un guion, una voz en off y la documentalista se inventó una historia muy potente alrededor de estas fotos. No es una gran producción, pero tiene sensibilidad, muestra su trabajo.

9. ¿Cuáles son los planes a futuro de *Preludio*? ¿Hacia dónde te estás proyectando como artista en los años que vienen?

- Tengo el ímpetu de hacer unas cuantas funciones presenciales de *Preludio*, y sí siento que va depender de mi presupuesto, porque tengo que invertir en eso. También porque hay muchas cosas que quería probar en vivo pero no pude por el espacio, entonces sí necesito pensar cómo las haría. Por otro lado, pienso que es un proyecto que ya acabó, pues ahora el tema de la memoria familiar no está tan presente en mi investigación

artística. En este momento, estoy planteando una búsqueda con el tema de la identidad de género, que aún está abstracto. Tiene que ver con el equilibrio entre lo masculino y lo femenino; cómo las etiquetas de *queer* o trans están presentes, pero yo busco desde la ambigüedad, en el momento de transición en donde lo femenino y lo masculino colindan, vibran. Ese espacio siempre me ha parecido muy interesante.



Anexo 5. Transcripción entrevista con Vanessa Vizcarra

- Con respecto a tu pregunta, cuando estaba preparando *Rosaura* y haciéndola, la pasé muy bien; me encantó. Tanto me ha encantado ese proceso que empecé a coquetear mucho con la idea de seguir investigando lo audiovisual para escapar un poco de lo presencial. Uno de los aspectos que me gustó fue esta perspectiva de lo “no eterno”, de tener un registro, y de que el producto-la creación-, sea un registro permanente. Pero, justamente lo que me pasó, fue que en el momento en el que tenía que darse el choque de almas con el público-que suele pasar en el teatro presencial-, sentí su ausencia. Fue muy raro.
- Igual, hubo un nivel mínimo de conexión porque con el equipo nos juntamos algunas veces, sobre todo para ver la obra; eso fue hermoso y muy emocionante. Sin embargo, no hubo público; para mí no ha habido público. Luego ha pasado el tiempo y de todo el período que la obra estuvo colgada para que sea vista, hubo un primer momento en el que hubo muy poca respuesta. No sé si se dio debido a que no hubo mucha publicidad; en general, creo que no estaba siendo muy fácil en ese momento. Era la época previa a las elecciones, entonces durante unas semanas hubo muy poca respuesta. Fue tal la situación, que el CCPUCP nos propuso prolongar la estadía del enlace para que la gente la pueda adquirir por una semana más.
- Hicimos eso y ciertamente la última semana hubo más compras. Ya cuando ha pasado el tiempo y yo he podido mirar hacia atrás en cuanto a reacciones, comentarios, y la sensación general, he sentido algo bastante similar que con otras obras mías. Esto es que no son masivas; no necesariamente apelan a mucha gente, pero sí tienen una conexión muy bonita y muy intensa con algunas personas. Hay algunas personas que me han escrito porque les gustó mucho el trabajo, y casi siempre son personas con energía femenina, no necesariamente mujeres.

Anexo 6. Autorizaciones

Lima, 9 de julio de 2021

Declaración Jurada Simple

Yo, Diego Otero Oyague, de nacionalidad peruana con DNI 44047953, codramaturgo y codirector de la obra de teatro virtual “2021: Violeta y los Reptilianos” doy plena autorización para compartir dramaturgia, videos, presupuestos y bitácoras de procesos creativos concernientes a la citada obra, con los fines académicos que Julia Thays Martínez; de nacionalidad peruana, codramaturga y actriz de la obra, encuentre convenientes para la elaboración de su tesis de licenciatura en la especialidad de Actuación de la FARES-PUCP, titulada “¿TEATRO VIRTUAL ANTE LA CRISIS? LA TRANSFORMACIÓN DE ELEMENTOS DE LA TEATRALIDAD HACIA LO VIRTUAL DURANTE LA PANDEMIA: EL CASO DE LA OBRA 2021: VIOLETA Y LOS REPTILIANOS”.



Diego Otero Oyague
DNI 44047953

Lima, 9 de julio de 2021

Declaración Jurada Simple

Yo, Ernesto Barraza Eléspuru, de nacionalidad peruana con DNI 40111894, codramaturgo y codirector de la obra de teatro virtual “2021: Violeta y los Reptilianos” doy plena autorización para compartir dramaturgia, videos, presupuestos y bitácoras de procesos creativos concernientes a la citada obra, con los fines académicos que Julia Thays Martínez; de nacionalidad peruana, codramaturga y actriz de la obra, encuentre convenientes para la elaboración de su tesis de licenciatura en la especialidad de Actuación de la FARES-PUCP, titulada “¿TEATRO VIRTUAL ANTE LA CRISIS? LA TRANSFORMACIÓN DE ELEMENTOS DE LA TEATRALIDAD HACIA LO VIRTUAL DURANTE LA PANDEMIA: EL CASO DE LA OBRA 2021: VIOLETA Y LOS REPTILIANOS”.



Ernesto Barraza Eléspuru
DNI 40111894

