



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Verónica Sentis Herrmann

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
vsentis@upla.cl

Diego Pacheco

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
pacheco94.dp@gmail.com

Julia Patillo

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
jupatillo98@gmail.com

Un *loop* fracturado: los efectos de la pandemia y la crisis del acontecimiento escénico en *Inusual en Casa**

A Fractured *Loop*: The Effects of the Pandemic and the Crisis of the Stage Event at *Inusual en Casa*

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar las modificaciones que experimentó el campo teatral durante la pandemia, momento en el que múltiples compañías emprendieron una exploración tecnovivial que generó un nuevo tipo de creación conocida como teatro por Zoom, utilizando como caso específico la puesta en pantalla *Inusual en Casa*.

Tomando como marco teórico el concepto de acontecimiento planteado por Fischer-Lichte, proponemos que ciertas decisiones técnicas que se implementaron en la transmisión de las obras fueron decisivas a la hora de permitir o no la aparición del *bucle de retroalimentación autopoiético*, elemento constitutivo de las artes escénicas, que las define como tal. Considerar dicho aspecto resulta relevante, pues al ser una disciplina que se caracteriza por la co-

* Este artículo ha sido financiado por ANID + FONDECYT Regular 2023 N°1231246: “Cartografía teatral de Valparaíso: análisis de la puesta en escena porteña del siglo XXI” y por la Dirección General de Investigación de la Universidad de Playa Ancha, proyecto APFON 06-22. Investigadora Responsable: Verónica Sentis Herrmann.

construcción del objeto estético mediante la interacción de sus participantes, el cambio de soporte implicó poner en crisis uno de sus componentes esenciales, como lo es el proceso comunal de significado.

Palabras claves

Pandemia, Teatro por Zoom, Acontecimiento teatral, bucle de retroalimentación autopoietico, Inusual en Casa, Tecnovivio, Jenny Pino, Valparaíso.

Abstract

This article aims to analyze the modifications that the theatrical field underwent during the pandemic, a moment in which multiple companies undertook a technovivial exploration that generated a new type of creation known as Zoom theatre, using the screening of *Inusual en Casa* as a case study.

Based on the *event* concept proposed by Fischer-Lichte as a theoretical framework, we propose that certain technical decisions that were implemented in the transmission of the plays were decisive in allowing the appearance of the *autopoietic feedback loop*, a constitutive element of the performing arts that defines them as such. The change in the media implied putting one of its essential components in crisis, such as the collaborative process of meaning. Since theatre is a discipline characterized by the co-construction of the aesthetic object through the interaction of its participants, considering this aspect is relevant.

Keywords

Pandemic, Zoom Theater, Theatrical event, Autopoietic feedback loop, Inusual en Casa, technogathering, Jenny Pino, Valparaíso.

Breves consideraciones sobre teatro y territorialidad

El teatro, dado su carácter de reunión territorial en cuerpo presente, ha sido restringido por razones políticas, médicas o religiosas, en reiteradas ocasiones durante el curso de la historia. Es más, no es primera vez que en el marco de una pandemia -como lo ha sido la de Covid-19-, se prohíbe desde el Estado la asistencia a representaciones teatrales. Ejemplo de ello fueron las medidas tomadas en Chile a principios del siglo XX, específicamente en la ciudad de Arica, durante los sucesivos brotes de peste bubónica, en donde “los locales públicos como el teatro local eran espacios de vigilancia para las autoridades, ya que la salud pública podía



ser comprometida por la asistencia de un individuo infectado y la alta aglomeración de personas” (Chávez 219).

Por una parte, desde una perspectiva laboral, la prohibición implica cesantía para los artistas. Por otra, desde una perspectiva creativa, implica silenciamiento en un momento social conflictivo, que necesita ser expresado y puesto en común a través de la asamblea teatral.

Históricamente, el teatro, en tanto actividad social, ha estado acompañado por la técnica. Consecuentemente, ha modificado su labor en relación con los cambios de la comunidad que lo contiene, incluyendo, de manera fluida, elementos provenientes de diversos campos de la ciencia y la cultura. De hecho, si se observan los espectáculos producidos desde comienzos del siglo XXI, es posible constatar la creciente aparición de lo que Dubatti denomina como “escena neotecnológica”, constituida por representaciones que combinan materialidades provenientes tanto del teatro presencial como de los nuevos medios (Convivio 51)

Lo anterior ocurre porque el dispositivo escénico-teatral, en tanto práctica concreta, corresponde a la organización material de un montaje, que dialoga con su medio y, a la vez, lo construye. Vale decir, las obras proponen un reparto de elementos perceptibles dentro de un espacio común, territorio de encuentro e interacción entre espectadores y artistas, cuyo objetivo es promover una experiencia multisensorial y estructurar un sentido. Asimismo, implica necesariamente una dimensión espacial que, como plantea Verhaeghe, enlaza las nociones de obra de arte y estructura del mundo, comprendiendo el arte como un dispositivo que conecta dimensiones heterogéneas con el exceso o desorden del mundo (76).

Particularmente, durante el año 2020, el uso de la tecnología apareció de una manera radical como soporte para la interacción humana en el marco de la pandemia. Y, si bien su empleo no es, en ningún caso, un hecho nuevo, esta vez emergió con una intensidad sin precedentes, dado el acelerado desarrollo de las comunicaciones.

Dentro del contexto de los cambios generados por la contingencia sanitaria, las compañías teatrales se vieron obligadas a desarrollar todo tipo de exploraciones

en relación a la materialidad de las obras, dando inicio a una serie de búsquedas formales y modificación de lenguajes, dada la alteración que entrañaba el utilizar pantallas como único canal posible para la interacción. A nivel latinoamericano¹, el campo de lo escénico asumió principalmente la plataforma *Zoom* como vía relacional, inscribiéndose de manera exclusiva en el tecnovivio, entendido como un vínculo que prescinde del encuentro real de los cuerpos en una misma coordenada. Vale decir, como creaciones que se hicieron parte de una “cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti, *Convivio* 46), lo que cambió los modos tradicionales de hacer y percibir este arte.

Lo anterior invita, entonces, a revisar y problematizar definiciones sobre lo que se entiende como el aspecto esencial del teatro, permitiendo preguntar, incluso, si son o no teatro las experiencias de emisión-recepción vividas mediante esta plataforma telemática, o si se habría generado una suerte de expresión híbrida, marcada por la crisis del encuentro territorial, sobre la cual es necesario reflexionar caso a caso.

La compañía Soporte Corporal: performatividad, teatro físico y acontecimiento

La producción teatral porteña del siglo XXI presenta, dentro de sus aspectos formales observables, una cierta recurrencia de montajes que abandonan la preeminencia del texto dramático acudiendo, mediante el ejercicio de la práctica, a otros modos de organizar el discurso². Para ello, los creadores articulan experiencias de “dramaturgia de escena” (Dubatti, *El teatro* 45) y, en el curso de los ensayos -entendidos como laboratorios-, se estructuran propuestas en las cuales

¹ Así lo demuestran los múltiples capítulos que abordan la experiencia, publicados en 2020 en el volumen *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*.

² Este es el caso de las producciones de las compañías Teatro Turba (ya desaparecida), Ignorante Teatro, Performance Project, Teatro Container, Soporte Corporal y de los montajes dirigidos por Pita Torres, entre otros.

la improvisación de los propios actores permite un campo de exploración que otorga las bases para la construcción del relato.

Ejemplificando lo anterior, la compañía Soporte Corporal³, dirigida por Jenny Pino, se inscribe en este tipo de producciones. Utiliza la improvisación como estrategia compositiva de las piezas, método de creación que ya puede considerarse canónico a esta altura del siglo. Sin embargo, se diferencia de otros colectivos teatrales de Valparaíso, por presentar una dramaturgia principalmente corporal. Vale decir, una dramaturgia en la que “el cuerpo más que representar [...] se concentra y enfoca en espectral o en presenciar lo vivo. [...] una experiencia del cuerpo expuesto como instrumento de transformación y comunicación [constituyéndose], la mayoría de las veces, en objeto y sujeto de la obra” (Pino y Madrid 51). Para lograrlo, su directora ha patentado un método de trabajo nominado Didáctica del Metro Cuadrado (M²), el que corresponde a un dispositivo de restricción espacial que “se constituye en una frontera evidente que interactúa con los y las intérpretes [...], desatando posibilidades creativas entre el adentro y el afuera y entre lo público y lo privado” (53). Recurre a él como herramienta metodológica dentro de los procesos de obra, pues afirma que “improvisar desde una superficie reducida, gatilla soluciones creativas significativamente diferentes a las que surgen cuando se crea fuera de cualquier marco” (Pino, Entrevista personal).

En coherencia con lo planteado, sus montajes no aspiran a la representación, sino a la presencia del *performer* en la escena, pues

³ La compañía Soporte Corporal está dirigida por la directora y académica Jenny Pino, quien es Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral por la Universidad de Chile y profesora de Educación Física y Magíster en Ciencias de la actividad Física por la Universidad de Playa Ancha. Se especializa en técnica Pilates, teoría del movimiento de Laban y fundamentos Bartenieff. Oriunda de Valparaíso, es docente en la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha y de la Universidad de Chile. Su primer montaje como directora se estrenó el año 2010, en la ciudad de Valparaíso, con la obra *Sin dependencia*. Luego, le siguen las obras *Tsunami, gran ola en el puerto* (2010); *Comámonos* (2013); *44, Una lucha contra el tiempo* (2015). Desde el año 2015 constituye la compañía Soporte Corporal, con quien ha estrenado *Al cubo, transgresiones a propósito de lo humano* (2017); *Inusual aproximación al mundo asperger* (2019); *Inusual en casa* (2020-2021) e *Inusual mundo autista* (2021). Para más información véase www.soportecorporal.cl

se (re)presenta a partir de la corporalidad como presencia, soporte y archivo ideológico, cultural y biográfico, cuerpo-archivo, [que] se inscribe como un dispositivo de impresión, expresión y estrategia del lenguaje mnemónico que institucionaliza al sujeto como un múltiple de cuerpo y permite hacer de la inscripción privada un procedimiento de creación, (de) formación y exposición pública de la huella o traza intersubjetiva. (Borges de Barros 17)

En ese entendido, la fase creativa se resuelve en la relación convivial, vale decir en un mismo tiempo-espacio entre actores y espectadores, generado en conjunto el espectáculo final. Esto ocurre porque, como plantea Fischer-Lichte, es en el momento de la función cuando sucede el acontecimiento escénico que entendemos como teatro; un evento inscrito en un eje territorial concreto, que se sustenta en el encuentro corporal de todos los asistentes, en el que artistas y percipientes modifican y construyen a través de su interacción la obra final (322). De este modo, y mediante el ejercicio relacional, se suscita lo que Heathfield denomina como un proceso comunal de significado (91).

Inusual en casa, de Soporte Corporal. Un ejemplo de teatro por Zoom desde Valparaíso

La experiencia de la compañía Soporte Corporal, a través de su montaje *Inusual en Casa*⁴, da cuenta de un momento de crisis transversal en las artes escénicas.

Inusual, en tanto experiencia escénica, estaba pensada originalmente como un montaje presencial. Sin embargo, dado el aislamiento mundial que produjo la

⁴ Registro de video obra *Inusual en Casa* <https://www.youtube.com/watch?v=vvqpXEgoTw8>

pandemia y su prescripción de reclusión, la compañía -como muchas otras-⁵ buscó otros mecanismos de difusión y exposición para dar continuidad al trabajo. Lo anterior generó que los componentes arriba descritos -primacía del cuerpo, afectación sensorial y performatividad- siempre presentes en las creaciones anteriores de Pino, se modificaran transformándose en una propuesta diferente, conocida como *Inusual en Casa*. Una obra estrenada desde Valparaíso en el año 2020, que se mantuvo en cartelera hasta mediados del 2021, estructurada como un suceso que debía ser percibido mediante una pantalla, inscribiendo la experiencia dentro de un tecnovivio radical.

En el ámbito formal, dado los cambios en el contexto de producción que impuso la pandemia, Soporte Corporal comenzó a incursionar en el uso de otros códigos. Y, si bien la arquitectura de esta pieza responde, al igual que las anteriores, a lo que se conoce como teatro posdramático, -articulación escénica que combina jerárquicamente diversas materialidades dentro un mismo montaje (Lehmann 2013)-, el traslado desde lo teatral-presencial a lo audiovisual-telemediado, los obligó a diseñar estrategias diferentes.

Como compañía teatral, debido a su carácter de agrupación que produce obras para ser percibidas mediante un acto de reunión dentro de un mismo eje tempo-espacial, aspiraban a generar una fusión entre la disciplina artística presencial y los elementos utilizados en el área audiovisual. Para ello, debían rescatar elementos conviviales de su práctica regular, como la actuación en tiempo real -componente esencial en la producción del acontecimiento-, y combinarlos con nuevos lenguajes asumiendo, además, la inestabilidad del soporte tecnológico utilizado en la interacción.

En el caso particular de esta puesta en pantalla, la directora optó por realizar una *performance* actoral en tiempo presente, la que se transmitía sincrónicamente con su recepción. Debido a ello, todos los problemas que pudieran surgir durante

⁵ Para conocer otras experiencias a nivel nacional, véase el breve ensayo “La crisis chilena propicia experimentos con teatro online” publicado en la revista *Critical-Stages/Scenes Critiques* en 2020.

la función, derivados de la oscilación de la red o desde el espacio propio de los espectadores, afectarían la experiencia siendo difícil de manejar por parte del equipo artístico.

Lo anterior los enfrentó a uno de los primeros aspectos materiales conflictivos en la mudanza desde lo convivial a lo tecnovivial que generó la pandemia, referido a la pérdida de control de las condiciones de recepción de la obra, por parte de los equipos artísticos. La estabilidad del internet de los asistentes, la calidad de los aparatos tecnológicos, el tamaño de las pantallas y el espacio en que se encuentran los espectadores, determinan significativamente la experiencia en una obra teledirigida. Sin embargo, estos aspectos no son posibles de ser previstos desde la producción, a diferencia de lo que ocurre con la asistencia a una sala de teatro, donde elementos tales como iluminación, sonido y ubicación del público, se encuentran definidos previamente por la compañía y son parte constitutiva de un modo único de percibir cada creación.

Por otra parte, desde el ámbito temático, *Inusual en Casa* se planteó como una propuesta ideológica de resistencia frente a la crisis y un medio para seguir comunicándose, a pesar de la distancia. De este modo, se inscribió en el surgimiento de una teatralidad nueva, marcada por el contexto social, que encarnaba otro tipo de dramaturgias y poéticas, producto del Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO). Esto generó una escritura del encierro que “hace palpable la peligrosidad del virus y evidencia la vulnerabilidad y los impedimentos que restringen a los cuerpos” (Proaño 36), expresando las emociones mediante los implementos digitales y presentando, como una de sus principales características argumentales, la distancia, el aislamiento y la limitación del espacio.

Consecuentemente, cuando el colectivo decidió seguir adelante con el proyecto, escogió, como tema de la obra, la angustia que generaba la prescripción de encierro. Sin embargo, a diferencia de otras experiencias escénico-pandémicas, optaron por sostenerlo como una continuidad de su trabajo previo, adaptando la Didáctica del M², a través de un cambio de plano que lo hacía calzar con la pantalla de *Zoom*. En palabras de Pino “Queríamos hacerlo virtual, pero hacerlo virtual con

un sentido [...]. Nos parecía muy importante sentir que había una justificación creativa, y que, dentro de todo, lo habíamos elegido” (89).

Por lo mismo, si bien esta obra coincide con el surgimiento generalizado de una poética marcada por el recuadro que generaba el lente, donde “El cuerpo aparece plano y recortado con el borramiento de lo más carnal” (Proaño 32), *Inusual en Casa* se esforzó en expandir los bordes, realizando una exploración diferente que diera preponderancia al cuerpo.

Dada la elección de su directora, quien deseaba mantener una continuidad estética con las creaciones anteriores de la compañía, la obra se mantuvo como un montaje esencialmente físico. Debido a ello, escogieron como desafío utilizar los textos solo como apoyo tangencial al desarrollo de la acción, obligándose a encontrar soluciones novedosas para mantener una dramaturgia corporal, subvirtiendo una plataforma audiovisual pensada, esencialmente, para videoconferencias.

Utilizar cámara y micrófono para transmitir un montaje cuya comunicación no se estructuraba desde la oralidad dialógica, implicaba encontrar estrategias diferentes para configurar la experiencia. Para lograrlo, buscaron nuevos ángulos de uso del lente, generando imágenes y tomas poco frecuentes en el teatro, pero también escasamente usadas en plataformas audiovisuales. Aparecieron, entonces, otras perspectivas que enriquecían el monótono encuadre que presentaba la experiencia generalizada de teatro en pantalla, logrando encontrar soluciones novedosas, para proponer, como plantea Geirola “un camino nunca antes transitado”, evitando así el “termina[r] capturado por el mero hacer calculante de la práctica teatral” (7).



Imagen 1. Obra *Inusual en casa*. Fotografía de Alexander Castillo e Iván Stevens

En consecuencia, escogieron como riesgo abordar algunos de los temas recurrentes de la dramaturgia pandémica solo desde la articulación visual, sin utilizar el canal textual-discursivo. Ejemplo de ello, fue el modo en que plantearon la crisis vivida por quienes trabajaban telemáticamente desde sus casas, al ver confundidos en el cotidiano los ámbitos de lo público y lo privado. Para desarrollarlo, decidieron evidenciar el conflicto mediante un uso particular de la imagen de los intérpretes, quienes aparecían vestidos solamente de la cintura para arriba. Así, en distintos momentos de la acción, los espectadores podían observar la parte baja del cuerpo de los actores, exponiendo su intimidad, gracias a una perspectiva singular de la cámara. A través de este procedimiento, el montaje se diferenció del uso escénico común que se le dio a la plataforma donde, por lo general, “la parte inferior queda[ba] invisibilizada por el encuadre” (Proaño 32).



Imagen 2. Obra *Inusual en Casa*. Fotografía de Alexander Castillo e Iván Stevens

De igual forma, el lenguaje coreográfico -estética recurrente en otras obras de la compañía-, se vio afectado por la mudanza a la plataforma virtual, generando limitaciones que interferían en el flujo de una posible acción simultánea. Para resolverlo, optaron por establecer el diálogo físico a través de movimientos consecutivos, lo que determinó un estilo propio de esta creación, distinta a sus producciones anteriores.

Para sustentar dichas decisiones artísticas, mantuvieron durante todas las sesiones el entrenamiento físico, a pesar de que los ensayos se hacían también a través de la plataforma. Como disparador creativo, la directora implementó diversas coreografías, siendo la primera una propuesta inspirada en el asesinato de George Floyd en EE.UU.⁶, la que tituló *No puedo respirar*. La elección de este hecho no era azarosa, pues coincidía con los síntomas del virus, promoviendo una actualización de contenidos entre diversos sucesos de represión social y la

⁶ Ciudadano norteamericano afrodescendiente, asesinado por asfixia en 2020, por cuatro agentes de la policía de Minneapolis. La arbitrariedad del procedimiento, registrado por una cámara de teléfono de uno de los testigos presenciales, despertó el rechazo de todo el país y dio origen a movilizaciones en contra de la xenofobia, el racismo y la violencia reiterada hacia los ciudadanos afroamericanos.

experiencia de la enfermedad. Esta partitura física se constituyó en un elemento creativo basal, enlazando la restricción de reunión con la coacción policial, ayudando a reestablecer la conexión, atención y el diálogo entre los actores, quienes también ensayaban aislados por las medidas de Aislamiento Social Preventivo Obligatorio implementadas por el gobierno.

Sin duda, la presencia de la cámara como mediadora de la actuación demandó, asimismo, otro tipo de autoconciencia sobre la *performance* actoral. Los intérpretes debían modificar los elementos compositivos de su práctica para adaptarse al dispositivo tecnológico y organizar, a la vez, el espacio según las características de éste: tener en cuenta el encuadre, la calidad y el alcance del micrófono, moderar el volumen de la emisión vocal, mientras interpretaban la obra en vivo, como si fuera teatro, generando un acontecimiento escénico a pesar de la catástrofe mundial y la imposibilidad de encuentro físico.



Imagen 3. Obra *Inusual en Casa*. Fotografía de Alexander Castillo e Iván Stevens

A pesar de ello, la decisión de mantener elementos conviviales, inherentes al acontecimiento teatral, no era suficiente para mantener una variedad visual

atractiva en la propuesta. La alteración del canal comunicativo volvió necesario incursionar en el uso de otros códigos, para contribuir a heterogeneidad perceptiva. Sobre todo, porque el medio utilizado no permitía afectar sensorialmente el cuerpo de los espectadores mediante su exposición a la energía extracotidiana generada por la presencia real del actor, pues este aparecía, al igual que los otros elementos, como una imagen plana. Lo anterior los llevó a transformarse en técnicos de su propia obra, debiendo capacitarse en el uso de nuevas tecnologías. Vale decir, “Darle una vuelta a la tecnología con más tecnología” (Galicia 88). Dicho aprendizaje en el área digital los habilitó en el conocimiento de los programas multimedia. Así, gracias a la experticia adquirida, pudieron integrar otros recursos junto a la imagen de los actores, logrando añadir dinamismo al montaje y evidenciando, como plantea De la Puente, la importancia de un sector laboral fundamental en el que poco se piensa, pero que es parte fundamental de la experiencia escénica (22). De este modo, se incorporaron como parte de la creación diversos videos, proyección de textos escritos y animaciones con *stop motion*, entre varios otros, intentando producir diversidad visual.

Ahora, si bien el uso de esta tecnología no era algo desconocido dentro del campo escénico-teatral previo, lo cierto es que esta vez los “recursos se encontra[ban] al mismo nivel que los cuerpos actuando” (Gutiérrez 184) pues, tanto los actores como las imágenes proyectadas, eran percibidas mediante una pantalla. Consecuentemente, uno de los desafíos del montaje era cautelar que el protagonismo del cuerpo de los intérpretes no se viera superado por los otros recursos visuales, intentando articular los elementos como un todo, en tanto conjunto de signos que portaba un sentido.

Como estrategia para lograrlo, si bien los intérpretes daban vida desde sus dormitorios a las partituras creadas en los ensayos, en algunos momentos de *Inusual*, los fondos de sus piezas eran sustituidos por otros estetizados, cambiando la imagen real por dibujos de las mismas habitaciones, mientras los actores continuaban su *performance*. Asimismo, en pro de la variedad, había escenas donde los cuerpos desaparecían totalmente de la pantalla, para dar paso a la visualización

de animaciones y textos escritos, que se constituían como la acción perceptible, haciéndose parte del relato.



Imagen 4. Obra *Inusual en Casa*. Fotografía de Alexander Castillo e Iván Stevens

Finalmente, tras algunos meses de ensayo, y como otro hallazgo impensado dentro del formato, tomaron conciencia de la similitud existente entre los movimientos recortados de los actores y la lengua de señas. Mirando las grabaciones del proceso, observaron que la amplificación de partes específicas del tronco, mediante el lente, establecía vínculos visuales con la lengua de signos utilizada por las personas sordas, dado su carácter gesto-espacial. Por este motivo, incorporaron a la puesta una traductora de lengua de señas como otro elemento formal, quien subrayaba la decisión de inclusión, mientras interpretaba en vivo la voz *en off* o lo que decían los actores durante la performance.



Imagen 5. Obra *Inusual en Casa*. Fotografía de Alexander Castillo e Iván Stevens

Tras esta breve síntesis del proceso creativo, podemos sostener que, en el contexto de esta experiencia exploratoria, los hallazgos de la compañía fueron numerosos. Pino, como líder de Soporte Corporal, indagó agudamente en los límites del formato *Zoom*⁷ para encontrar diversas soluciones materiales, logrando exceder el uso común que se hizo de la plataforma, expandiéndola y adaptándola a su nueva propuesta.

Recepción espectral y co-construcción del acontecimiento

Sin lugar a duda, no se puede desmerecer el acucioso trabajo de búsqueda que emprendió esta compañía para resolver los problemas derivados del cambio de soporte. Sin embargo, es necesario contemplar que la experiencia artística no se reduce a lo propuesto por los creadores, pues lo que sucede dentro del ámbito espectral es igualmente relevante en la construcción de una obra.

⁷ De hecho, la excepcionalidad de este proceso escénico virtual, lo llevó a ser una de las obras seleccionadas dentro de la categoría de Artes Escénicas, del festival internacional WE:NOW (Madrid, España, 2024)

Por lo mismo, como señala Tellería (134), en el contexto de esta crisis escénica es esencial preguntarse sobre qué pasó con la recepción. La primera cuestión a considerar es dónde se encontraban los asistentes mientras estaban viendo un montaje. La respuesta puede ser en otra ciudad del mundo o en la habitación del lado, por lo que la acción se vuelve simultánea. Ocurre en distintos lugares y al mismo tiempo, como sucede con las redes sociales y la tecnología en general, donde la presencia se atomiza. En ese entendido, se estaría inmerso dentro de una situación, cuya característica esencial es estar “Virtualmente [...] presentes, pero corporalmente disociados” (Gutiérrez 183).

Estas obras, como se dijo anteriormente, se instalaron temáticamente en el presente, narrando la crisis sanitaria en el momento que acontecía. De este modo, la distancia entre lo real y lo ficcional de la representación también se acortó, pues las circunstancias mostradas mediante las pantallas eran similares a las vividas cotidianamente por los espectadores. Así, la condición activa esencial del espectador de teatro, donde es “la propia mirada del espectador la que construye la situación teatral” (Barría 96) se veía subrayada por un contexto en el que el tema inspirador del hecho artístico era algo innegable y existente también dentro del universo real.

Asimismo, la experiencia de la temporalidad de los montajes fue puesta en crisis por el cotidiano que iba aconteciendo en los propios hogares de los asistentes, quedando a criterio del espectador o de sus posibilidades, el estar atento a lo que observaba. Consecuentemente, este público, originalmente de teatro, pasó por un proceso de reestructuración en su manera de vivenciar el acontecimiento, lo que evidentemente implicó a los creadores, quienes debieron adaptar sus propuestas.

Ahora bien, la valoración respecto a estos cambios se encuentra dividida. Hay quienes plantean como positivo el aumento del acceso a producciones y a espectadores de distintas partes del mundo, expandiendo el universo de interacción, a pesar de no poder controlar las condiciones de recepción. Con ello, se estaría frente al surgimiento de una inédita forma de diálogo que, dada la virtualidad, constituiría otra manera de explorar la presencia, sin estar sujetos a lo tangible del

cuerpo y a la afectación del público en un espacio determinado. Vale decir, un nuevo modo de comunicación, resignificado mediante las prácticas cotidianas de hoy, en el que buscar imágenes en *Instagram* o leer comentarios sobre alguna obra, se volvería parte de una experiencia teatral, que hacen que el espectador se involucre, pero no necesariamente en un mismo tiempo, ni menos en un mismo espacio (Meza 195). Un acercamiento, además, donde los asistentes tienen el poder de suspender la función, dentro de una plataforma digital como *Zoom*.

En contraposición, hay quienes plantean que el distanciamiento social y el impedimento del contacto entre actor-espectador dentro de las obras virtualizadas, no es resultado de la pandemia, sino que sería una característica negativa de nuestra época. En ese marco, nos enfrentaríamos a una crisis de la comunicación, provocada por el uso de las redes sociales, donde el cuerpo ausente generaría la experiencia de un “presente que se acorta [y que] tiene como consecuencia una aglomeración de imágenes, acontecimientos e informaciones que hacen imposible cualquier demora contemplativa [reduciendo la experiencia vital a] ir haciendo *zapping* por el mundo” (Han 65). Así entendido, la pandemia solo habría acelerado condiciones que ya se manifestaban previamente y, por lo mismo, las poéticas y temáticas escénicas en formato virtual, solo habrían vuelto visible la desconexión social, propiciada por el sistema capitalista (Galicía 88).

Sin embargo, más allá de cualquier apreciación ideológica respecto al uso de la virtualidad, lo cierto es que materialmente la intermediación tecnológica en las artes escénicas modifica la convivialidad. La telemediación restringe evidentemente la participación de los sentidos, pero obviamente no los cancela por completo. Tanto el sonido como la visión se mantienen como canales perceptivos de afectación dentro de las plataformas audiovisuales -de ahí su nombre-, por lo que lo relevante aquí, a nuestro parecer, es observar si fueron aprovechados como canal de interacción, utilizándolos -o no- al servicio de la co-construcción del acontecimiento. Específicamente, en obras que se transmitieron en tiempo real, con un público presente dentro de la misma temporalidad, aunque telemediado. Sobre todo, porque esa co-presencia sería el origen de lo que Fischer-Lichte nomina como

bucle de retroalimentación autopoiético. Vale decir, una experiencia que “se opone a la idea de sujeto autónomo, [proponiendo] que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos” (328). En ese entendido, esta co-construcción del acontecimiento escénico estaría definida, más que por el espacio, por la posibilidad de interacción entre las partes quienes, mediante su mutua influencia, generarían las características particulares de la obra en cada función, transformándola vez a vez en un evento único, elemento que constituye una propiedad esencial de las artes escénicas.

Consecuentemente, si asumimos que lo inherente a la producción del acontecimiento es la co-presencia, hay que reconocer que esta existiría -dentro de las experiencias de teatro por *Zoom*-, en todas aquellas obras que fueron emitidas y recepcionadas sincrónicamente, como ocurría con *Inusual en Casa*. Interpretada así, la crisis teatral generada por la pandemia sería más bien una crisis de territorialidad y no de presencia, dado que tanto el cuerpo de los actores como el de los espectadores estaba inscrito en un mismo presente, experimentando al mismo tiempo un suceso, pero en distintos espacios.

De esta forma, en el marco de una propuesta teatral convencional, la audición, la vista, e incluso el olfato, el tacto y el gusto, pueden ser afectados. El intérprete busca generar y evocar sensaciones, atmósferas, y lenguajes, para que el espectador logre activar sus sentidos y recepcionar, por diversos canales, el discurso poético que se propone. No obstante, esta experiencia no puede ser generada de la misma manera en un formato audiovisual, ya que la percepción se vería determinada por la restricción de los canales a través del cual es vivenciada. Por eso, la adaptación de lo escénico a los nuevos medios pone en la palestra cómo el espectador percibe y experimenta lo que escucha y ve. Evidentemente, desaparece la participación de los sentidos tradicionalmente marginales dentro del teatro -gusto, olfato y tacto-, cancelándolos. Sin embargo, lo anterior no imposibilitaría totalmente la interacción y, por lo mismo, la mutua influencia, existiendo aún la posibilidad de co-construcción de las piezas.

Para abordar lo antes expuesto, es necesario revisar, entonces, las decisiones que se tomaron para establecer la interacción con el público, pues eran las compañías quienes programaban el uso del *Zoom*, dentro del que sucedían las creaciones. Para analizar este aspecto, continuaremos con el caso de *Inusual en Casa*, dado que, como se comentó precedentemente, fue un montaje que se propuso expandir los límites materiales impuestos por el nuevo soporte.

Si entendemos el teatro como una experiencia de reunión en el que se espera que algo suceda y dentro de la cual el espectador desea percibir algún fenómeno, es relevante saber que ocurre lo mismo con los intérpretes. Se propicia, de este modo, un intercambio nutritivo para todos los involucrados en el acontecimiento, sean actores o público, ya que una persona que asiste a una obra busca estimular sus sentidos y desea vivir algo distinto, al entrar en la convención propuesta por el mundo ficcional. Por otro lado, los actores también aspiran a experimentar sucesos nuevos, absolutamente imprevisibles durante los ensayos: los sonidos o silencios del auditorio, la energía que emana de su presencia viva o la sensación de estar siendo observados por otro. Vale decir que no solo los espectadores dependen de esta interacción, sino que la comunicación escénica se constituye como una vivencia recíproca, en la que los intérpretes requieren de las reacciones del público como insumo esencial para su desempeño.

Teniendo esto en mente, la compañía tomó -como ya se ha mencionado- la decisión de realizar la *performance* en tiempo presente, manteniendo la incertidumbre y la variabilidad de una actuación en vivo, por lo que cada función que se daba se constituía en un evento único e irrepetible.

Sin embargo, a pesar de este intento de mantener una propuesta cercana a la realizada en un escenario, desde el inicio los micrófonos de los espectadores estaban deshabilitados, como una manera de controlar y emular el silencio de la sala de teatro, por lo que no se propiciaba una interacción sonora bidireccional con el público.

La imposibilidad de controlar el cuerpo del espectador, quien se encontraba en un lugar indeterminado observando la obra -dado que se lograba acceder a ella

mediante cualquier dispositivo adecuado-, implicaba que la emisión del espectáculo podía ser intervenida por factores externos. En ese entendido, la eventualidad de que ingresara durante la exhibición de la *performance* el sonido proveniente del espacio de algún asistente fue interpretado como un factor de riesgo por parte del equipo artístico, por lo que decidieron cancelarlo.

Dentro de la misma lógica, también se inhabilitaron las cámaras del público, tratando de reproducir la oscuridad de la sala. En ese marco, tampoco era posible para los intérpretes interactuar visualmente con los espectadores, generando actuaciones que ocurrían en una suerte de “limbo cibernético”. Los *performers* no recibían retroalimentación alguna durante su creación, impidiendo con ello la natural modificación relacional de los actores, producto de la percepción de las reacciones de los asistentes.

Si bien esto permitía cautelar la limpieza de una obra ensayada durante meses en condiciones limitantes de aislamiento, la propia decisión destruía, a la vez, toda posibilidad de generar el núcleo de retroalimentación autopoiético, reduciendo la experiencia a la recepción de un producto generado exclusivamente por los intérpretes, a espaldas de cualquier aporte del público. De este modo, más allá de las variaciones que podían suscitarse entre una actuación y otra, al ser realizada en vivo durante la transmisión, la experiencia para los espectadores era similar a la de ver cualquier creación audiovisual grabada previamente: se recibía por la pantalla un trabajo cerrado, en el que como asistente no se podía participar mediante ninguna reacción, volviendo imposible la comunicación. Si se dejaba de ver, no cambiaba nada. De hecho, esta supresión de toda posible interacción modificaba, sin duda, la atención e interés del auditorio, pues su presencia se volvía irrelevante, al no ser incluido como colaborador activo dentro de la producción del objeto estético.

Por otra parte, el aislamiento de los actores se extremaba en esta obra, pues ni siquiera podían percibirse entre sí mediante la pantalla. Además de encontrarse solos en el espacio privado de sus casas, las características técnicas del montaje no les permitían observar la *performance* del otro. De hecho, durante la presentación,

solo escuchaban la voz de un miembro del equipo técnico, quien indicaba por audio interno el momento oportuno para comenzar su partitura.

Sin duda las decisiones técnicas antes descritas no propiciaron lo relacional del trabajo, pues todos los participantes, tanto actores como espectadores, estaban expuestos a una experiencia de incomunicación. De hecho, en palabras de su directora, los “actores quedaban en una desolación terrorífica después de hacer la obra [...] sin ningún aplauso, sin nada, [...] en el desierto” (Pino 102). Debido a ello, y como un acto que intentaba reparar la crisis de interacción, Soporte Corporal incorporó -como muchas otras compañías- un conversatorio posterior a la muestra.

Si bien la práctica de incluir un espacio de conversación con los artistas era común en algunas funciones de teatro presencial previas al 2020, lo cierto es que, en el marco de la normalidad pre-pandémica, era entendida como un evento totalmente separado del objeto estético, donde el público tenía la posibilidad de comentar y preguntar en vivo aspectos que le interesaban de la obra al equipo artístico presente.

Sin embargo, en el caso del teatro por *Zoom*, consideramos que, sin declararlo como tal, el espacio de los conversatorios se transformó en una suerte de coda de los espectáculos y parte de los mismos, que intentaba resolver la soledad emocional que generaba la experiencia. A través de su inclusión se intentaba reparar la falta de interacción entre los participantes y la desaparición del carácter co-constructivo de la obra, pero sin afectar lo que la compañía consideraba como “artístico”. Vale decir, concluida la *performance*, se permitía abrir las cámaras y micrófonos de los asistentes, quienes recién podían percibirse entre ellos como un cuerpo y ser, a la vez, percibidos por los actores.

De este modo, se continuaba la última parte de la reunión escénica. Así, a pesar de que sus miembros seguían sin estar en contacto dentro de un mismo espacio, se propiciaba una atmósfera en la que el espectador invitado y el artista productor compartían apreciaciones, cumpliendo, a la vez, una función social: vivir una instancia de convivencia y acercamiento entre individuos que estaban, en su

mayoría, aislados en sus casas, generando una sensación de encuentro y normalidad, a pesar de la distancia.

Conclusiones

Tras analizar este caso de teatro por *Zoom*, nos atrevemos a afirmar que la mayor crisis generada por la pandemia dentro de las artes escénicas fue una crisis de territorialidad, más que de imposibilidad de interacción. Vale decir, no fue la ausencia de los cuerpos en una misma superficie lo que puso en peligro el carácter comunal de lo escénico en espectáculos que se emitían y recibían sincrónicamente, sino la manera en que se pensó la relación intérprete-espectador dentro de la telemediación, entendida como un espacio otro.

De este modo, a pesar de que *Inusual en Casa* intentó mantener la incerteza al realizar una obra de teatro físico dentro de un medio que imponía un recorte de cámara sobre el cuerpo del actor, y de que continuaron interpretándola en tiempo real para incorporar lo azaroso, el colectivo -al igual que muchos otros- obliteró el rol del público dentro del proceso de construcción del acontecimiento escénico. Consecuentemente, al optar por desactivar las cámaras y micrófonos de los espectadores se impidió la bidireccionalidad comunicativa, reduciendo la producción del acontecimiento al ámbito exclusivo del equipo artístico, cancelando toda posibilidad de co-construcción del montaje, entendido como el resultado de una intersección relacional entre asistentes y actores.

En ese contexto, la actuación en vivo que realizaron perdió importancia, pues al no percibir las reacciones del auditorio ni de los otros actores, el intérprete quedó aislado, sin retroalimentación, inscribiéndose en una experiencia de incomunicación.

Así planteado, el abrir los canales comunicativos del auditorio habría permitido aprovechar dos de los cinco sentidos para mantener el contacto, más allá del riesgo y la incertidumbre que la falta de control pudiera generar en los artistas.

Tal vez, para enfrentar lo anterior, la imagen de teatro que podría haberse emulado por las compañías que recurrieron al teatro por *Zoom* no era la del teatro de sala, sino la del teatro callejero, en el que la irrupción de lo impensado es una condición permanente y constitutiva de la acción, de la que deviene su carácter desafiante.

Mediante una estrategia como esa la construcción colectiva de la obra habría continuado siendo posible a pesar del tecnovivio, lo que nos permitiría afirmar con certeza el nacimiento de una categoría híbrida, ni exclusivamente audiovisual, ni totalmente teatral, pero, sin duda, nueva.

Bibliografía

- Barría, Mauricio. “Escuchas, pantallas, otros cuerpos, otra presencia: Resistir en tiempos de confinamiento” *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*. Ediciones Aspo. 2020, pp. 93-103.
https://drive.google.com/file/d/1iKVag_aHd5ZZRMtjLWEIstXv-fsItxJA/view 17 de mayo 2023.
- Borges de Barros, Amilcar. *Dramaturgia corporal*. Cuarto Propio, 2011.
- Castillo, Alexander e Iván Stevens. *Compañía Soporte Corporal*
- Cisternas, Pablo; Glass Kleiner, Milena; Kalawsky, Andrés; Opazo, Cristian. “La crisis chilena propicia experimentos con teatro online” *Revista Critical-Stages/Scenes Critiques* N°22, 2020. <https://www.critical-stages.org/22/chilean-crises-lead-to-experiments-in-online-theatre/>, 4 de abril 2024.
- Chávez Zúñiga, Pablo. “La peste bubónica en el puerto de Arica (1903-1928)”. *Revista Diálogo Andino*, N° 64, 2021, pp. 215-224.
<http://dialogoandino.cl/wp-content/uploads/2021/03/04-CHAVEZ.pdf>
 26 de mayo 2023.
- De la Puente, Maximiliano “Otro sector, la misma crisis”. *Revista Funámbulos* N°55, 2021, pp. 22-27. <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/rols/#p=22>, 10 de agosto 2023.
- Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico*. Atuel, 2002.
- _____. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo.” *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, N° 9, 2015, pp. 44-54,
http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf 4 de junio 2023.

- Fischer- Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada, 2011.
- Galicia, Rocío. “Revelaciones escenológicas: dispositivo y comunidad” en *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*, Ediciones Aspo. 2020, pp. 79-89.
https://drive.google.com/file/d/1iKVag_aHd5ZZRMtjLWEIstXv-fsItxJA/view 17 de mayo 2023.
- Geirola, Gustavo. “Reflexiones a partir de la pandemia: el teatro, ¿piensa o no piensa? Una aproximación a la experiencia del grupo Manojó de Calles. *ArtEscena*, N°13, 2022, pp. 1-18. <https://artescena.cl/reflexiones-a-partir-de-la-pandemia-el-teatro-piensa-o-no-piensa/> 8 de junio de 2023.
- Gutiérrez, Pía. “Un teatro que se produce y reproduce en la pantalla. Apunte sobre archivo, comunidad y teatralidades de lo virtual en pandemia” en *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*, Ediciones Aspo. 2020, pp. 177-187
https://drive.google.com/file/d/1iKVag_aHd5ZZRMtjLWEIstXv-fsItxJA/view 8 de junio de 2023
- Han, B. *El aroma del tiempo*. Herder, 2019.
- Heathfield. A. “Dramaturgia sin dramaturgo”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. CENDEAC, 2011, pp. 19-38.
- Lehmann, Hans Thies. *El teatro posdramático*. CENDEAC, 2013.
- Meza, Ofelia. “Teatro pandémico: las apariciones intermediales”. *Revista Caiana*, N° 17, 2020, pp. 192-203. http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/17-pdf/caiana%2017_%20Meza_pdfFINAL.pdf 17 de junio de 2023
- Pino, Jenny. Entrevista Personal. 4 de enero 2017.
- _____. “Entrevista a Jenny Pino” en Pacheco, D. & Patillo, J. *INUSUAL EN CASA: El resultado de una autoría teatral*. Tesis, Universidad de Playa Ancha, 2022.
- _____. y Madrid, A. “Habitabilidad del cuerpo y el espacio: discurso del M2”. *Revista ArtEscena* N° 9, 2020, pp. 51-66. https://artescena.cl/wp-content/uploads/2020/07/Artescena_9_Art_4_Discurso_M2_ok.pdf 8 de junio de 2023.
- Proaño, et al. “Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidad” en *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*. Ediciones Aspo, 2020, pp. 29-45
https://drive.google.com/file/d/1iKVag_aHd5ZZRMtjLWEIstXv-fsItxJA/view 26 de junio de 2023
- Sánchez Vallejo, María. “El Departamento de Justicia de EE UU denuncia el historial de abusos y el racismo de la policía de Minneapolis”. *Diario El País* online, <https://elpais.com/internacional/2023-06-16/el-departamento-de-justicia-de-ee-uu-denuncia-el-historial-de-abusos-y-el-racismo-de-la-policia-de-minneapolis.html>, 16 de junio 2023.



- Tellería, Nahuel. “¿Dónde estoy? Situado en pandemia, reelaborando presencia, sintiendo a distancia”. en *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*, Ediciones Aspo, 2020, pp. 133-141
https://drive.google.com/file/d/1iKVag_aHd5ZZRMtjLWEIstXv-fsItxJA/view 16 de junio de 2023
- Verhaeghe, Julien. “De l’appareil contemporain au dispositif cartographique”. *Marges, Dispositif(s) dans l’art contemporain*, N° 20, 2015, pp. 69-85.
<https://journals.openedition.org/marges/982> 8 de julio de 2023.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).