

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Posgrados

Las artes escénicas en tiempos de pandemia: nuevas estéticas y nuevos públicos para un teatro en la era digital

Previo a la obtención del título de:

Magíster en Políticas Culturales y Gestión de las Artes

Autora:

Sandy Nataly Román Barragán

GUAYAQUIL -ECUADOR

Año 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, nombres y apellidos, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Sandy Nataly Román Barragán

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

PhD. Olga del Pilar López
Tutora del Proyecto de Titulación

PhD. Diana Medina Meléndez
Miembro del tribunal de defensa

MSc. Ángela Arboleda Jiménez
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimiento

A mis padres, por su amor, motivación y apoyo constante;

A mi hermana, cuñado y sobrinos por su pre disposición y apoyo incondicional;

A mi hermano, por soportar mi temperamento estresado.

A Olga López, por aceptar este reto conmigo y ser la profesora luz, quien me centraba en el tema cuando divagaba en un mar de ideas;

A todos los artistas y gestores culturales, que, en su mayoría, sin conocerme, estuvieron totalmente abiertos a brindarme información y contarme sus experiencias, reflexiones e ideas;

Finalmente, mi agradecimiento profundo a la UARTES, por ser el centro de enseñanza que merecemos los artistas ecuatorianos, por creer en mí y brindarme la oportunidad de ser parte de esta cohorte de maestrantes.

Dedicatoria

A mi padre, quien me motiva e inspira a seguirme preparando intelectualmente y cultivando mi mente, inteligencia y valores morales;

A mi madre, quien cree en mí y acepta mi humanidad tal y como soy, inculcándome como norma de vida: “Todo lo que inicias debes terminar”.

Resumen

Este estudio comparado complejo hace un recorrido por las distintas manifestaciones teatrales y el uso de las Nuevas Tecnologías de la Comunicación y de la Información como nuevo soporte. La finalidad es conceptualizar sobre los nuevos lenguajes narrativos e identificar el lenguaje teatral que a partir de ahora se viene activando. A lo largo de los capítulos revisaremos algunos ejemplos de la escena global y culminamos con lo local, para entender cómo han sido estas propuestas y a su vez cómo lo digital ha servido tanto de medio de experimentación como de monetización de contenidos. Finalmente, se propone una política pública que facilite a los artistas y gestores culturales de las artes escénicas del Ecuador el trabajo en el ciberespacio. Esto a través de la habilitación de una plataforma digital estatal que logre democratizar y garantizar el espacio a los artistas y el acceso a otros públicos que hasta la fecha se han visto excluidos por diferentes limitaciones físicas, de salud, psicológicas, geográficas y económicas.

Palabras claves: Artes escénicas, nuevas tecnologías, interfases, teatro digital, videoteatro, políticas públicas, gestión de las artes escénicas.

Abstract

This compared complex study takes a way of several theatrical manifestations and the use of New Communication and Information Technologies as new support. The purpose is to conceptualize the new narrative languages and identify the theatrical language that has been used. Throughout the chapters, we will review some examples of the global scene, and we will conclude with the local to understand how these proposals have been and how digital has been used as a way of experimentation and content monetization. Finally, a public policy is proposed, which facilitates to the artists and cultural managers of the performing arts of Ecuador to work on cyberspace through the enabling of a governmental digital platform that achieves to democratize and guarantee space for artists and access to other audiences that have been excluded until now by different physical, health, psychological, geographical and economic limitations.

Keywords: Performing arts, new technologies, interfaces, digital theater, video theater, public politics, management of the performing arts.

Índice General

| | |
|--|-----------|
| Introducción..... | 1 |
| 1. Capítulo: Las artes escénicas y su entrada en la era digital..... | 5 |
| 1.1 El acto escénico: variaciones y posibilidades | 5 |
| 1.1.1 Teorizaciones del convivio..... | 9 |
| 1.1.2 <i>Poiesis</i> y Expectación..... | 14 |
| 1.2 El encuentro entre teatro y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación | 16 |
| 1.3 El internet y su relación con las artes escénicas | 22 |
| 1.4 El nuevo espectador 2.0..... | 25 |
| 1.5 Nuevos Términos vinculados a las NTIC y al Teatro..... | 27 |
| 1.5.1 Interfaz – ciberespacio..... | 31 |
| 1.5.2 <i>Lo live</i> | 32 |
| 1.6 El debate del cuerpo presente | 35 |
| 1.6.1 Ciberteatro | 37 |
| 1.6.2 Teatro cibernético (<i>Cyborgtheatre</i>)..... | 39 |
| 1.6.3 Realidad virtual y Realidad aumentada..... | 41 |
| 1.6.4 Teatro Streaming..... | 44 |
| 1.6.5 Video Teatro..... | 44 |
| 2 Capítulo: Nuevos públicos y nuevos teatros..... | 47 |
| 2.1 La construcción de una nueva poética en el teatro digital | 47 |
| 2.2 Sondeo etnográfico: la digitalización de las Artes Escénicas en el Ecuador..... | 54 |
| 2.3 Propuestas exitosas e innovadoras de teatro digital. Algunos casos paradigmáticos en Latinoamérica y Ecuador | 62 |
| 2.4 El teatro en tiempos de pandemia | 75 |
| 2.5 Nuevos vientos para el teatro pos pandemia..... | 81 |
| 2.6 De experiencia a producto monetizable..... | 84 |
| 3.Capítulo: lineamientos de una política cultural para el fomento al uso de las NTIC en el teatro | 89 |
| 3.1 Antecedentes para la construcción de una política cultural sobre el entorno digital y el teatro ecuatoriano..... | 89 |

| | | |
|-------|--|------------|
| 3.3 | Lineamientos para una política pública cultural en el Ecuador sobre las TICS y el teatro | 99 |
| 3.3.3 | La implementación de las NTIC en la escena teatral ecuatoriana | 106 |
| 3.3.4 | Archivo y Memoria del teatro ecuatoriano | 108 |
| 3.4 | Propuesta para una política pública cultural: La teatroteca.ec la primera plataforma pública digital | 110 |
| 3.4.3 | Circulación y Exhibición | 111 |
| 3.4.4 | De su administración | 112 |
| 3.4.5 | Funciones..... | 114 |
| 3.4.6 | Estructura Digital..... | 115 |
| 3.4.7 | Mecanismo de pago | 118 |
| 3.4.8 | Proceso de selección..... | 119 |
| | Conclusiones..... | 121 |
| | Bibliografía..... | 125 |
| | Anexos..... | 137 |

Índice de tablas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1: Distribución de los fondos de fomento del 2009 al 2019 de acuerdo al tipo de categoría..... | 92 |
| Tabla 2: Distribución de plantilla | 114 |

Índice de gráficos

| | |
|--|----|
| Gráfico 1: Edad de los encuestados | 55 |
| Gráfico 2: El rol de los entrevistados | 56 |
| Gráfico 3: Resumen de la primera pregunta | 57 |
| Gráfico 4: División de criterios a favor | 58 |
| Gráfico 5: Respuestas en torno a la estética | 59 |
| Gráfico 6: Vivimos una nueva estética o construimos una | 60 |
| Gráfico 7: Nuevo Público | 60 |
| Gráfico 8: Pérdidas del sector escénico | 78 |
| Gráfico 9: Las artes escénicas en relación a las demás disciplinas | 79 |
| Gráfico 10: Cuenta satélite de cultura 2018 | 95 |

Índice de ilustraciones

| | |
|--|-----|
| Ilustración 1: Portada de promoción de Teatra..... | 67 |
| Ilustración 2: Plataforma de Teatrix | 68 |
| Ilustración 3: Teatrix incorpora producción extranjera. | 69 |
| Ilustración 4: Teatro Digital una entrada para todos | 71 |
| Ilustración 5: Logotipo de Teatroteca.ec | 112 |
| Ilustración 6: Página principal de la plataforma web | 115 |
| Ilustración 7: Sección noticias..... | 117 |

Introducción

El presente trabajo investigativo -inscrito en la categoría de estudio comparado complejo-, analiza las artes escénicas como un hecho ritual-primitivo que pasa de la representación a la presentación y que ha cambiado a través del tiempo según las condiciones de cada época. Esto significa transformaciones del escenario, de los elementos dramáticos y el uso de los cuerpos. Lo que implica una modificación de sus estilos, poéticas y estéticas. Pero ¿qué ha ocurrido en el siglo XXI? Encontramos una era en donde existe una revolución tecnológica que promueve nuevos lenguajes narrativos y en donde se alteran todas las actividades humanas gracias a su mediación. Esto implica una reconfiguración de las relaciones, las cuales terminan siendo alteradas por los mundos virtuales. Es este conjunto de modificaciones, producto de este movimiento cultural tecnologizado, lo que llamamos la “Era digital”, “Era de las telecomunicaciones” o “Era de la información y la comunicación”. En este punto, aparecen afianzadas las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, más conocidas por sus siglas NTIC. Entonces, los artistas de las diferentes disciplinas conforme va afectando a cada una, van reaccionando con la hibridación, alteración o transformación, como fue el paso del disco de vinilo al cd y actualmente a las descargas de contenido digital, si de música hablamos; en la literatura vimos la aparición del del e-book; el cine, por su parte, se instala cada vez más en diversas plataformas de pago con contenidos a la carta; y así hasta llegar al teatro, el cual se ve en la obligación de apoyarse en las NTIC para responder a una población que utiliza lo tecnológico, como su interfaz. Aspecto que se acrecentó con la pandemia, la cual limitó todo tipo de espectáculos y despojó, entre otras cosas, a las artes escénicas de su espacio de circulación.

A lo largo de este estudio comparado complejo analizaremos cómo se ha dado este cruce transdisciplinario entre el teatro y las tecnologías que, sin embargo, no es nuevo, puesto que se viene trabajando con experimentación desde los años 70, aunque se enfatiza en el 2020 con la crisis sanitaria.

El interés para realizar este estudio nació de la experiencia como espectadora de la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires en el año 2014, en particular de la obra *Long Distance Affair*, la cual me llevó a pensar en torno al convivio y a la digitalización; esto se reforzó el mismo año, cuando conocí la primera plataforma argentina de teatro digital denominada Teatra y, con ello, una serie de cuestionamientos que giraban en torno a la posibilidad de un nuevo teatro y un nuevo público. Este trabajo busca explorar el vínculo entre las artes escénicas y las nuevas tecnologías, el cual fue recibido con mucho escepticismo por un grupo de actores de la escena artística, así como por un público habituado a las salas de teatro.

Este trabajo se desarrolla en tres capítulos. En el primero, abordaré la conceptualización de algunos términos importantes que permitan comprender el hecho teatral atravesado por las NTIC. Esta parte es medular, pues revisa a los teóricos que debaten la definición misma del teatro, el cual implica la presencialidad del cuerpo, mientras que en el teatro digital nos enfrentamos a un cuerpo mediado por la aplicación de las NTIC. Revisamos, igualmente, los elementos esenciales para que el teatro exista y polemizamos el convivio y la posibilidad de un convivio digital y un tecnoconvivio. Así, autores como Dubatti, Artaud y Grotowsky defienden la presencia del cuerpo en el aquí, mientras que Pavis y Kistelanetz invitan a la hibridación del teatro, como una manera más de experimentar un acontecimiento en vivo. En esta sección también ha sido de vital importancia comprender los términos que aparecen en la era digital y sus aplicaciones a las artes escénicas. Por su parte,

estas prácticas poco a poco van generando tipos o categorías de acuerdo a las tecnologías que van incorporando.

En el segundo capítulo analizaremos algunos ejemplos a nivel global de teatro digital, en donde ya se venía trabajando con las NTIC desde antes de la pandemia; luego pasamos al ámbito regional, en donde reconocemos casos paradigmáticos previos, durante y post pandemia, como algunas plataformas que han crecido al punto de llegar a internacionalizarse y permiten pensar en un futuro en aplicaciones regionales y nacionales; finalmente, abordaremos la escena local para desplegar las posibilidades y límites que ella concibe frente las nuevas tecnologías. Es importante señalar que en esta parte del estudio expondremos algunas apreciaciones de artistas ecuatorianos que han trabajado con las NTICS. Esta información proviene de un estudio etnográfico y de la elección de un grupo focal, al cual le hicimos una serie de entrevistas y encuestas. A partir de allí, indagamos en la posibilidad de una nueva poética y de nuevos públicos, desde la experiencia que ha tenido cada artista entrevistado.

En el último capítulo revisaremos las leyes de cultura que rigen en nuestro país, así como las declaraciones y pactos que influyen en las políticas gubernamentales y que permitirán desarrollar una propuesta para que los artistas y gestores culturales exploren, investiguen, exhiban y presenten sus obras teatrales amparados en una política cultural de Estado.

En otros términos, es necesario entender la realidad nacional en cuanto al acceso a las NTIC y las relaciones que se han entablado con las artes escénicas, para a continuación, pensar la factibilidad de una política pública cultural aplicada a nuestra realidad, la cual avizora una reforma a la Ley Orgánica de Cultura y al desarrollo de una plataforma estatal.

Este trabajo investigativo busca comprender lo que ocurre en esta nueva realidad con el teatro ecuatoriano y la posibilidad de conectarlo al mundo global en donde las artes escénicas vienen abordando las NTIC; también conocer como están trabajando nuestros artistas escénicos, quienes ya hacen sus propias investigaciones y tienen sus propios aciertos y errores. Este trabajo, además de clarificar la terminología y llevarnos a pensar qué entendemos por teatro, busca diseñar una política pública para promover la innovación, producción y generación de un archivo del teatro nacional. En fin, esperamos que este trabajo contribuya a reconocer las potencialidades que las nuevas tecnologías brindan a las artes escénicas para su inserción en el mundo de la virtualidad.

1. Capítulo: Las artes escénicas y su entrada en la era digital

1.1 El acto escénico: variaciones y posibilidades

Las artes escénicas se han caracterizado por trabajar con el cuerpo presente, en el aquí y el ahora, en una relación directa y cercana con el espectador. Ellas han sido sinónimo del arte dramático y durante largo tiempo, su propia poética se sobrepuso a las demás artes. Es así que, por sólo mencionar un ejemplo, las artes pictóricas tenían en su concepción el teatro como elemento activo. Para confirmar esto, nos podemos remitir a la pintura religiosa o a la pintura histórica en donde cada cuadro era una construcción narrativa con elementos dramáticos. Sin embargo, las artes escénicas y en particular el teatro también ha deconstruido, ha desmaterializado su propia práctica. Aspecto que podemos ver en el accionismo vienés a la manera de Fura Dels Baus, los trabajos de Grotowski o incluso del mismo Beckett y, más próximos a nosotros, el teatro de objetos: un teatro sin vestuario, sin luces, sin guion e incluso sin actores (los objetos ocupan su lugar). Esto nos demuestran que, a pesar de las diferencias entre las artes, los procesos de desmaterialización que atraviesan a las demás poéticas, también se sienten aquí. A todo lo anterior, podemos agregar nuestro tema de estudio en este trabajo de grado: un teatro intervenido pensado y sometido (por las circunstancias) a los nuevos medios. Lo que tendría como consecuencia un arte digital que de nuevo interpela la definición misma del teatro y las nuevas expresividades que surgen de esta relación.

Si nos remontamos un poco en el campo de relaciones que implican las artes escénicas y sus filiaciones con otras prácticas nos encontramos con: el circo, la danza, la música, la ópera, la opereta y el recital poético. En todos los casos vemos algo que los unifica: el cuerpo expuesto y entrenado para distintos tipos de espectáculo. De un modo más cercano a nosotros nos encontramos con la performance, el *happening*, la instalación o la intervención que no

requieren un ámbito escénico específicamente y tampoco tienen que generar drama, acción, situación, personaje, relato, pues a pesar de convocar sucesos vivos, no necesita del avance de la acción dramática. Ahora bien, en este trabajo vamos a enfatizar específicamente en el teatro y sus derivas hacia un teatro digital, que permite la expansión de las artes escénicas; lo paradójico es que siendo esta una de las artes más antiguas, vemos que se reconfigura y actualiza con las nuevas tecnologías que interpelan así el hecho de ser artes vivas. Claro que su composición de artes vivas no desaparece, solo que en su mediación con las nuevas tecnologías esta corporalidad, sonoridad y puesta artística encuentra nuevas vías y herramientas para indagar por otras versatilidades para las artes escénicas e inventar otras maneras de construir el acto escénico, el escenario y la relación con el público.

Es así como la era digital ha abierto un abanico de posibilidades: nuevas poéticas y estéticas que ponen en debate la proyección del cuerpo, que permiten e interpelan nuestra relación con el espacio y el tiempo; en donde, por lo general, se pierde el espacio y se gana tiempo, un tiempo acelerado y un presentismo que cuestiona también nuestra relación con la novedad, la información y las artes mismas; en el caso particular de las artes: escénicas, musicales, pictóricas, se ha generado una transformación en la relación habitual de un público que escuchaba y observaba la obra o la pieza musical. En esta era digital donde los *media* determinan -del alguna manera- las dinámicas de las artes, ya no sabemos quién es el público ni en qué momento disfrutará de la obra, pues ella escapa al tiempo de la acción y queda en un registro que se reproduce y prolifera a niveles desconocidos. Para decirlo de otro modo, la transformación que vivió el espacio y el tiempo por el uso tecnológico se hace visible en las artes cuando estas acuden a estas interfaces para exponer sus poéticas. Esto nos lleva a

recordar a Ángel Abuin,¹ quien en su artículo “Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos”,² señala algunos elementos de esta relación entre el teatro y el *boom* tecnológico. Por ejemplo: proyecciones digitales como el caso del Circo Roncalli, en el que se usaron hologramas gigantes para proyectar animales o bien Merce Cunningham quien en su obra *BIPED* (1999) traspuso imágenes digitales con patrones abstractos que se proyectaron sobre una malla en la parte delantera del escenario; igualmente pensamos en la puesta en escena de robots en la pieza *Sayonara*,³ en prácticas con realidad virtual como por ejemplo la famosa obra *The Tempest* de la *Royal Shakespeare Company*,⁴ tecnología telemática como es el caso del uso de las diferentes plataformas digitales para la circulación de obras: los MUDs,⁵ los MOOs,⁶ los videojuegos como el *Sleep no More*, de Felix Barretty y obras de Net Art,⁷ como *Dorm Daze*, de Ed Fornieles. Hago hincapié en estas prácticas que se han popularizado gracias al acceso a internet y al uso de herramientas multimedia. Lo que ha dado lugar a nuevos términos en el ámbito teatral: video-teatro, teatro-virtual, teatro-digital, teatro-

¹ Doctor en Literatura y director del Centro de Estudios Fílmicos de la Universidad de Santiago de Compostela. Filósofo y crítico literario, quien cuenta con una amplia investigación en la relación con la performatividad aplicada a las nuevas tecnologías, el teatro y la intermedialidad.

² «Net Art: Arte En Internet», AzureAzure.com, acceso el 23 de octubre de 2020, <https://www.azureazure.com/es/cultura/net-art-esp/>.

³ Sayonara es la primera obra teatral en la que un androide ([Geminoid F](#)) compartía escenario con una actriz.

⁴ The Tempest, producción basada en la obra de William Shakespeare, fue realizada por la *Royal Shakespeare Company*, Intel y *The Imaginarium Studios*, que contó con un avatar en escena del personaje de Elfa Ariel, utilizando la realidad virtual.

⁵ Los MUD son entornos virtuales que pueden ser muy grandes y detallados. En un MUD eres un personaje que se mueve (ya sea escribiendo direcciones o usando el *mouse* para apuntar en la dirección deseada), interactuando con otros personajes (otros usuarios). Hay muchas posibilidades de interacción como exploración, amistad, conversación, debate y, a veces, romance.

⁶ Sistema de Realidad Virtual en línea basado en texto al que varios usuarios (jugadores) están conectados al mismo tiempo.

⁷ Práctica que utiliza el Internet para ejecutar las obras y que generalmente suele tener componentes interactivos. Si bien hay algunos antecedentes sobre experiencias de artistas que trabajaron en las redes de Internet desde su inicio, este tipo de arte surge realmente con fuerza a partir del establecimiento en 1990 de la *World Wide Web* (www) y la Internet 2.0 que posibilitó la interactividad y el uso público de las posibilidades hipermediáticas del sistema. El Net Art contempla, entre sus variantes, los sitios dedicados a exhibir o a catalogar obras de arte como, por ejemplo, los sitios de museos o artistas que utilizan la web como espacio de difusión para obras no interactivas (pintura, escultura, fotografía, entre otras.) o para registro de instalaciones interactivas o no.

streaming, teatro-cibernético y *Cyborgtheatre*. Esta clasificación en donde interactúa el teatro y las interfaces tecnológicas experimentan con la no-presencia física del cuerpo del actor, lo cual genera una serie de reflexiones sobre lo que es y no es teatro.

Antes de comenzar este análisis, es necesario recordar que teatro proviene del griego *theatron* que significa “lugar para mirar”, en el que no se especifica desde que lugar o por medio de qué se lograr esa mirada. Por su parte, uno de los más interesantes pensadores del teatro del siglo XX, Antonin Artaud, deconstruye la dramatización del teatro y propone un “teatro de la crueldad”, en donde el cuerpo con sus fuerzas y sus intensidades ocupe la escena. Es por esta vía que, él señala que nada es teatro y todo es teatro. Así, el teatro no es representación, sino presentación de un hecho teatral. Para Artaud, el escenario teatral no es el lugar donde se recitan unos textos y se construyen personajes dramáticos, sino más bien, el espacio para poner en escena el dolor de la carne. Lo cual será la apertura hacia nuevas formas de hacer teatro que aparecerán a lo largo del siglo XX. Es a esto y a otros aspectos que nos referimos cuando hablamos de desmaterialización del teatro. En cuanto a la mediación de nuevas tecnologías en esta poética, veremos que habría una rematerialización en otro sentido (dispositivos tecnológicos) y, quizás, la puesta en escena de otras estéticas que surgen del ambiente favorable que se genera en esta relación artes escénicas e interfaces tecnológicas.

Para continuar esta reflexión, volvamos sobre la “esencia” misma del teatro para seguir por el camino que evidencia las alteridades y las nuevas expresividades que ofrece un teatro-digital.

1.1.1 Teorizaciones del convivio

Recordemos a Jorge Dubatti, quien señala los tres aspectos fundamentales del teatro: el convivio, la *poiesis* y la expectación. Estos tres factores son indispensables para que exista el teatro. Por tanto, es importante tener claro estos conceptos para poder analizar su entrada en la era digital y su convergencia con las nuevas tecnologías. Entonces, uno de los primeros términos es el convivio, que se produce a partir de la presencia física del actor y el espectador, que no es más que ese espacio próximo de interacción que se genera en el desarrollo de una obra. Es por eso que, Dubatti indica:

El convivio consiste en la reunión del cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente).⁸

En esta cita Dubatti resalta el valor fundamental del teatro: la presencia del cuerpo - insistencia misma de Artaud-, que por lo demás constituye una de las características de su poética. El teatro se define por la acción, en donde el cuerpo se expone y se pone a prueba. Lo cual a su vez nos habla de la temporalidad propia del teatro: una temporalidad que no se puede diferir, que no utiliza soportes distintos a los del cuerpo en acción en un espacio escenográfico que a su vez entabla relaciones con el público que asiste al evento. Esto nos lleva a pensar en una postura más radical, como aquella del Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, quien promueve un teatro despojado de todos los artilugios y demás elementos por considerarlos superfluos. Él piensa en la escenografía, el maquillaje, el vestuario, el sonido, la iluminación e incluso le parecía prescindible el mismo escenario, pero no así la relación directa entre el actor y el espectador en el momento mismo que se desarrolla la obra: ese

⁸ Jorge, Dubatti. Introducción a los estudios teatrales. (México: Libros de Godot, 2011), 35.

momento único que se genera a través del encuentro. Cabe indicar que las producciones de Grotowski eran «investigaciones minuciosas de la relación entre el actor y el público».⁹ Este director de teatro polaco, menciona que el teatro «no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”».¹⁰ Grotowski diferencia su teatro pobre del teatro rico o “sintético” que «Depende de la cleptomanía artística, se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad y presentados como obras artísticas orgánicas».¹¹ En este sentido, Grotowski rechaza el concepto de un teatro interdisciplinario, a diferencia de otros autores que consideran el teatro como un arte que absorbe y atraviesa todas las disciplinas y acoge los recursos de éstas y los lleva a escena. En esa medida, el teatro digital que intentamos pensar aquí sería lo opuesto a la estética de Grotowski, pues no solamente genera un debate sobre el convivio, sino que además incluye otras disciplinas y un conjunto de dispositivos tecnológicos que lo ubicarían en un teatro “rico”. Veremos más adelante cómo esta idea se puede argumentar y complejizar mejor.

Por el momento, lo que nos interesa aquí es resaltar el convivio propio de las artes escénicas que, de alguna manera, las deja al margen de los *mass-media* modernos como la televisión, la radio¹² y el cine que, si bien han entablado relaciones con las artes escénicas, sabemos que se pierde lo fundamental para muchos: ese convivio que las caracteriza. En este encuentro directo entre el artista y el espectador aparece el aura de la obra, aquella irrepetible y única que hace que dicha convivencia sea especial. En este contexto, vale la pena recordar

⁹ Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, trad. por Margo Glantz (México: Siglo veintiuno editores, 1992), 9.

¹⁰ Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, 13.

¹¹ *Ibíd.*, 13.

¹² El radio teatro es una versión familiar del teatro y tiene la intención de conservar este convivio, sólo que para sostener toda la expresividad dramática, los actores sólo cuentan con el texto y la voz.

a Walter Benjamin, quien define el aura como un «entretejido muy especial de espacio y tiempo»,¹³ que se constituye entre un otrora y un ahora. Es decir, una lejanía que se hace presente. Sobre esto, Bolívar Echeverría explica cómo esta aura, que caracteriza una obra genera su unicidad, singularidad e irrepetibilidad «carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural».¹⁴ El aura de Benjamin tiene que ver con un elemento “arcaico” que vehicula el arte: lo sagrado, lo cual, para el filósofo alemán tiene su último reducto en el rostro. Este reducto de lo sagrado que aún podemos ver a través de la pintura, la fotografía y, de alguna manera, la expresividad del actor/actriz en el convivio. En el caso particular de las artes escénicas, el aura implica ese momento único e irrepetible que aflora de la puesta en escena del teatro y que como lo saben muy bien los artistas de este campo, por mucho que se repita una obra, cada puesta en escena es única, no sólo por el cuerpo del artista, sino también por la singularidad del público que asiste a cada espectáculo. Así, la experiencia teatral siempre será distinta en cada presentación debido a diferentes factores que provienen de la actuación de los artistas y del público. Sobre esto Dubatti agrega:

No somos los mismos en reunión puesto que establecemos vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal [...] El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, el diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía.¹⁵

Esto ha llevado a argumentar que el hecho teatral no puede ser reproducido mecánicamente ni reproducirse en masa, puesto que es un acontecimiento, lo cual significa

¹³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1era. ed.(Buenos Aires: La Marca Editora, 2017),57.

¹⁴ Bolívar Echeverría, Prólogo a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; or, *Arte y Utopía*, de Walter Benjamin (Buenos Aires: La Marca Editora, 2017),22.

¹⁵ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, 1era ed(México: Libros de Godot, 2011),35.

que es irrepetible y único, así como lo sería cualquier acontecimiento político. Sin embargo, lo que valdría la pena pensar es que con el ingreso de las nuevas tecnologías se cambia el acontecimiento escénico y el convivio es reconfigurado en una nueva relación con el público. Así, nuestra hipótesis es que el convivio en tanto que momento aurático que se vive en el aquí y ahora con el espectador, vive una nueva fase con la intermediación de las Nuevas Tecnologías, por lo que estaríamos, no tanto en una pérdida del aura, sino en su reconfiguración.

A pesar de nuestra propuesta, no debemos desconocer que existen detractores del teatro digital, tanto entre los artistas y el público, como entre diversos autores, quienes consideran que no puede existir una relación entre lo tecnológico y las artes escénicas, puesto que la esencia de éstas implica poner en juego la presencia física del actor, que a su vez genera el encuentro y produce el convivio. Por ejemplo, Peggy Phelan afirma que *«Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, record, documented, or other wise participate in the representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance»*.¹⁶ Postulado que rechaza la no presencia o el uso de herramientas que reemplacen o intermedien en el caso particular del teatro. Por su parte, Patrice Pavis, señala que cuando Benjamin se refería a la pérdida del aura, no necesariamente pensaba en una situación desastrosa, sino que indicaba aquello que a su vez permitía una revolución cultural a través de la reproductibilidad.¹⁷ Es en esto que radica la diferencia entre Benjamin y Adorno. Si el primero veía en la reproductibilidad una

¹⁶ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, 4ta edición (London: Routledge Taylor & Francis Group, 2004),146.

[El teatro está vivo en el presente. El teatro no puede ser guardado, registrado, documentado o participar de otra manera en las representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en algo diferente al desempeño.] traducido por la autora de la tesis.

¹⁷ Patrice Pavis, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Trad. por Magaly Muguercia, Primera ed.(México: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato, 2016),38-39.

posibilidad ya que democratizaba el acceso a la cultura, Adorno por el contrario veía en las industrias culturales y su reproductibilidad una pérdida del carácter exclusivo de las artes. Actitud que lo llevó no sólo a despreciar el jazz y a generar una escritura muy encriptada, sino también a insistir sobre el esfuerzo que implicaba el acceso a la cultura, lo cual debíamos conservar.

En este dilema, Pavis toma partido por Benjamin y manifiesta lo siguiente:

Con el uso de los medios la puesta en escena no ha desaparecido, ha conservado su encanto auténtico, pero también ha integrado a su funcionamiento y a su presentación escénica la posibilidad de incluir grabaciones de todo tipo. El conjunto sigue siendo, sin embargo, un acontecimiento producido en directo, de manera única, por el público de una noche; de modo que, sean cuales fueren los elementos reproducidos mecánicamente y electrónicamente dentro de la representación, ésta mantiene su 'aura de conjunto'.¹⁸

Es importante resaltar que existen diferentes tipos de experimentaciones con las nuevas tecnologías. Sin embargo, la cita anterior nos lleva a reflexionar sobre el trabajo que realiza el teatro digital, teatro *streaming* versus el teatro virtual o video teatro; términos que analizaremos en un apartado más adelante. Hallamos diferencias entre estos, puesto que, en las primeras expresiones, el hecho teatral, a pesar de ser mediado por aparatos tecnológicos, si cumple con el encuentro. Vemos que si se genera ese "aquí y ahora" entre el espectador(es)-actor(es) en un convivio digital, que consideramos igual de valioso que el presencial. En este caso encontramos la obra "La Venadita", de la directora y dramaturga argentina Susana Pautasso e interpretada por la actriz ecuatoriana Juana Guarderas, que en su presentación presencial y virtual ha sido un éxito por la impactante conexión que genera con el espectador. (Véase anexo 1)

¹⁸ Pavis, *Diccionario de la performance...*,39.

1.1.2 *Poiesis* y Expectación

Otros aspectos fundamentales del teatro son la *poiesis* y la expectación. Ellos van de la mano y se originan del convivio, al momento que la acción se está realizando. Entendemos por *poiesis*, lo que plantea Dubatti: «Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal».¹⁹ La acción dada en un espacio convivial en donde se genera la expectación, que proviene de la observación y el ojo crítico, de esa mirada consciente de lo que ocurre en la *poiesis* o acontecimiento teatral. El autor aclara que a pesar de que las distintas poéticas puedan generar una regresión convivial o abducción poética,²⁰ el teatro no puede dejar de tener una expectación, ya que, si no existe el acontecimiento, él se convierte en otra cosa y se funde con otras expresividades escénicas. Este tipo de prácticas se pueden aglutinar bajo la denominación de *Live Art*, entre las cuales vale la pena mencionar la *performance*, el *body-art*,²¹ el teatro visual,²² las artes sonoras, las artes locativas,²³ el *Art wear*,²⁴ las acciones políticas o el activismo.

¹⁹ Dubatti, *Introducción a Los Estudios Teatrales*, 38.

²⁰ El autor señala ejemplos como los trabajos de *varieté*, *clown*, narración oral, *stand-up* en relación a la regresión convivial en los que el espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio. Mientras que en la abducción poética el espectador puede ser “tomado”, incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que se suman al cuerpo poético. Él puede voluntariamente “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos. Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” del acontecimiento poético y el “afuera” de la distancia expectatorial, en la que, a la vez, se preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la *poiesis*.

²¹ *Body-Art* se podría traducir como arte en el cuerpo o arte corporal, en las que el cuerpo es el vehículo de expresión, ya sea a través de la *performance*, el video y la fotografía. Este tipo de arte estuvo en auge en los años 60-70. En este tipo de arte el performer utiliza su propio cuerpo en experiencias reales y los lleva al límite. En estas prácticas se destaca Orlan y sus múltiples operaciones faciales sucesivas o *Stelarc* y sus suspensiones del cuerpo a través de ganchos.

²² Patris Pavis explica que el teatro visual es el teatro en el que la parte visual, la escenografía y la puesta en escena predominan, al punto de excluir a veces el texto, pero conservando, y hasta reforzando la parte sonora y musical del espectáculo.

²³ *Art wear* o arte para usar se refiere a las piezas creadas como arte visual o expresivo con funcionalidad. Muy alejado de lo convencional, es un conjunto de piezas únicas creadas a través de un lenguaje artístico. Esta corriente apareció en los años 60.

²⁴ Este tipo de práctica artística está basada en la localización, en la ubicación geográfica; en la que se desafía la noción tradicional de cartografía con el uso de diferentes dispositivos tecnológicos de localización, como GPS, para crear mapas subversivos que amplían la vida urbana y enriquecen el paisaje urbano con información,

Si bien es cierto, la naturaleza misma del teatro es dada como un acontecimiento vivo, híbrido, que a lo largo de la historia ha sabido adaptarse a los cambios propuestos, que van desde el teatro antiguo griego, pasando por el medieval al moderno y posteriormente al contemporáneo, atravesado por una metamorfosis estética infinita, vale la pena recordar la advertencia de Patrice Pavis, para quien el «teatro actual es volátil y [...] habrá desaparecido antes de que se llegue a conocer».²⁵ Es por ello que este estudioso del teatro señala como hitos históricos importantes el que se dio en 1989, año en el que se registró la caída del Muro de Berlín, ya que se generó un cambio en la filosofía y la estética del quehacer teatral, en el que se sintió «El apogeo y declinación de la puesta en escena crítica y política de los clásicos; la aparición de un teatro de imágenes, que reunió las prácticas escénicas más diversas y apuntó hacia una autonomía estética y el auge y caída, del teatro intercultural».²⁶ Paralelamente estábamos *ad portas* de la democratización de las computadoras, la red y el internet y con ello de las nuevas tecnologías, que años más tarde serían un recurso adoptado también por el teatro.

sentido o emociones. Sandra Álvaro en su artículo «*arte y medios locativos: Interacción en el espacio híbrido de la ciudad*» explica que este término se acuñó en el 2011 por Karlis Kalnins como *Locative Media* es “una nueva forma de arte interactivo que se sitúa en la intersección entre estos dos espacios, haciendo salir la interacción de la superficie plana de la pantalla para proponerla y desarrollarla en todo el espacio urbano. Así se planteándose la posibilidad de un uso crítico y poetizante de los dispositivos de vigilancia y control que acarrea todo este aparataje panóptico. Un uso subversivo y tergiversado del Panóptico que acarrea la resignificación de este espacio interpretado. Haciendo entrar en la representación abstracta del espacio el basto contenido semántico que aporta el espacio vivido.”

Sandra Álvaro, «Arte y Medios Locativos: Interacción en el espacio híbrido de la ciudad», *Revista Disturbis*, Primavera 2011, N° 9. <http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Alvaro.html>

²⁵ Pavis, *Diccionario de La Performance y Del Teatro Contemporáneo*, 13.

²⁶ *Ibíd.*, 14.

1.2 El encuentro entre teatro y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación

Debemos pensar en la singularidad del acontecimiento teatral. Ahora bien, el teatro al igual que las demás artes está siendo cada vez más mediatizado. De modo que nos interesa indagar lo que ocurre en esta intervención, es decir, qué cambios sufre el acontecimiento teatral cuando intervienen las nuevas tecnologías. Para lo cual, vale la pena recordar que, desde comienzos del siglo XX, más precisamente en los años veinte, el teatro tuvo su relación con la radio, un medio de comunicación de carácter masivo, en el que los actores, con guiones, efectos sonoros, dirección y producción creaban un mundo virtual a los radioescuchas al otro lado de este medio masivo. Esta fue una de las maneras como las industrias culturales interactuaron de manera masiva sobre un público urbano y crearon toda una estética sentimental que no sólo sirvió para generar relatos de lo privado, sino incluso participó en un relato de nación. A la hora de pensar los efectos de este tipo de narrativa se menciona la famosa “guerra de los mundos”, de Orson Welles, adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Herbert Wells y emitida por la radio un 30 de octubre de 1938, en donde se hablaba de una invasión marciana que causó pánico popular y colapso los servicios de emergencia en la ciudad de Quito y otras regiones del mundo.

Lo anterior es una vieja historia, pues a medida que se han perfeccionado los dispositivos tecnológicos, las relaciones que las narrativas y las artes entablan con ellos han variado y tienen consecuencias sobre la definición misma de las artes. Es así como ya para los años ochenta encontramos un número creciente de artistas de todo el mundo que trabaja de modo colaborativo con las telecomunicaciones. Según Eduardo Kac, el uso de ordenadores, videos, módems y otros aparatos electrónicos ha hecho que lo visual se considere dentro de un contexto comunicacional más amplio, que permite la

bidireccionalidad e interactividad. Por eso, en lo que concierne a las artes visuales, él indica: «Las imágenes y los gráficos se crean no para ser transmitidos por un artista desde un punto a otro, sino para desencadenar un diálogo visual multidireccional con otros artistas y participantes en localizaciones remotas».²⁷ De esta forma, las obras de los artistas -pinturas, esculturas, textos, fotografías, entre otras-, están mediadas y recodificadas por estos dispositivos, en donde la mano del artista no actúa de manera tan directa como en otros momentos y a su vez el resultado y la difusión está atravesado por dichas tecnologías. Recordemos que en el periodo comprendido entre 1960–1970 las artes escénicas al igual que las demás artes dejaron de lado los grandes relatos de la modernidad e hicieron su apertura hacia el arte contemporáneo que a su vez implica no sólo la desmaterialización de la que hablamos antes, sino el cruce y mestizaje entre las distintas artes. Es aquí que se empieza a popularizar el término “*mixed-meams performance*” o espectáculos de técnicas mixtas, que consiste en combinar elementos de las artes plásticas con las puestas en escena *in situ* como lo harían Yves Klein, Shigeko Kubota, Janine Antoni y muchos otros artistas, lo que da como resultado una reconfiguración de la triada de las artes, ya que el público, la obra y el artista saldrán alterados de esta relación. A esto se agrega el *mixed media* al referirse a lo vivo y directo, a la vez que, a relaciones entre el cine, el video y la imagen, como lo podemos encontrar en artistas contemporáneos como Bill Viola o Marcel-Li Antúnez, sólo por mencionar dos de ellos. Sin embargo, Richard Kistelanetz nos advierte sobre esta falsa novedad de los espectáculos de técnicas mixtas, al señalar que los cruces entre las diferentes artes no es algo nuevo, sino que desde siempre ha existido, pues debemos recordar que el teatro griego tiene sus bases en los rituales dionisiacos y en su vínculo con lo sagrado. Lo

²⁷ Eduardo Kac, *Telepresencia y Bioarte: Interconexión En Red de Humanos, Robots y Conejos*, Traducido por Miguel Angel Crespo, Colección Ad Litteram 6 (Murcia: Cendeac, 2005),27.

cual generó un tipo de tragedia griega en tanto que arte total que combinaba danza, música y representación; ahora bien, este proceso de separación de las artes tiene que ver con la definición misma de arte en la modernidad, con la invención del sujeto en tanto que artista que firma su obra y con su liberalización. A esto debemos agregar los procesos de profesionalización de academias especializadas en cada una de las artes. Sin embargo, con las artes contemporáneas vemos el sentido inverso, ellas pierden sus fronteras y se contaminan, lo cual nos hace pensar en momentos más arcaicos del hacer artístico. Es a partir de allí que Kistelanetz entabla relaciones entre un teatro de técnicas mixtas y el nuevo teatro. Él lo precisa de ésta manera:

What differentiates the new Theatre of Mixed Means from both primitive ceremony and the musical stage are, first, the components the new mixtures use and, second, the radically different relationships that these elements have to each other. That is, whereas both opera and musical comedy emphasize poetic language to an accompaniment of song, setting, and dance, the new theatre generally eschews the language of words and includes the means (or media) of music and dance, light and odor (both natural and chemical), sculpture and painting, as well as the new technologies of film, recorded tape, amplification systems, radio and closed circuit television.²⁸

A pesar de que tanto en el teatro antiguo como en el contemporáneo hay elementos heterogéneos que se combinan, en el segundo se destacan los distintos dispositivos que alteran nuestra relación sensorial. Es importante mencionar que este movimiento también se lo identificó como *Happening*, que como lo mencionamos anteriormente forma parte de las artes vivas. Así, las estéticas de fines del siglo XX muestran acelerados cruces

²⁸ Richard Kistelanetz, *The Theatre of mixed – means*, (London: Pitman 1967),3-4.

[Lo que diferencia al nuevo Teatro de Medios Mixtos tanto de la ceremonia primitiva como del escenario musical son, primero, los componentes que utilizan las nuevas mezclas y, segundo, las relaciones radicalmente diferentes que estos elementos tienen entre sí. Es decir, mientras que tanto la ópera como la comedia musical enfatizan en un lenguaje poético con acompañamiento de canciones, escenarios y danzas, el nuevo teatro generalmente evita el lenguaje de las palabras e incluye medios (o medios de comunicación) como la música y la danza, la luz y el olor (tanto naturales como químicos), la escultura y la pintura, así como las nuevas tecnologías del cine, cintas grabadas, sistemas de amplificación, radio y circuito cerrado de televisión.]traducción de la autora de esta tesis.

transdisciplinarios relacionados con lo tecnológico jamás pensados, al adoptar los dispositivos de las comunicaciones y de los avances tecnocientíficos. Jorge Taverna Irigoyen, fundador y Director del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, señala que «La ruptura de las tradiciones conduce al artista a investigar otros recursos, a usar otros medios, a disponer de otros espacios a posponer discursos que exigen la participación».²⁹ El autor indica además que al haber sido superada la era postindustrial y encontrarnos en otro momento, donde la tecnología ha generado espacios virtuales, el artista creador debe asumir otras realidades.

Vale la pena recordar que en los años 80' se da el desarrollo de la microinformática y las redes, es por esta razón que se habla del nacimiento de las Nuevas Tecnologías de la Información (NTI). Por su parte, Julio Cabero Almenara, investigador de las Nuevas Tecnologías señala que «Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación son las que giran en torno a tres medios básicos: la informática, la microelectrónica y las telecomunicaciones»,³⁰ lo que genera nuevas realidades comunicativas que revolucionan los medios y las formas de comunicarse de una manera más interactiva, interconectada y globalizada. Para los años 90 se afianzaron y democratizaron las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación a las cuales se las identificó con sus siglas NTIC o simplemente las TIC, las cuales fueron el resultado de la unión entre la informática, la electrónica, las telecomunicaciones y el sector audiovisual, dejando de ser algo restringido para unos pocos para pasar a ser una herramienta popularizada. En este contexto las nuevas

²⁹ Jorge Taverna, "Transculturación versus Autoctonismo," in *Arte y Tecnología, Lo Local En Lo Global*, 1era edición (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2008) 27.

³⁰ Julio Cabero Almenara, "Impacto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en las organizaciones educativas," in *Enfoques En La Organización y Dirección de Instituciones Educativas Formales y No Formales*, (Granada, September 1998), <http://ardilladigital.com/DOCUMENTOS/TECNOLOGIA EDUCATIVA/TICs/T2 NNTT Y N ED/CABERO organizacion ed..pdf>.

producciones teatrales encuentran limitaciones en los antiguos cánones, mientras que lo híbrido propicia y se constituye en parte de sus nuevas poéticas.

Las nuevas tecnologías ofrecen esa inmediatez y a la vez permiten ese acercamiento de un lado y otro a pesar de jugar con la presencia. Entonces, entiéndase como nuevas tecnologías no sólo a los aparatos electrónicos propiamente dichos, sino también a los diferentes medios que han facilitado la comunicación y por ende han propiciado la Era Digital, de la Información y la Comunicación. Las artes escénicas no son indiferentes a dichos cambios sistemáticos y, más bien, se aventuran en este terreno de la comunicación y la interconexión. Es así que vemos cómo la tecnología ha venido incorporándose a la teatralidad en las últimas décadas, lo cual ha permitido que se generen nuevas búsquedas como la *performance*, el *happening*, las *intervenciones*, entre otras, como mencionamos anteriormente. Guillermo Dillon, director teatral e investigador de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires menciona como «La tecnología acompañó históricamente el desarrollo de los espectáculos teatrales como maquinaria de soporte del relato dramático»,³¹ en relación a la iluminación y al sonido, puesto que son elementos que ya están integrados en el quehacer teatral. En cuanto a lo que se consideraba tecnologías, podemos empezar con la iluminación; es importante recordar que el teatro clásico utilizaba artificios con espejos; en la época medieval, antorchas, y así se fueron incorporando artilugios hasta 1849, cuando se utilizó por primera vez un efecto luminoso con luz eléctrica. A partir de esta técnica aparecen imágenes artificiales, como lo hizo el director Vsévolod Meyerhold (1874-1940), quien propulso a través de la biomecánica teatral el uso de pantallas y

³¹ Guillermo Dillon, «Procesos Creativos Teatrales y Nuevas Tecnologías : El Teatro de Objetos Digitales En El Espectáculo Futurismo. Versión Beta», *La Escalera* N°21 (2011), 246.

proyecciones fílmicas. Esto se evidencia en sus obras “*La tierra encabritada*” (1923) y “*Consortio D.E.*” (1924).³²

Ese punto de partida puede contrastarse con una visión contemporánea del director Guillermo Dillón, quien indaga sobre nuevas prácticas teatrales en su proyecto *Futurismo Versión Beta* (2011), en donde explora el campo de los objetos digitales a través del uso de pantallas y proyecciones digitales. Según Dillón «las formas narrativas cinematográficas se han entrelazado con las teatrales. Esto se observa principalmente en la utilización de la banda sonora, el montaje, y la utilización de lo cinematográfico propiamente dicho en la puesta en escena».³³ Lo cual es frecuentes en la actualidad, puesto que, a pesar de compartir espacio y tiempo, el uso de dispositivos y pantallas hacen parte de nuestra mirada, de nuestro día a día, facilitando su incorporación en el lenguaje teatral. En este sentido, el *mapping*, que consiste en sofisticadas proyecciones, ha sido una de las vías para generar objetos híbridos reales-virtuales que interactúan con el actor y, que producen una realidad de percepción distinta tanto para el actor, que debe interactuar con esto, como para el espectador. Por esta razón el director de *Futurismo Versión Beta* manifiesta que:

El teatro puede aportar sentido a la tecnología al incorporar a este rito social milenario el espacio personal y subjetivo en el que se inscribe el uso de tecnologías digitales para cada uno de sus usuarios. Porque más allá de que la utilicemos para intentar vincularnos con otros, el uso de la tecnología es un acto eminentemente individual que desde muy pocos años ha invadido nuestros usos cotidianos. Estas modalidades perceptivas emergentes permiten explotar la capacidad de percepción simultánea, veloz y caótica que propone la tecnología digital. Teatralmente nos permite jugar con diversos espacios de la enunciación (chat, sms, videoconferencia, etc.) y con la producción significativa que esto genera en cada receptor.³⁴

³² Adriana Carrión, «El artista de la mirada» *Presencia de Vsévolod Meyerhold*. Instituto Nacional del Teatro. (Cuadernos del Picadero N.º 18: septiembre 2009) 32.

³³ Dillon, «Procesos creativos teatrales y nuevas tecnologías...», 247

³⁴ *Ibid.*, 253-254.

El uso de Nuevas Tecnologías no hace referencia únicamente a grandes equipos, sino al uso de videoconferencias que conectan a actores a diferentes zonas geográficas en tiempo real, así como a la perpetración de los espacios íntimos y privados del usuario-espectador, quien a partir de sus dispositivos móviles interactúa con la obra. Por su parte, Dubatti menciona que ha habido muchas tecnologías que han colaborado con el teatro, sin embargo, exalta tres específicamente: el grafismo lineal (los textos, la escritura, las páginas móviles de la web), el audio (radio teatro) y la tecnología audiovisual (el video del teatro).³⁵ A continuación, analizaremos estos aspectos y cómo ellos han contribuido al desarrollo del teatro.

1.3 El internet y su relación con las artes escénicas

Desde los 90' la sociedad ha experimentado con nuevas narrativas como respuesta a los cambios sociales, científicos y tecnológicos que vivimos. Esto se hace más evidente en la primera mitad del siglo XXI, momento en el que la democratización tecnológica ha marcado un antes y un después en la comunicación, en la manera de ver y hacer las cosas. Esta era también conocida como digital o de la comunicación ha permitido que se pierdan todas las fronteras y que los debates políticos nacionales se incorporen a los escenarios internacionales. Esto a su vez ha cambiado nuestra relación con el cuerpo, pues hemos pasado de encuentros presenciales a virtuales, lo cual no impide todo tipo de debates políticos y las redes sociales se han vuelto mecanismos determinantes a la hora de tomar decisiones gubernamentales.

³⁵ Jorge Dubatti, «El videoteatro en tiempos de pandemia», Cátedra Ingmar Bergman UNAM, video en YouTube, 12:10, acceso el 07 de enero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=KxwSKqji-JQ&ab_channel=C%C3%A1tedraIngmarBergmanUNAM

A su vez, hay una parte de “veneno” en las NTIC, pues han propiciado la gobernanza algorítmica que se puede visibilizar en nuestros días con las grandes compañías, las cuales simplifican a los individuos y los convierten en un conjunto de datos (dividualidades), que expresan sus consumos y preferencias para volverlos blanco de su información y manipulación. Esto se evidencia en la proyección que hacen empresas como Amazon, quien va elaborando el perfil de la gente al punto de prever lo que en el futuro desearán. Esta gobernanza algorítmica se vuelve un circuito que genera consumidores-vendedores-creadores-*prosumidores*. Sin embargo, frente a esta realidad social que emerge de las nuevas tecnologías, también se avizoran otras posibilidades para las artes como lo indica Ángel Abuin:

La irrupción de los medios numéricos nos sitúa ante un panorama abierto, desjerarquizado y descentralizado de las prácticas artísticas y teatrales, en el que la producción, distribución y recepción de las obras responderán a la expansión creciente de un conjunto de dispositivos tecnológicos. Los nuevos medios rompen de algún modo con la idea de unicidad o individualización de la obra de arte.³⁶

Esto quiere decir que la experiencia que se constituía como única se disuelve en el *share* simultáneo, en la descarga y viralización de un contenido, que hace de una experiencia colectiva, algo individual en solitario. Por su parte, el artista creador que trabaja con medios alternativos para la circulación de sus obras pierde el control del flujo de signos que se producen, pues existe un *feedback* que puede revelarse o puede producirse por un tercero o un cuarto que accede a estos medios. Kac menciona en relación a esto que «Para los artistas, el Internet no es solamente una red, un medio de almacenamiento, distribución y acceso a la información digital. Para los artistas Internet es un espacio social, una confluencia de medio

³⁶ Anxo Abuín, «Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos» *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica*, No. 17 (2008), <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>.

y un espacio de exhibición».³⁷ Por esta razón es que los artistas han encontrado en el internet una opción de exhibición. El autor añade en torno a los artistas que éstos «han buscado de manera constante a lo largo del siglo XX el trabajar en espacios alternativos. Los espacios públicos en la forma de entornos urbanos, medios electrónicos o paisajes naturales».³⁸ Es por ello que, con el auge de la era digital, el ciberespacio se ha convertido en un lugar más de exploración, así como lo fueron en su momento: la calle, la televisión, la radio y el cine. Por ejemplo, Teatrix, de origen argentino, encontró en el internet la posibilidad de brindar una cartelera permanente de teatro a los amantes de las artes escénicas, tal y como lo menciona en su página web «es la primera plataforma del país que te permite ver obras de teatro *online* en alta definición, desde cualquier dispositivo mediante una suscripción mensual fija».³⁹ Este proyecto, que ingresó en el ciberespacio en el 2015, ha logrado tener un registro del teatro argentino, para quienes están imposibilitados o no desean acudir a una sala. Así, en los meses marzo-abril (inicios de la declaración de la pandemia a causa del Coronavirus COVID-19) la plataforma tuvo un crecimiento de 300% según versiones de la propietaria, Mirtha Romay a la cadena CNN en español.⁴⁰ Esto nos lleva a recordar las palabras de Manuel Castells, quien a propósito del acceso y la relación con el internet decía que «En todos los países, menos en las teocracias, la importancia económica y tecnológica de Internet excluye que se pueda ignorar o relegar su amplio uso en la sociedad».⁴¹ De modo que esta herramienta ha marcado el desarrollo económico en la era de la globalización,

³⁷ Eduardo Kac, *Telepresencia y Bioarte: Interconexión en red de humanos, robots y conejos*, Traducido por Miguel Angel Crespo, Colección Ad Litteram 6 (Murcia: Cendeac, 2005), 96.

³⁸ Kac, *Telepresencia y Bioarte...*, 201.

³⁹ Teatrix, Quienes somos, acceso el 18 de octubre de 2020, <https://conoce.teatrix.com/quienes-somos/>.

⁴⁰ Pepe Gil Vidal, «Teatrix, una plataforma que crece en pandemia», *CNN Radio Argentina*, (22 de septiembre de 2020), Consultado el 11 de diciembre de 2020 <https://cnnespanol.cnn.com/radio/2020/09/22/teatrix-una-plataforma-que-crece-en-tiempos-de-pandemia/>)

⁴¹ Manuel Castells, «*Internet, libertad y sociedad: una perspectiva analítica*», *Polis Revista de la Universidad Bolivariana*, (Octubre 2001), 2.

considerando todos los aspectos de la vida dentro de la red y que la única censura del internet es no estar en la red. Esto se evidencia también con el teatro que, a pesar de concentrar su fuerza estética en la puesta en escena de los cuerpos, no por ello ha sido indiferente a esta ola mediada y tecnológica.

Cabe indicar que el internet también ha tenido un proceso de evolución. Castells señala que con la vinculación del hipertexto se empezó a generar una nueva forma de comunicación que permitía enlazar y producir una red de información.⁴² Sin embargo, la aparición de la sociedad en red ocurre con la creación de la web 2.0, que permite la interactividad e interconectividad, lo que genera una retroalimentación al emisor-receptor. Para José Van Dijck, la web 2.0 se convirtió en una infraestructura funcional que transformó las actividades cotidianas en entornos *online*,⁴³ lo que acaparó todo tipo de acciones y las rediseñó con el formato del mundo digital. En este sentido, el ciberespacio se convierte para los artistas en un terreno a explorar e interactuar con nuevos espectadores, que son parte de esta red y que pueden hacer en ella todo tipo de actividades.

1.4 El nuevo espectador 2.0

En este sentido el espectador de la era digital es un espectador contemporáneo, que también mutó o/y se transformó en algo o alguien al que denominan “consumidor”, pero también este espectador se vuelve un usuario, participante y miembro de una red, que en algunos casos puede interactuar con la obra. Es así que este nuevo espectador es “cernido”

⁴² Manuel Castells, «*Mobile Communication and Society*» Cambridge, MIT Press. Ed. Esp: Comunicación móvil y sociedad: una perspectiva global (Madrid: Ariel Fundación Telefónica, 2007), 19-20.

⁴³ José Van Dijck, *La cultura de la conectividad Una historia crítica de las redes sociales*, Traducido por Hugo Salas (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2016), 13.

por sus gustos, a través de un conjunto de datos que están contenidos en la red (Big data). De cierta forma son coproducidos por estos espectadores. Es por ello que, Pavis menciona que:

Las medializaciones en cascada (Intermedialidad), tanto en los productores como en los consumidores conducen a una incertidumbre sobre el origen de las acciones y las tareas, a una confusión entre el artista y el visitante. El objeto del teatro se desvanece y el que ha venido para asistir al espectáculo se ofrece él mismo como espectáculo.⁴⁴

De esta forma también se expone lo efímero de este nuevo espectador, en quien se destacan características como: *multitask*, disperso, impaciente e inasible; mientras que el hecho teatral va encontrando esas formas de perdurar en el tiempo, a pesar de limitar o acortar su impacto sensitivo. Por lo tanto, podemos decir que el espectador-consumidor se vuelve cambiante, entonces el objeto percibido deberá volverse hábil en torno al momento que se vive. Pavis, en otro de sus postulados menciona en torno al espectador:

Podemos estimar que la confrontación cotidiana con los medios de comunicación –del teléfono, pasando por el cine, el vídeo, la fotografía, el ordenador o la escritura- influye en nuestra manera de percibir y de conceptualizar percibimos también la realidad espectacular de una forma distinta a la de hace veinte, cincuenta o cien años. El impacto de estas mutaciones no es tan fisiológico como neuro-cultural, nuestros hábitos de percepción han cambiado sobre todo porque la manera de producir y de recibir teatro ha evolucionado.⁴⁵

Este nuevo espectador, superior al receptor pasivo, se podría denominar Inter-actor, pues se convierte en un sujeto activo en medio de una interfaz dinámica multimedia, la cual está al servicio de este teatro tecnológico. Por otro lado, este término “Interactor” también lo aborda Guillermo Dillón, puesto que, para él, el actor tradicional transita entre el rol de creador y espectador de su obra misma.⁴⁶ Es por ello que el uso de las NTIC en el teatro se denominarían intermediales y no multimediales, puesto que lo que se trabaja en ellas no es

⁴⁴ Pavis, *Diccionario de la performance...*,92-93.

⁴⁵ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 2000), 59.

⁴⁶ Dillon, «*Procesos creativos teatrales y nuevas tecnologías...*», 253-254.

la experiencia sensorial (como en la presencialidad) sino la interacción que puede haber entre el actor – espectador.

1.5 Nuevos Términos vinculados a las NTIC y al Teatro

Este cruce con las NTIC ha traído nuevos términos como virtual, virtualidad, *live*, que forman parte de este lenguaje teatral y que hemos venido mencionado a lo largo de este estudio. Lo virtual tiene que ver con lo que es generado por nuestro cerebro y nuestra actividad cerebral cognitiva, lo que imaginamos y soñamos. A propósito de esto, Pierre Levy señala que «lo virtual es aquello que existe en potencia, pero no en acto».⁴⁷ Por lo que lo virtual puede estar ligado al pasado (memoria) y al futuro (creatividad e imaginación), pero es opuesto totalmente a lo actual. En cambio, lo digital hace referencia a todo el proceso o interacción que está ocurriendo en el ciberespacio. Antonio Rodríguez de las Heras, Investigador del encuentro de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) con las Humanidades, define al espacio digital como «Un espacio virtual creado por la actividad tecnológica».⁴⁸ Por lo que para el autor lo digital se constituye como un mundo virtual, de tantos que hay, que tiene que ver directamente con la intervención tecnológica, dependiendo netamente de ella, pues es creada artificialmente. Lo que podría ser paralelo a lo actual, y que viaja en la misma temporalidad de tiempo que ocurre las acciones físicas.

Es por ello que Teresa López Pellisa, Investigadora de Humanidades digitales, cibercultura y Teatro, así como de Nuevas Tecnologías, señala que decir teatro virtual «es poco preciso para hacer referencia a todas aquellas acciones teatrales que transcurren en el

⁴⁷ Pierre Lévy, *¿Qué Es Lo Virtual?*, Traducido por Diego Levis (Barcelona: Paidós, 1999),10.

⁴⁸ Antonio Rodríguez de las Heras, «Espacio virtual. Espacio digital», *Revista Débats*, Primavera N° 84 (2004):63

ciberspacio o en interacción con las nuevas tecnologías»,⁴⁹ por lo que la autora sugiere como más acertado el término teatro digital. Por otro lado, en cuanto al término virtualidad, es necesario entender que el mundo está viviendo un movimiento general de virtualización, que va más allá de afectar el modo de comunicación, de emitir o recibir información, sino que ha abarcado todos los ámbitos y aspectos de la vida. Así lo menciona Pierre Levy:

La virtualización no sólo a la información y a la comunicación, sino también a los cuerpos, al funcionamiento económico, a los marcos colectivos de la sensibilidad o al ejercicio de la inteligencia. La virtualización alcanza incluso a las formas de estar juntos, a la formación del «nosotros»: comunidades virtuales, empresas virtuales, democracia virtual, etc.⁵⁰

Es por ello que en la era digital hablamos de un mundo que se ha creado paralelo al físico, al análogo. Un mundo donde puedes encontrar los mismos espacios físicos, pero contruidos electrónicamente. Las comunidades virtuales se organizan por intereses a través de diferentes sistemas telemáticos de comunicación. De ahí que el ciberespacio ha dado lugar a que se cree un mundo paralelo, donde puedes realizar cualquier actividad al igual que el mundo tangible. A este espacio se refiere Javier Echeverría como Telépolis⁵¹.

Pierre Lévy diferencia la virtualización de la presencia física con el siguiente ejemplo: «El miembro de la empresa tradicional pasaba del espacio privado de su domicilio al espacio público de su lugar de trabajo, el teletrabajador, en cambio, transforma su espacio privado en público y viceversa».⁵² Es así como el artista del espectáculo teatral deja ingresar el espectador a ese espacio íntimo y viceversa. El artista entra hasta el espacio privilegiado del espectador para hacerlo parte de la obra, de forma directa o indirecta.

⁴⁹ Teresa López Pellisa, «La pantalla en escena, ¿Es teatro el ciberteatro?» *Revista Letral*, N° 11 (2013): 25

⁵⁰ Lévy, *¿Qué Es Lo Virtual?*,7.

⁵¹ Javier Echeverría, *Telépolis*, Ediciones Laterza (Barcelona, 1994).

⁵² *Ibidem.*,18.

Por su parte, Gabriella Giannacchi, que tiene la misma línea de pensamiento que Pierre Levy, agrega que «*they all share the characteristic of being open Works in which the viewer is variously participating to the work of art from within it*». ⁵³ Lo que nos indica que este espacio virtualizado permite un trabajo colaborativo directo o indirecto al dar la posibilidad de una interacción; por ello la autora agrega que «El teatro virtual es a la vez remediado, inmersivo e interactivo: su contenido es el propio medio a la vez que su relación con otros (medios), y su carácter es metadiscursivo, intertextual e intermedial». ⁵⁴ En ese sentido, vale la pena recordar la obra *Long Distance Affair*, proyecto realizado en el 2013 en la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, co-producida por la compañía POP UP Theatrics y MOODLAB, quien combinó las NTIC con la teatralidad, jugando con el espacio y la corporalidad. Es así como se conformaron grupos de trabajo con actores, dramaturgos, directores y técnicos por encuentros remotos. Fernando Ocampo, Director Creativo de MOODLAB, señala «Cuando el teatro se encuentra con la tecnología las posibilidades pueden ser infinitas. Grupos formados por 1 autor, 1 director y 1 actor de distintas ciudades del mundo trabajaron vía Skype para crear esta aventura virtual». ⁵⁵ En esta obra participaron 50 artistas provenientes de España, Australia, Argentina, Estados Unidos, Londres, Rusia, Chile e Israel, transportando a los espectadores a otro sitio del mundo al cruzar el portal de la sala donde se desarrollaba dicha actividad. Personalmente tuve la oportunidad de ver este proyecto en el que la tecnología medió y creó una experiencia sensorial diferente pero igual

⁵³ Gabriella Giannacchi. *Virtual theatres an introductions*. First publication (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004), 4.

[Todos comparten la característica de ser obras abiertas en las que el espectador participa de forma diversa en la obra de arte desde su interior]. Traducción de la autora de esta tesis.

⁵⁴ Citada en Angel Abuín. “Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos,” *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica* 17, no. 2008 (2008), 42.

⁵⁵ «Long Distance Affair. Bienal Arte Joven Buenos...MOODLAB», acceso el 28 de Octubre de 2020, <https://moodlabel.tumblr.com/post/65821610538/long-distance-affair-bienal-arte-joven-buenos>.

de valiosa. Temer a la soledad, a la individualidad del espectáculo, así como dudar sobre el material que allí encontraría: si era pregrabado, si la actriz me hablaba a mí, si yo debía hacer algo para incluirme en el espectáculo en el que solo ella y yo nos mirábamos e intercambiábamos nuestros roles actriz-personaje-espectador, son parte de las consecuencias sensoriales de esta experiencia.

Long Distance Affair transcurría en tiempo real a través de la conexión a internet. Él o la intérprete actuaban en tiempo real desde su domicilio en la ciudad y país que se encontrarán. «... Cada “*affair*” es personal, único e irrepetible, con su debida cuota de pasión, bienestar, tristeza o placidez. Una conexión genuina en la que cada encuentro invita a un auténtico intercambio emocional».⁵⁶ El encuentro virtual es a lo que los organizadores llaman un *affair*, en mi percepción podría decir que era ese convivio que existe en el momento exacto que se desarrolla la obra entre el espectador y el actor.

Sin embargo, este encuentro digital para Dubatti es el tecnoconvivio, término que se contrapone al convivio, como un antónimo del mismo y lo define así:

El tecnovivio es la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se distingue dos formas de tecnovivio: el interactivo (teléfono, chateo, Skype, mensajes de texto y demás) y el tecnovivio monoactivo, el que no establece un dialogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una o un grupo de personas con un objeto o dispositivo cuyo generador humano se ha ausentado en el espacio y/o en el tiempo. El tecnovivio interactivo se sintetiza en la relación bidireccional hombre 1-máquina-hombre 2, en cambio el monoactivo en hombre 1-máquina.⁵⁷

Lo que significaría que esta obra *Long Distance affair* es tecnovivio interactivo puesto que el actor está en vivo y el espectador puede responder, memear, interactuar o tener esa

⁵⁶ Revista Ñ, “Long Distance Affair: Breve Chat Pornográfico Emocional”, Clarín, 13 de Noviembre de 2013, acceso el 20 de octubre de 2020, https://www.clarin.com/teatro/long_distance_affair-bienal_de_arte_joven_0_r1kUc4fswXe.html.

⁵⁷ Jorge Dubatti, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. N° 9 (2015): 46.

experiencia única del momento; mientras que otras prácticas artísticas escénicas pre grabadas, que recibe el espectador y que no son en tiempo real- puesto que no comparten un tiempo con él o los actores como por ejemplo el videoteatro o las retransmisiones de obras que ya han sido estrenadas en una plataforma y que pueden ser disfrutadas en cualquier momento- sería un tecnoconvivio monoactivo.

1.5.1 Interfaz – ciberespacio

La Interfaz es la conexión a un espacio donde se produce la interacción, donde este nuevo espectador y el nuevo creador escénico se encuentran en un ciberespacio, que constituiría un nuevo “aquí”: lugar donde se presenta la creación y está lista para ser percibida, expectada, analizada, disfrutada y mucho más. En ese sentido, vale la pena recordar a Eduardo Kac, quien resalta que en el siglo XX existió una búsqueda intensa por encontrar espacios alternativos para trabajar las artes escénicas. Lo que dio como resultado la ocupación de espacios públicos en entornos urbanos, medios masivos y paisajes naturales. Ahora bien, esta especie de lucha por los espacios se extiende hoy al mundo virtual, por eso nos encontramos con una nueva exploración del ciberespacio a la manera como en su momento se hizo con la plaza, la calle, las zonas industriales abandonadas, la naturaleza, entre otros. Por ello no es de sorprenderse que en este espacio digital fuese intervenido de alguna forma por los artistas escénicos, quienes encontraron un universo social, que permite la confluencia de un medio y de un espacio de exhibición para llegar a otros públicos, a esos que se resistían a ir a las salas tradicionales y que estaban sumergidos en la era informática. Es importante notar que éstos pueden ser diferentes de aquellos a los que se llegaba en las salas o espacios no convencionales: un espectador contemporáneo con las características

indicadas previamente, no es un asistente común, sino alguien que ocupa otro rol e interactúa de otro modo con el teatro.

1.5.2 Lo *live*

Con la era digital lo vivo se convierte en lo *live*, en aquello que comparte un mismo tiempo pero que no está ahí mismo, donde el otro ve. En donde solo está el ahora en un aquí simultáneo. Esto ocurre a través de la red global que permite compartir un tiempo, pero no un espacio. Para Pavis:

Lo *live* no designa los cuerpos vivos, en carne y hueso; sino los cuerpos mostrados en el instante en que son percibidos por el público: un cuerpo filmado en video y transmitido inmediatamente (en directo) sobre una pantalla es entonces *live*, aun cuando su presencia esté mediatizada.⁵⁸

Este término da vida a lo que está experimentando el teatro y que podríamos llamar teatro *streaming*, aquél que comparte un mismo tiempo, en el que los actores, directores, técnicos se dan cita en un mismo momento para celebrar el ritual escénico. Sincronización en el tiempo y distancia espacial que, sin embargo, es superada por la intervención de todo tipo de plataformas. Cabe recordar que el teatro (las artes escénicas en general) -de cierta forma-, ha estado distanciado de la industria cultural por su limitación en el proceso industrial de producción-distribución-consumo; pero con la aparición de las plataformas digitales, tanto para la producción de contenidos como para su distribución, se reconfigura como producto de las nuevas tecnologías, las cuales han ampliado las formas de distribución, comercialización y consumo de las artes escénicas, que están siendo digitalizadas. Por ello, para Teresa López, investigadora de la cibercultura, las Nuevas Tecnologías son las que han

⁵⁸ Pavis, *Diccionario de la Performance...*, 108.

propiciado la aparición del mundo digital, mediatizando los modos de producción y comunicación.⁵⁹ Así, los distintos dispositivos han permitido la integración de la información, sea esta oral, gráfica, visual y audio visual a una nube informática que aglutina y democratiza esta información convirtiéndola en datos. Estas plataformas, que poseen distintos usos o funcionalidades, se convierten en ese nuevo escenario, en ese espacio de encuentro entre el artista-espectador, donde se genera la obra.

Silvia Lago, Romina Gala y Flavia Samaniego, investigadoras argentinas, en el estudio que realizan sobre las plataformas digitales en la Argentina, señalan que: «Las plataformas digitales son diversas en función y estructura, y se desenvuelven en diferentes sectores de actividad»⁶⁰. Por lo que estarán presentes en todo el proceso creativo, desde la creación de contenido para promoción, hasta su propia circulación; por ejemplo, Instagram permite promocionar la oferta de las diferentes compañías a través de un perfil personalizado, así como la creación de *streaming* y *Spotify* permiten traer, de una forma renovada, el radioteatro al alcance de cada cibernauta. Es así como Zoom, Facebook, You Tube permite difundir video teatro o teatro digital con obras teatrales grabadas o transmitidas en vivo. También existen grupos y compañías independientes que deciden crear su propia plataforma en base a sus necesidades, buscando una personalización adecuada de acuerdo a sus requerimientos, o adaptando al medio local a partir los resultados satisfactorios que hayan tenido en diferentes regiones.

⁵⁹ López, «La pantalla en escena...», 25 -29.

⁶⁰ Silvia Lago, Romina Gala y Flavia Samaniego, «Plataformas digitales en las industrias creativas en Argentina. Aportes para pensar la apropiación, creación e innovación tecnológica» en *Tecnologías Digitales: Miradas críticas de la apropiación en América Latina*. Ed. De Ana Laura Rivoir and María Julia Morales (Buenos Aires: CLACSO, 2020) 320.

En ese sentido, las redes sociales han jugado un papel protagónico en la experimentación de nuevos espacios de difusión, circulación, producción y experimentación para las artes escénicas. José Van Dijck señala que:

En el 2011 se registran 1200 millones de usuarios del mundo, lo que significaba que el 82% de la población mundial conectada a internet, -mayor de 15 años– ingresaron a un medio social mientras que en el 2007 lo hizo tan sólo un 6%. Esto supone que en menos de una década surgió una nueva infraestructura online para la interacción social y la creatividad, que logró penetrar hasta en lo más recóndito de la cultura contemporánea.⁶¹

Entre las plataformas más grandes e influyentes constan Facebook, Twitter, YouTube y LinkedIn. Para el autor estas redes sociales fueron «las que vivieron una verdadera explosión en la cantidad de usuarios y en su potencial de generar dinero».⁶² Entonces, el repunte de estas redes generó una nueva infraestructura y ecosistema de comunicación participativa, generando una nueva cultura comunicacional, que cambió significativamente la forma de ver y hacer las cosas, para el autor todo este cambio cultural ocurrió en tan solo una década.

Tanto a nivel nacional como internacional, las compañías, grupos, empresas, asociaciones, entre otro tipo de organizaciones dedicadas a las artes escénicas, ya sean estas de carácter público, privado o independiente, han apostado por el uso de las redes sociales para su promoción y difusión, consiguiendo nuevos públicos interesado en la oferta teatral. Para citar algunas cifras a nivel local, vemos como el Teatro Sánchez Aguilar cuenta con más de 45 mil seguidores en Facebook, en donde promociona su cartelera teatral e incentiva al consumo a través de las distintas redes sociales. El Teatro Centro de Arte bordea los 36 mil seguidores, POP UP – Teatro Café cuenta con más de 17 mil seguidores. Todo esto demuestra

⁶¹ José Van Dijck, *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*, Traducido por Hugo Salas (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2016), 11

⁶² Van Dijck, *La cultura de la conectividad...*, 12

que las redes sociales sirven de vitrina y permiten llegar a mayor cantidad de usuarios de la red y atraerlos hacia sus salas; sin embargo, otros artistas un poco más osados han encontrado en las redes un espacio de circulación de sus obras, como KC producciones, quien apostó a salas privadas en You Tube para presentar a Carlos Michelena con su monólogo “De pijamada con el Miche”. También, creadores escénicos encuentran en las redes otra forma de experimentación entre el tiempo, espacio, dejando de lado lo sensorial; como la compañía Resonar laboratorio artístico, quien desarrolló la experiencia teatral *Las Albas*, que consistía en una obra teatral desarrollada a través de chats whatsapp, videos en Instagram, zoom, entre otras, que analizaremos más adelante.

1.6 El debate del cuerpo presente

La presencia del cuerpo conlleva movimiento, fuerza, formas, configuraciones, contradicciones, inherencias, agrupaciones, visibilidad e invisibilidad. A su vez, esto implica el compartir un espacio, una intimidad y una colectividad. Esta presencia física se configura como un paraguas que acoge, agrupa y recoge todas las expresiones artísticas y las diversas combinaciones transdisciplinarias del denominado arte vivo. Ahora bien, estos cruces cada vez más híbridos y exigentes han generado el debate por la delimitación de lo que es teatro y que no lo es. Sobre todo, la pérdida de la materialidad y del convivio, es lo que ha generado cierto malestar entre los artistas-creadores. Sin duda, la interferencia y/o mediación de estos aparatos tecnológicos y la exploración de estos nuevos espacios de presentación generan conflicto sobre la existencia de un nuevo convivio, distinto a lo planteado por Dubatti, para quien el convivio es esencial para que exista el teatro. Sin embargo, con la intermediación de las NTIC nos instalamos de lleno en la *Era Digital*, en donde se podrían identificar tres

aspectos fundamentales: ciudadanía, comunicación y conocimiento. Todo esto en relación con el arte. Consuelo Ciscar, ex directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno explica cómo se vincula el arte con este triunvirato de conceptos: ciudadanía –el arte con la vida cotidiana cada vez más unidas-, comunicación -lo global e intercultural-, y el conocimiento –el arte amplía su marco teórico y trastoca los campos tecnológicos y científicos-.⁶³ Es de esta combinación de conceptos que se producen nuevas e innovadoras narrativas en torno a las artes contemporáneas. Cada uno de estos conceptos trabaja con la integración e interacción del público. Este triunvirato conceptual influye en los seres humanos en sus costumbres y formas de relacionarse. Se genera un cambio cultural que se adentra de manera casi imperceptible en nuestras rutinas y reconstruye lo real. Es por ello que el concepto de teatro se amplía según Abuin, por «La irrupción de las nuevas prácticas escénicas, que no respetarían la condición de co-presencia simultánea de actores y público, que prefieren emplear acciones grabadas (esto es, mediatizadas, sin vida) o poner en escena las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías».⁶⁴ Esto da cabida a todas las prácticas escénicas que trabajan en el tiempo simultáneo entre el espectador y el actor, puesto que existe una relación directa –mediada-, pero que continua siendo inmediata y que guarda la esencia misma de exposición real que busca el espectador en el teatro. Es por ello que estos fenómenos ciberculturales que atraviesan al teatro generan nuevas categorías según el tipo de tecnología utilizada, aspectos sobre los cuales precisaremos algunos detalles.

⁶³ Consuelo Ciscar Casaban, «Cambios de narrativa artística», en *Arte y Tecnología: Lo local en lo global, 1era edición* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2008), 19.

⁶⁴ Jorge Taverna, “Transculturación versus Autoctonismo,” in *Arte y Tecnología, Lo Local En Lo Global, 1era edición*. (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2008), 27.

1.6.1 Ciberteatro

Según la Real Academia de la Lengua el prefijo ciber identifica la relación con redes informáticas.⁶⁵ Por lo que la palabra ciberteatro hace referencia a la relación que tiene el teatro con la tecnología informática. Para Abuin: «Las representaciones *online* o ciberteatro se caracterizan por estar mediadas por una máquina»,⁶⁶ lo que significa que presencialmente no existe un encuentro físico entre espectadores y actores. Como en el caso de obras que trabajan con los MUDs, Moods y MMorpg; por ejemplo, *El Mago de Oz*, estrenada en el 2008 de la compañía española La Neurona Perdida. Este tipo de obras transcurre netamente en el ciberespacio y tanto los actores como los espectadores hacen uso de sus elementos *hardware* para interactuar en el mundo virtual creado por la tecnología.

En el ciberteatro, el actor al igual que el espectador están en este espacio cibernético e interactúan simultáneamente a través de sus dispositivos electrónicos, manipulados por cada uno. En la obra anteriormente mencionada, los espectadores se representaban a manera de avatar, para lo cual elegían figuras con las características físicas que deseasen. En ese sentido, Teresa López indica que «Aunque no está inmerso en el entorno, puede navegar (explorar) e interactuar con él»,⁶⁷ a través de este personaje creado en este mundo digitalizado. En este tipo de teatro, intervenido por las Nuevas Tecnologías, podemos recordar también *Las Albas*, desarrollada por la compañía de teatro Resonar, a partir de una adaptación de la obra *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Esta obra interactiva trabaja en múltiples plataformas como: WhatsApp, Instagram y Zoom. Según el

⁶⁵ Real Academia Española de la Lengua, “ciber”, Acceso el 20 de noviembre de 2020, <https://dle.rae.es/ciber->

⁶⁶ Ángel Abuín González. «Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual». Por ed Tortosa, Virgilio en *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*. (Alicante: Universidad de Alicante, 2008).

⁶⁷ López, «La pantalla en escena...», 29

portal del Festival de Loja, en su edición 2020 se indica la reseña de esta compañía ecuatoriana como:

Un laboratorio multidisciplinario de creación artística basado en Guayaquil y dirigido por Juanjo Ripalda y Rocío Maruri. Su objetivo es crear obras y experiencias sensoriales innovadoras que integren las artes con tecnología, interactividad y nuevos medios de producción inversiva.⁶⁸

Este experimento teatral multimedia, como lo indican los curadores del Festival de Loja, tiene cierta similitud con la obra *Amores Prohibidos2.0* de la compañía Chévere y el Instituto A Cachada de Boiro (Coruña), en el que también hacen uso de diversas plataformas para el desarrollo de la obra como: Redes sociales (Facebook, Twitter, Tuenti), Redenasa. Tv, YouTube y WhatsApp. Sin embargo, tanto *Las Albas* como *Amores 2.0* trabajan en multiplataformas y, a pesar de que los actores trabajan en tiempo real, los espectadores están en la libertad de interactuar y revisar sus plataformas en el espacio de tiempo que deseen o revisar las veces que quieran el material que se va produciendo en el momento, que va almacenándose y acumulándose hasta que concluya la obra. Lo que nos lleva a pensar de nuevo el “aquí y ahora”. El aquí que se convierte en el espacio de interacción donde se unen el actor y espectador (redes sociales-whatsapp- zoom) y el ahora, es el momento en el que el espectador decide relacionarse con la obra. Entonces, la predicción de Benjamin de que las industrias culturales no eliminaban el aura, sino que permitían una democratización de las artes, se hace evidente en el fenómeno del ciberteatro, ya que en vez de desaparecer el convivio que soporta el aura de las artes escénicas, se actualiza, adquiere otros matices y otras formas.

⁶⁸ Festival Internacional de Artes Vivas de Loja, El entorno digital como un espacio público para las Artes Vivas. Acceso el 30 de noviembre de 2020, www.festivaldeloja.gob.ec .

1.6.2 Teatro cibernético (*Cyborgtheatre*)

Esta propuesta pone en escena la relación entre lo vivo, lo virtual y la máquina. Debemos entender que ciborg es más que proponer el uso de prótesis o alteraciones corpóreas, es la introducción de la máquina en escena y la relación que se genera con el actor.⁶⁹ A propósito de esto, Patrice Pavis señala «Desde siempre el teatro se ha sentido atraído por las máquinas, combinadas con los cuerpos vivos de los actores»⁷⁰. Sin embargo, el mismo autor señala que la idea no es privilegiar al humano por sobre la máquina sino hacerlos interactuar. En esta misma línea podemos recordar lo que dice Jorge Iván Suarez:

La Biotecnología y el mundo de los cyborg avanza y afecta todo lo concerniente a la corporeidad. Incluso, contamina todos los sistemas de representación tradicionales. Basta en pensar en acciones Parateatrales -¿O quizá debamos llamarlas posteatrales o tecnoeatrales?- y tecnológicas del cuerpo amplificado, como las propuestas de Marcellí Antúnez en *Epizoo*, *Afasia*, *Epifanía* o *Poe*.⁷¹

Este teatro de *cyborgs* utiliza el arte y la cibernética en su método de creación, para generar un teatro de la acción. En Marcel-Lí Antúnez encontramos un paradigma de teatro que se aleja de la forma dramática para más bien pensar todo tipo de interacción con el público. Él liga elementos arcaicos y ultramodernos. De un lado, los mitos y las formas de sacrificio inscritas en el tejido mismo de lo humano y de otro lado todo tipo de sensores, robótica, programas y plataformas para hacer que el público interactúe con su propio cuerpo.

⁶⁹ Vale la pena recordar en este momento el texto de Donna Haraway, *El manifiesto cyborg* (1985), en donde la autora encuentra en esta figura la posibilidad de romper con las dicotomías vigentes hasta el momento: lo natural y lo artificial, la naturaleza y la cultura, lo vivo y lo inerte, lo físico y lo no físico; esta composición híbrida de nuestra época, el *cyborg*, permite no solo avizorar la nueva sociedad que se avecina, sino también proponer un nuevo feminismo en donde las dicotomías se han agotado. Por eso, a la hora de pensar un ciberteatro debemos reconocer que él se corresponde, de alguna manera, a la sociedad que tenemos actualmente. Lo cual no implica que el teatro de sala o de la presencia se haya agotado, sino que ambos conviven y disponen los roles de actores y público de una manera distinta.

⁷⁰ Pavis, *Diccionario de la performance...*, 71.

⁷¹ Jorge Iván Suarez, *Escenografía Aumentada: Teatro y Realidad Virtual*, Primera ed (Madrid: Editorial Fundamentos, 2010), 39.

Él busca recordarnos esos elementos que nos hacen indiferenciables de los animales: la sexualidad, la comida, la muerte. A la vez que trabaja con prototipos cibernéticos que necesitan tecnología de punta. Marcel-lí Antúnez sería un ciberartista, un ciberactor, un ciberdirector de teatro. Sus performances teatrales son un conjunto de tejidos, “membranas” que van desde el dibujo, la proyección pregrabada y la obra en escena. Además de su propia figura que sirve como director de esos elementos y como activador de los sensores que ocupan el escenario.

Igualmente, un artista como Denis Marleau ha experimentado e incursionado en este teatro, con la obra *Robot* (2013), en el que implementa máscaras parlantes y así ahonda en proyectos previos en donde venía trabajando con la eliminación de la presencia del actor. Por su parte, la compañía Blanca Li, en colaboración con Maywa Denki y Aldebaran Robotics, creadores del robot Nao, crean el espectáculo *Robot!* (2013) en la que ponen en escena un juego entre el hombre-máquina. En su portal se menciona que:

En “Robot!” he querido trasladar al escenario el complejo vínculo entre el hombre y la máquina, sin abandonar por ello el tono característico de mis coreografías. Mi encuentro en enero de 2011 con MAYWA DENKI, colectivo de artistas japoneses que navega con humor poético por un universo de objetos animados mezclando tecnología, burla y refinamiento, y mis contactos con NAO, el robot humanoide, me impulsaron a explorar y coreografiar esta relación entre hombres y mecánicas digitales.⁷²

Así también encontramos a Teatronika, en el que frecuentemente hacen concursos para escribir el guion para cuatro robots *NAO* que conforman el elenco. Por otro lado, tenemos artistas como Stelarc, quien presentó la obra *Third Hands*. Para ello, se implanta un tercer brazo, una prótesis electrónica que le permite movimiento a base del impulso que le da a otras partes del cuerpo. Otra de sus obras fue *Prosthetic Head*, parte de una cabeza artificial capaz de componer y recitar versos, y canciones. En esta obra el artista incorporó una

⁷² «Robot!», Blanca Li, acceso el 16 de enero de 2021, <http://www.blancali.com/es/event/99/robot>.

aplicación de iPhone para la parte sonora y el uso de pantallas detrás de los actores. Todo esto es sólo para indicar que existen muchísimas posibilidades de interacción entre las nuevas tecnologías, las poéticas de las artes escénicas y la cinematografía.

1.6.3 Realidad virtual y Realidad aumentada

La realidad virtual ha sido un recurso utilizado por los artistas en sus puestas teatrales. Como mencionamos anteriormente este recurso busca generar un espacio espectacular y va renovando la escenografía que comúnmente conocíamos con telones pintados, objetos reciclados o creados para obras específicas cuando el presupuesto de producción así lo permitía. Teresa López define a la realidad virtual como «Un célebre oximorón que describe un entorno sintético, generado por gráficos computacionales en el que tenemos la capacidad de interactuar y sentirnos inmersos de un modo polisensorial en el espacio digital».⁷³ Es así que artistas como Adolphe Appia han innovado la escenografía creando mundos virtuales a través de la tecnología en iluminación, para generar nuevos mundos que permiten al artista interactuar con objetos virtuales o paisajes virtuales. Así mismo, la compañía Adrien M y Claire B, en su obra *Le mouvement de l'air* (2015) o *Hakanai* (2013), proponen creaciones digitales que se desarrollan en tiempo real, en sincronía con la música y el movimiento de los bailarines que se interpretan en el escenario en vivo.⁷⁴ Es importante resaltar que esta compañía investiga y crea en torno a las artes escénicas y artes visuales. En su portal web precisan cómo:

⁷³ López, «La pantalla en escena...», 25.

⁷⁴ «Le mouvement de l'air», Adrien M & Claire B, acceso el 16 de enero de 2021, <https://www.am-cb.net/projets/le-mouvement-de-l-air>.

Sitúan al cuerpo en el centro de las imágenes, y combinan artesanías y dispositivos digitales, con el desarrollo a medida de herramientas informáticas. Juntos, cuestionan el vivir y el movimiento en sus múltiples resonancias con la creación gráfica y digital.⁷⁵

Por lo que no es de sorprendernos que esta compañía francesa cuente con una amplia oferta de espectáculos e instalaciones. En este sentido, propone juegos inmersivos a los espectadores como *Acqua Alta* (2019) o *L'ombre de la vaporeur*, en el que combina la realidad virtual y la realidad aumentada. Para pensar todo esto es importante resaltar lo que Peter Brook, manifestó en torno a la escenografía y su creador:

El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción de conjunto [...] a diferencia del pintor de caballete, que trabaja en dos dimensiones, o del escultor, que lo hace en tres, el escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento.⁷⁶

La realidad virtual está alejada del hecho escénico que propone Brecht, ya que esta distancia física entre el actor–espectador desaparece en la interactividad de los dispositivos móviles, los cuales acercan al que está distanciado. En cuanto a la realidad aumentada, también encontramos este tipo de trabajos que transforman el escenario, como por ejemplo “*La tempestad*” de William Shakespeare montada por La Royal Shakespeare Company, en coordinación con Intel y The Imaginarium Studios.⁷⁷ Aquí se utilizaron técnicas avanzadas para llevar a escena una experiencia teatral inigualable, en la que la realidad aumentada dio vida al personaje Ariel, un avatar digital, que compuso la puesta en escena a través de un holograma, que era la réplica de un actor que retransmitía su movimiento y actuación en vivo.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Peter Brook, «*Teatro Inmediato*» en *El Espacio Vacío*. Traducción de Ramón Gil Novales (Barcelona: Ediciones Península: 2015), 141-142.

⁷⁷ Royal Shakespeare Company, «400 years in the making the tempestad», video rodado en el 2017 subido a YouTube, 13:27, acceso el 08 de enero de 2021, <https://www.rsc.org.uk/the-tempest/gregory-doran-2016-production/video-creating-the-tempest>.

Así también podemos encontrar en el teatro la escenografía aumentada, que ha permitido a los actores trabajar dinámicamente con la virtualidad y el holograma. La obra, *Messe di voice*, de Golan Levi y Zarachy Lieberman presentada en Madrid en el Media-Lab, muestra como las nuevas tecnologías trabajan con un *software* que conjuga la voz con el movimiento y la imagen. En esta obra se puede ver cómo las ondas del sonido, invisibles al ojo humano, se hacen visibles a través del uso de las Nuevas Tecnologías. Por su parte, Jorge Ferrari, diseñador de escenografía, argentino, señala que con la digitalización en lugar de tener un telón pintado tienes una pantalla *led* donde están todos los telones pintados que el creador imagina para una producción: «pero no solo acaba ahí, en tener una infinidad de telones pues eso significaría reemplazar con algo nuevo una manera de hacer escenografía vieja, sino que es la interacción que uno puede crear entre el actor o los actores y lo que está proyectado».⁷⁸ Esta interacción que el artista tiene con el decorado amplía la gama expresiva, pues convive con un mundo que tiene detalles que muestran una fiel copia de un paisaje o lugar, o crea un mundo que permite vivirlo y asombrarse y no solo imaginándolo. Ferrari no concibe trabajar sin las nuevas tecnologías, pues considera que el aporte que han brindado a su trabajo ha sido abismal. Él señala que el 3D permite trabajar a profundidad un espacio, contar una historia más compleja con los decorados casi como una película. Así con el uso de estas escenografías la acción no se detiene como ocurría en el teatro tradicional cuando se hacía el cambio de decorado, utilizaría, lo que implicaba una pausa en la trama. Por eso, se evidencia de nuevo una reconfiguración del tiempo y del espacio.

⁷⁸ Jorge Ferreti. «Teatro y Nuevas Tecnologías». Reportaje S/f. Video en YouTube, Acceso el 21 de septiembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=KMqntuy21KI&ab_channel=EducarPortal

1.6.4 Teatro *Streaming*

Streaming proviene de la lengua inglesa y en su traducción al español significa transmisión, es un término que hace referencia a un “en vivo”, un evento que es transmitido en el mismo momento que está ocurriendo y que está mediado por un dispositivo electrónico con acceso al internet. Patris Pavis señala que las transmisiones en vivo no son algo nuevo, sino que tienen sus orígenes en la radio, cuando se hacía radioteatro, así también las transmisiones que contenían imágenes en alta definición fueron iniciativa del Metropolitan Opera de Nueva York, La Royal Opera de Londres, el Bolshoi, la Scala de Milán, entre otras grandes compañías de Opera, que debido a los altos costos de producción de estas obras hizo necesario buscar nuevas formas de circulación.⁷⁹

1.6.5 Video Teatro

Hemos visto el uso de las diferentes herramientas tecnológicas en la era de las NTIC, que han dado distintas posibilidades a los artistas escénicos. Por ejemplo, Gabriel Pineda, director de la compañía de Teatro Independiente Danzite (origen mexicano) desarrolló Danziteveo, que consiste en la fusión del teatro y video. En su web menciona que para ellos el videoteatro es:

Una manera de fusionar el teatro y el video. No se trata de grabar obras de teatro, más bien es hacer videos sin que se pierda la esencia teatral del contenido. Tenemos piezas de entre 7 y 3 min. Algunas adaptaciones de obras de teatro y otras son propuestas creadas *exprofeso* para videoteatro.⁸⁰

Así también encontramos casos en el que el video teatro se constituye como el registro de un acontecimiento teatral que trabaja un lenguaje audiovisual, que permite al espectador visualizar dicha obra desde cualquier sitio a cualquier hora (aunque muchas funciones

⁷⁹ Patris Pavis. «*Diccionario de la Performance...*»,301.

⁸⁰ «Danzite también es Danziteveo, videoteatro», acceso el 07 de enero de 2020, <https://danziteveo.com/>.

prefieren marcar un tiempo específico, con la finalidad de darle ese toque de efímero al proyecto, en su mayoría por temas económicos). Así pues, hemos visto compañías, grupos, organizaciones independientes o entidades públicas y privadas de teatro que han hecho uso de las diferentes plataformas para difundir, circular y experimentar con sus obras; estas han optado por generar sus propias consignas (como el uso de efectos especiales cinematográficos, uso de planos, niveles, ángulos, cámaras especiales, entre otros) que permitan un mayor disfrute y experiencia posible. Como por ejemplo el XVII Encuentro de mujeres en escena- Tiempos de Mujer 2020, organizado por la Fundación Mandrágora Artes Escénicas, quien optó por difundir la programación de 11 obras -entre nacionales y extranjeras- a través de su canal de YouTube.

Mientras que Escena Virtual, se denomina así mismo como es el primer festival concebido en el marco actual de la virtualidad, impulsado por la Asociación de Artistas Escénicos de Cuenca Búnker Escénico, quienes optaron por transmitir su programación a través de su página web <http://www.bunkerescenico.com/>, con salas privadas, con horarios establecidos de función y caducidad de los mismos. Ambos ejemplos de origen ecuatoriano optaron por la grabación previa de sus producciones. Es importante recordar la reflexión que hace Jorge Dubatti, quien señala que «La cámara determina una política de la mirada, la cual no me deja trabajar con la libertad de mirada que tengo cuando estoy en un convivio»,⁸¹ aclarando que el video colabora con el acontecimiento teatral pero no constituye la experiencia teatral puesto que el lugar del espectador en el videoteatro no es la misma que la del convivio. Esto nos indica que, a pesar de existir un sinnúmero de cámaras, efectos

⁸¹ Jorge Dubatti, «El videoteatro en tiempos de pandemia», Cátedra Ingmar Bergman UNAM, video en YouTube, 12:10, acceso el 07 de enero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=KxwSKqji-JQ&ab_channel=C%C3%A1tedraIngmarBergmanUNAM.

especiales y mayor énfasis en el uso del lenguaje cinematográfico, el videoteatro hace un valioso registro del acontecimiento teatral, pero es otra forma de ver y vivir teatro que no se compara con el convivio, que permite al espectador tener una visión panorámica e ilimitada de lo que allí ocurre. Ahora bien, luego de este recorrido considero no hay una mejor o peor puesta en escena, sino maneras distintas de crear e interactuar con el teatro. En el caso del uso de nuevas tecnologías podemos reconocer un elemento adicional: toda puesta en escena genera un archivo que sirve a la circular y difusión de las artes escénicas y a su futura memoria.

Este primer capítulo se buscó aclarar algunos términos de las artes escénicas y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. A partir de aquí, se entabló una relación con grandes teóricos del teatro, quienes desde décadas atrás venían analizando el acontecimiento teatral y sus contactos con las diferentes tecnologías. Para conocer cuáles fueron estas experimentaciones fue necesario citar algunas obras y compañías internacionales que han venido investigando el tema a través de la práctica y, a partir de allí, teorizar esta relación que, si bien no es inédita, se reactualiza constantemente: el vínculo entre el teatro y lo tecnológico.

2 Capítulo: Nuevos públicos y nuevos teatros

2.1 La construcción de una nueva poética en el teatro digital

El teatro ha estado en constante exploración, probando posibilidades que van desde su forma, lenguaje, soporte y contenido, por lo que, a lo largo de la historia ha ido formando estilos, poéticas y estéticas. Madeleine Loayza, directora teatral y docente investigadora titular de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, señala que la poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular. Por lo que considera que el sentido que mueve esta búsqueda de posibilidades es la reflexión sobre los procesos de creación y los dispositivos involucrados en ellos, así como también los modos de recepción y de percepción en que se lleva a cabo el encuentro entre el actor y el espectador, que en este caso se ve mediado por un dispositivo o interfaz.⁸² Sin embargo, es probable que el trabajo con las nuevas tecnologías aún no marque una nueva estética, pero si nos muestra que los artistas van encontrando y haciendo sus propios lenguajes teatrales.

Como hemos visto en el transcurso de este estudio, la digitalización del teatro conlleva un lenguaje no muy lejano al audiovisual, puesto que es primordial asegurar al espectador la calidad de imagen, sonido y sobre todo la conexión que esto requiera para proveer una obra sin cortes e interrupciones involuntarias. Es por ello que ha prevalecido el videoteatro al teatro digital o teatro *streaming*. En relación a esto, Madeleine Loayza señala que «la incorporación de nuevos dispositivos tecnológicos puede ser un aporte interesante a la dramaturgia visual y a la poética de una obra. Esto hace necesario considerar sus

⁸² Madeleine Loayza, «La incorporación de las nuevas tecnologías en el arte teatral», en *Arte, Tecnología y Sociedad III Expo fauce* (Quito: Fauce Editorial, s. f.), 75-88.

debilidades y estar claros en la intención que motiva dicha incorporación»,⁸³ considerando las fallas que los dispositivos tecnológicos pudiesen presentar en medio de una función como es el caso de la pérdida de señal, la calidad de imagen, entre otros.

En este sentido, existe esa mirada del director que piensa al observador y existen mayores limitantes a la vista general, en comparación con la presencialidad en donde el espectador deja pasear su mirada por el escenario y elige el lugar de su concentración. Esto se modifica en el teatro digital en donde el director tiene un mayor control de la mirada, dispone los signos y las señas, restringe los ángulos y los planos para conducir al público. En ese sentido, también es importante entender que esta mediación casi audiovisual en la que interviene el internet necesita del juego con las redes, pues no solo se expone la obra, sino que es lo que genera esa obra, cómo interactúa el público, cómo se ve y si es posible a partir de allí, generar nuevos lenguajes, como ya se ha intentado en distintos proyectos de América Latina y Europa.

Hay que tomar en cuenta que al cambiar la modalidad de producción cambian los lenguajes y el formato, puesto que cada obra conlleva un proceso de montaje diferente; por lo que su digitalización tiene un proceso de adaptación en el que cada creador ha encontrado su propia manera de resolver y llevarlo a una plataforma. Cabe indicar que no todas las obras van a poderse adaptar, así como habrá otras en las que su montaje ya está pensado en la digitalización y es aquí cuando los creadores indagan herramientas y soportes digitales que les llevan a descubrir otras narrativas también valiosas.

Vale la pena reconocer que muchos artistas han optado por aprovechar esta ventaja que brinda las NTIC, lo cual transforma la duración de la obra. Así, una pieza que podía tener 1

⁸³ Ibidem.,84.

o 2 horas promedio, al abordarse desde estas nuevas narrativas, puede durar hasta 14 días, como es el caso de *Amores de Cuarentena*, una producción catalogada por su mismo director como un ejercicio teatral, en el que se plantean cartas difundidas por WhatsApp. Nixon García, director del proyecto en Ecuador, señala que esta propuesta escrita por Santiago Loza y producida por Ignacio Fumero, tiene como objetivo replicarse en varios países, siendo Ecuador el segundo país en tomar la experiencia. Por su parte, Diego Naranjo, actor, explica que la obra se desarrollaba en 14 días, en los que se enviaba un mensaje diario por WhatsApp, que hacía referencia a un ex amor, un amor olvidado que vuelve. Para lograr la experiencia el espectador podía elegir al actor o actriz entre la oferta que se presentaba, entre ellos consta: Tanya Sánchez, Juana Guarderas, Alba Reyes, Mario Suárez, Freddy Reyes, Diego Naranjo y José Pacheco. A propósito de esto, Diego Naranjo relata lo siguiente de esta experiencia teatral:

Se decidió hacer una especie de relato teatralizado en la forma de decirlo. Consistía eventualmente en recuperar un poquito lo epistolar que tanto se ha perdido a propósito de los dispositivos electrónicos y enviar una especie de “carta” a las personas que contrataran el servicio y convertirse en una especie de compañía en los 14 días, una compañía que podría evocar un amor perdido, un amor suspendido o un amor en proceso.⁸⁴

Este proyecto, que tiene la finalidad de captar nuevo público, tenía un costo de \$10 dólares y se podía acceder a las entradas a través de una ticketera del país, aunque la distribución de los mensajes se realizaba a través de un sistema que era operado desde Uruguay. Por su parte, Juana Guarderas,⁸⁵ en una entrevista realizada con fines académicos,

⁸⁴ Diego Naranjo Parra, entrevistado por la autora. «Proyectos teatrales con las NTICS» 25 de febrero de 2020

⁸⁵ Juana Guarderas, actriz de teatro, cine y televisión ecuatoriana. Nació en Quito, el 24 de junio de 1964. Hizo su debut a 17 años con la obra *La lección de la Luna*. Viajó a Estados Unidos, para estudiar Teatro y además obtuvo una licenciatura en Ciencias Internacionales. Entre sus obras más destacadas consta *La Marujita se ha muerto con leucemia*, *Monólogos de la Vagina*, *La Venadita*, etc. Es vicepresidente de la Asociación de Trabajadores del Teatro, y parte de la Asamblea de Artistas del Ecuador y de la Red de Salas y Espacios Independientes. Ha obtenido la condecoración José Martínez Queirolo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo Guayas. En 2014, ganó la preseña Rosa de Plata de revista Hogar, por su trayectoria de vida.

señala que el trabajo que ha realizado con el teatro digital, le ha dejado aprendizajes que han transformado los protocolos que anteriormente seguía en el Patio de Comedias, sala de teatro que dirige. Ante ello menciona:

El público quiere ser cómplice de ese juego en el teatro, si bien no vamos a tener esa relación convivio-presencia, pero el público necesita ver al actor parado sudando la camiseta, ver que se equivoca. Por eso generamos hasta un protocolo, del cómo vamos hacer la interacción. Apague la cámara-prenda la cámara, prende el micrófono-apague el micrófono. En este en vivo se puede hacer con una sala de hasta 100 personas, más allá de eso ya no se puede jugar con la interacción. Lo chévere es que se acaba la función y la gente no se quiere desconectar, los foros son maravillosos.⁸⁶

En este sentido comprendemos estos cambios que genera la digitalización y que construye otros valores que van transmitiéndose de grupo en grupo. Así, otra de las características del teatro digital es que permite un común acuerdo en el espacio-tiempo compartido. En presencia, muchas veces el actor podía integrar al público y tomar por asalto al espectador -efecto de romper con la cuarta pared-, sin embargo, en lo digital ese elemento sorpresa es abordado de diferente forma, puesto que este espectador es un ente que chatea, comenta y memea, a la vez que escapa a cualquier exhibición. Habría, de esta manera, una interacción en la respuesta inmediata a través de comentarios, *chats*, *likes*, activación de cámaras, micrófonos e, incluso, en el abandono de la sala virtual.

A pesar de lo anterior, no podemos dejar de reconocer escépticos de esta inmersión en lo virtual, como es el caso de Mónica Acevedo, Coordinadora General de Timbre 4,⁸⁷ teatro argentino, quien indica que el trabajo con las NTIC es algo momentáneo mientras se supera a nivel mundial la pandemia generada por el Covid-19:

⁸⁶ Juana Guarderas, entrevistada por Sandy Román. El teatro y las nuevas tecnologías. 25 de septiembre de 2020.

⁸⁷ Timbre 4 empieza como una compañía de teatro formada por artistas con distinta formación teatral y dirigida por el reconocido director argentino Claudio Tolcachir, posteriormente Timbre 4 se vuelve un lugar como un espacio de formación teatral; donde alumnos y profesores desarrollan técnicas y experiencias. Así también es un lugar donde puedes disfrutar de una obra de teatro ya sea presencial o virtual a través de su web.

Esta es una medida que hemos encontrado para reinventarnos en el escenario en el que estamos, hasta que podamos volver a trabajar cuerpo a cuerpo. El teatro no es teatro sin espectadores y la escuela no es escuela sin alumnos. La casa no es casa sin habitantes. La contingencia que nos ha impuesto la situación de la propagación del Covid-19 hace que debamos replantearnos de manera urgente cómo atravesar esta crisis. En esa línea hemos encontrado en la programación *online* una manera de seguir vinculados con nuestros espectadores y seguir alimentando y proyectando nuestro vínculo, de la misma manera que hemos encontrado ahí la posibilidad de seguir trabajando. No es algo que hubiéramos planeado, pero ante el escenario adverso, debemos adaptarnos y accionar.⁸⁸

Para lograr este propósito, la coordinadora de Timbre 4 menciona que los artistas han tenido que trabajar en equipo y experimentar con nuevas herramientas, teniendo en cuenta aspectos esenciales como el sonido y la calidad de imagen. Por eso indica que «No es una forma distinta de hacer teatro, es una manera de mantener al teatro cerca de nuestras vidas mientras no podamos presenciarlo»;⁸⁹ lo que, sin duda, deja en evidencia que esta nueva forma de montaje genera "otra" experiencia de expectación -como mencionamos anteriormente- puesto que no compartimos el espacio, pero sí el tiempo, ya que el cuidado está puesto en que este no se pierda.

Es por ello que el 20 de marzo de 2020 este teatro argentino decide liberar contenido de manera gratuita, con la opción de “gorra virtual,⁹⁰” lo que sin duda se vuelve un éxito en el primer fin de semana de prueba, con un total de 100 mil personas conectadas. Por lo que a pesar de la aprobación de la apertura de salas de artes escénicas el 11 de noviembre de 2020 a casi un año de cumplirse la declaración de pandemia, Timbre 4 ha decidido continuar ofertando en su cartelera la oferta digital.

⁸⁸ Mónica Acevedo, entrevistada por Sandy Román “Como el teatro enfrenta la crisis en pandemia” 30 de marzo de 2020.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ El término “A la gorra” es conocido por los argentinos como una contribución voluntaria a un espectáculo que se presenta de manera gratuita; generalmente estos proyectos son experimentos, ensayos con público, etc., por lo que se solicita un apoyo económico para continuar en el desarrollo.

Parte de este lenguaje teatral es la videoconferencia en vivo o pre-grabadas y distintas herramientas que nos permiten enlazarnos con ese espectador que se encuentra conectado desde otro dispositivo electrónico. Así, las diferentes formas o herramientas que han ido creando los artistas para poder trabajar sus obras, sean estas en una sola plataforma o un mix de plataformas, nos llevan a nuevas experiencias teatrales; por ejemplo, La Fura dels Baus estrena el 28 de abril de 2020 la obra denominada “*La Maldición de la Corona*”, una adaptación de *Macbeth*, que se transmitió exclusivamente a través de teatro digital. En la web de esta compañía se menciona que:

Se aborda el desafío causado por la adaptación a un nuevo escenario mundial, con la reinterpretación de un clásico de la literatura [...] esta función virtual hace referencia a cómo una decisión y una situación cambian tu vida para siempre y crean una “nueva normalidad”.⁹¹

Para llevarlo a cabo desarrollan, en conjunto con otras organizaciones, la herramienta Kalliópê,⁹² que consiste en una aplicación de comunicación masiva, que debe ser descargada en el *smartphone* de los participantes. Con esta aplicación los espectadores reciben información en paralelo a la transmisión que están viendo «*This tool brought a new relationship between the broadcast content and the public, generating an immersive and participatory experience through real-time multimedia content linked to the narrative of La Maldición de la Corona*». ⁹³A diferencia de otros espectáculos, para participar de esta

⁹¹ «La Fura dels Baus reinventa el teatro digital interpretando ‘Macbeth’ por videoconferencia», La Fura dels Baus, acceso el 12 febrero de 2020, <https://lafura.com/noticias/la-fura-dels-baus-reinventa-el-teatro-digital-interpretando-macbeth-por-videoconferencia/>.

[Esta herramienta trajo una nueva relación entre los contenidos emitidos y el público, generando una experiencia inmersiva y participativa a través de contenidos multimedia en tiempo real vinculados a la narrativa de La Maldición de la Corona.]. Traducido por la autora de la tesis.

⁹² Kalliópê Suite es un proyecto desarrollado por IGLOR Soluciones y la Fundación Épica Fura dels Baus, funciona como una plataforma de comunicación masiva que permite la interacción en tiempo real basada en mensajería multimedia.

⁹³ «La maldición de la corona», Kalliopê, acceso el 12 de febrero de 2021, <https://kalliopesuite.com/project/la-maldicion-de-la-corona/>.

performance digital se solicita como norma principal mantener encendido el celular, no bloqueado y con la aplicación activa; *La Maldición de la Corona* plantea esta experiencia transmedia en este tiempo donde el celular, la PC y el acceso a internet se vuelven imprescindibles.

Así mismo, en octubre del mismo año La Fura dels Baus estrena *La tempestad en casa*.⁹⁴ Esta obra debuta en el 48avo Festival Internacional Cervantino, a través del escenario digital. Por medio de este proyecto se puso en escena “virtual” la obra en la que Pep Gatell trabajó con más de 30 artistas de diferentes latitudes del mundo, entre los que participaron países como España, Argentina, Costa Rica, Italia y México. La descripción de la obra, como lo relata su página web, es un trabajo colaborativo a distancia, de exploración colectiva que parte del uso de las plataformas para videoconferencias.⁹⁵ Nuevamente vemos que parte de este trabajo digital tiene mucho que ver con esa ventaja que permite el trabajo colectivo diverso, cosa que en la presencialidad tendría costos sumamente elevados. En este encuentro fácilmente podemos unir actores, de todos los continentes en un mismo espacio virtual. Es por ello que «Bajo esta premisa, artistas de distintas disciplinas explotan su singularidad en un experimento digital que fusiona arte, ciencia y tecnología para proyectar espacios disruptivos en pantalla».⁹⁶

Traducción: [Esta herramienta trajo una nueva relación entre los contenidos emitidos y el público, generando una experiencia inmersiva y participativa a través de contenidos multimedia en tiempo real vinculados a la narrativa de *La Maldición de la Corona*] Traducción de la autora de esta tesis.

⁹⁴ Esta obra está basada en *La Tempestad* del William Shakespeare, pero adaptada a un nuevo formato al estilo furero, como ellos mismo lo llaman. La obra dirigida por Pep Gatell se estrenó el 18 de octubre de 2020 a través de una transmisión en vivo.

⁹⁵ «La Fundación Épica de La Fura continúa transgrediendo el escenario digital con ‘La tempestad en casa’ en el Festival Internacional Cervantino», La fura dels Baus, acceso el 12 de febrero de 2021, <https://lafura.com/noticias/la-fundacion-epica-de-la-fura-continua-transgrediendo-el-escenario-digital-con-la-tempestad-en-casa-en-el-festival-internacional-cervantino/>.

⁹⁶ Ibidem.

Otro de los casos que vale la pena mencionar, que se generó en torno a la pandemia, es la creatividad e ingenio en la presentación de estos nuevos formatos, que saltan entre las transmisiones y las retransmisiones, pero que no dejan de sorprendernos por el juego conjunto que desarrollan y lo que esto les permite. Como es la obra *El lago de los cisnes desde el baño*,⁹⁷ producido durante el confinamiento por el covid-19. Este trabajo fue dirigido por Corey Baker de manera remota con la que participaron 27 bailarines de élite -también desde varios puntos del mundo-, que, desde sus domicilios, exactamente desde sus bañeras, participan en la obra. El resultado fue una nueva versión de la obra de Tchaikovsky.⁹⁸

Antes de avanzar, es necesario concluir este apartado puntualizando que habría una distinción entre las transmisiones y la manera como se expone la corporalidad digitalizada en el momento exacto que se desarrolla y las retransmisiones en donde la proyección se realiza en cualquier momento, ósea que no se comparte el ahora. Esta decisión dependerá de la obra, su complejidad y, sobre todo, de lo que el creador quiere trabajar desde su visión con el espectador.

2.2 Sondeo etnográfico: la digitalización de las Artes Escénicas en el Ecuador

⁹⁷ *Swan Lake Bath Ballet* fue producido por Corey Baker de forma remota durante la pandemia, retransmitido por la BBC en el proyecto *Culture In Quarantine*. Este trabajo se realizó con 27 bailarines de élite mundial, quienes, desde sus casas, en sus bañeras y con sus teléfonos celulares realizaron el video. En total la obra dura 3 minutos y está disponible por iPlayer de la BBC.

⁹⁸ Corey Baker es un coreógrafo clásico de Nueva Zelanda. En su web menciona que también es un cineasta galardonado, famoso por su innovación y el compromiso de impulsar la danza hacia el siglo XXI. Corey saca la danza de los entornos tradicionales y la coloca en parques, patios de recreo, estadios, centros comerciales, campos de rugby, en televisión y cine e incluso en la Antártida. El evento en este último lugar lo llevó a cabo en el 2018, el Día Mundial de la Tierra. <https://coreybakerdance.com/corey/>

Para pensar la realidad ecuatoriana de los artistas escénicos -independientemente si están a favor o en contra de la digitalización-, hemos diseñado una encuesta aleatoria que permita pensar esta relación entre artes escénicas y nuevas tecnologías. Esta tiene las siguientes características:

Grupo focal: Artistas y/o trabajadores del arte teatral del Ecuador

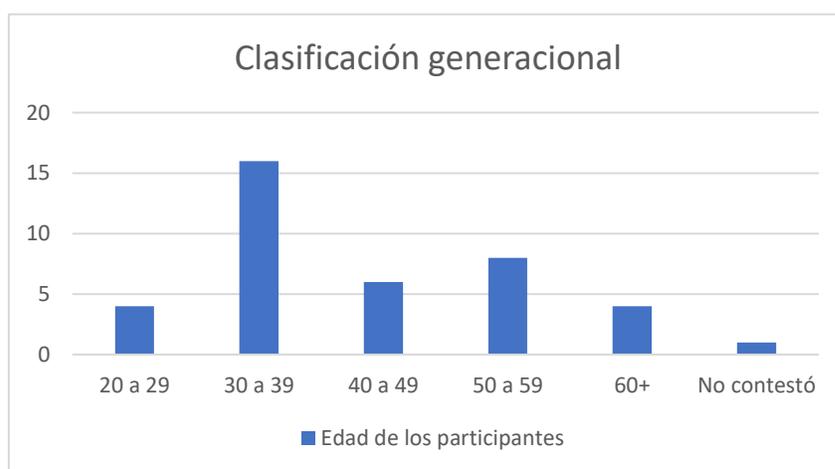
Muestra: 39 encuestados

Lugar y procedencia: ecuatorianos de diferentes provincias del Ecuador, entre ellas, Quito, Guayaquil, Santo Domingo, Ambato.

Metodología: Se aplicó la encuesta a través de canales digitales, con un formulario Google+ el cual fue distribuido por Facebook, Instagram, WhatsApp y correo electrónico.

El contacto fue directo y se consultó a 80 artistas escénicos teniendo como resultado únicamente 39 respuestas.

Gráfico 1: Edad de los encuestados



*Elaborado por: Sandy Román.

**Muestra aleatoria a 39 artistas escénicos.

***Encuesta online aplicada a través de formulario de Google.

En esta muestra aleatoria han sido considerados artistas de teatro que ya contaban con experiencia, puesto que era de vital importancia para esta investigación tener las opiniones de personas con

conocimiento en el campo y con vivencias que pudiesen compartir, para desde allí reflexionar sobre el tema. Para tener un rango amplio hemos incluido participantes que oscilan en edades entre los 20 años y los 60 años.

He decidido diseñar este diagrama para conocer cómo eran estas personas, precisar su rango de edad y, de acuerdo a ello, analizar su opinión en cuanto a las nuevas tecnologías. Sin perder de vista que las edades comprendidas entre los 20-40 años de edad estuvieron en el nacimiento y auge de la era digital, mientras que los mayores de 41 años estarían en el grupo que podría tener mayores dificultades con las nuevas tecnologías. Lo que nos da una riqueza de respuestas ante estas diferencias generacionales.

Gráfico 2: El rol de los entrevistados



*Elaborado por: Sandy Román.

Los 39 encuestados señalaron sus actividades principales, entre las que podemos destacar a los actores con un 50%. Sin embargo, es importante acotar que entre sus respuestas señalaban que también realizaban otros roles como: dramaturgia, técnica, producción y capacitación. Esta encuesta estuvo compuesta por tres preguntas abiertas, una cerrada y una opcional. La primera pregunta fue:

¿Qué piensa sobre la relación que se viene instaurando entre el teatro y las nuevas tecnologías? A lo que los artistas respondieron con cuatro líneas direccionadas de pensamiento, que son: 1. A favor de la aplicación o la incidencia de las NTIC en el teatro, 2. Se niegan rotundamente al cruce y trabajo con las NTIC, 3. Muestran indecisión sobre esta relación y 4. no contesta la pregunta; esto se puede resumir de manera cuantitativa con el siguiente gráfico:

Gráfico 3: Resumen de la primera pregunta



*Elaborado por: Sandy Román.

Estas opiniones permiten detectar que de los 39 participantes 6 estarían en total desacuerdo con el uso de las nuevas tecnologías, específicamente, con la circulación del teatro a través de la web. Entre las expresiones usadas constan: “Pierde el carácter único e instantáneo”; “Hay que volver a la calle, es el lugar propio del teatro”; “difícil, casi nulo pensar en un teatro web”; “es cine en tiempo real, donde el lenguaje teatral no funciona”; por lo que rechazan una relación con las NTICS. Mientras que 29 personas presentan una actitud positiva y se interesan en la relación que existe entre el teatro y las nuevas tecnologías, al verlo como un nuevo espacio de intervención y circulación de la producción digitalizada, además de permitir otro tipo de exploraciones. En estos participantes se puede

detectar cuatro criterios bien definidos, los cuales se pueden resumir de la siguiente manera: la necesidad, la oportunidad, la obligación y el reconocimiento (el uso de las nuevas tecnologías forma parte de la naturaleza del teatro). Este último caso significaría que al ser un arte milenario acorde a su época, este adopta las diferentes herramientas que le brinda el momento.

Gráfico 4: División de criterios a favor



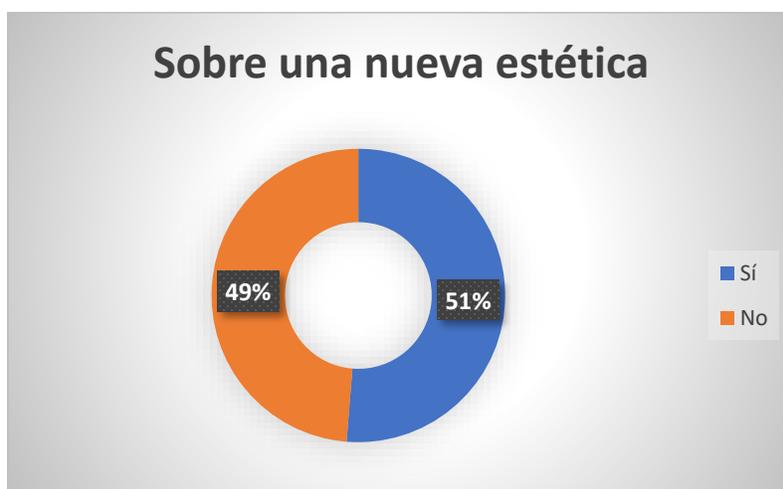
*Elaborado por: Sandy Román.

En este gráfico tenemos que el 45% de participantes consideran que las nuevas tecnologías es una oportunidad para explorar un nuevo escenario, así como destacan que este ya era un campo de estudio, pero la pandemia aceleró esta transición. A la vez, el 17% señala que está dentro de su naturaleza el cambio, la hibridación, la búsqueda constante y permanente. También es importante señalar que el 21% de los participantes consideran una necesidad hacer uso de estas herramientas acompañado de un 17% que menciona que se ven obligados a hacer uso, pero que no consideran que la digitalización sea lo ideal para el teatro.

Como segunda pregunta se planteó a los participantes: ¿Cree usted que el teatro y las nuevas tecnologías han llegado a una convergencia generadora de una nueva estética? En la que obtuve los siguientes resultados:

El 50% de participantes no considera que sea una nueva estética sino un artilugio, herramienta, canal y otros dispositivos de los que hace uso el teatro, más no el nacimiento de una nueva estética o poética. Mientras que el otro 50% afirma que si existe una nueva estética, que tiene que ver con el audiovisual y que dialoga con este sin perder la teatralidad que prima. De cualquier modo, hay un debate abierto en cuanto al nacimiento de un nuevo paradigma estético por el uso de las nuevas tecnologías.

Gráfico 5: Respuestas en torno a la estética

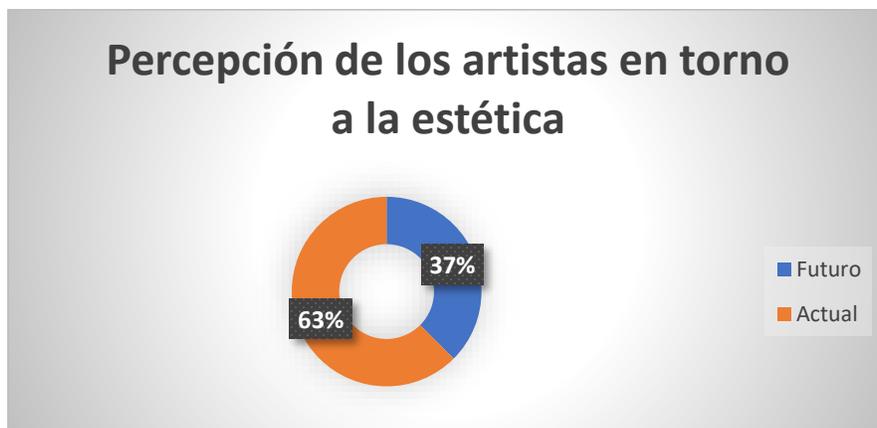


*Elaborado por: Sandy Román.

Es importante señalar que a partir de los participantes que conforman el 51% a favor del surgimiento de una nueva estética, hemos disgregado su respuesta en dos puntos: el 63% considera que actualmente se está viviendo una nueva estética y que por ende se requiere la construcción o divulgación de conocimientos, que permitan aprovechar este momento singular. Aunque también mencionan un trabajo lento y permanente que ha venido desarrollándose desde los años 70; mientras que el 37% considera que podría construirse una

nueva estética, en un futuro cercano, a través de la investigación y exploración en el área. Se percibe un claro entusiasmo por parte de este porcentaje de artistas, quienes sienten atracción por trabajar con las nuevas tecnologías ya que consideran que se abrió un nuevo espacio en el que pueden intervenir.

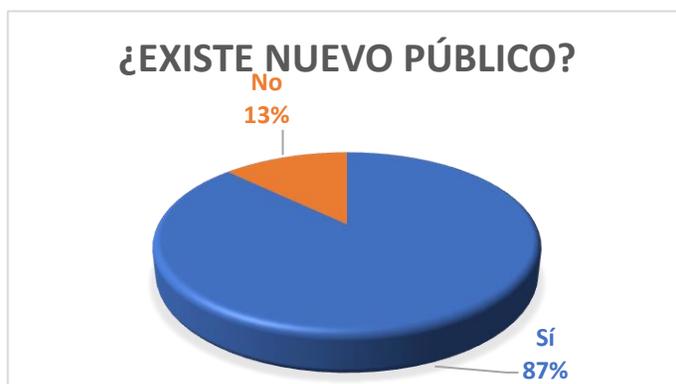
Gráfico 6: Vivimos una nueva estética o construimos una



*Elaborado por: Sandy Román.

Nuestra tercera pregunta fue ¿Considera que hay público para este nuevo teatro? Se obtuvo el siguiente resultado:

Gráfico 7: Nuevo Público



*Elaborado por: Sandy Román.

En este caso se optó por una pregunta cerrada, con la idea de permitir explicar su respuesta a quienes contestaran que no. A pesar de ello obtuvimos que el 26% del total de participantes de la encuesta respondió en esta sección.

Entre las respuestas más comunes encontramos que los artistas hacen responsable al Estado de la falta de políticas públicas que formen nuevos públicos, no únicamente para el teatro sino para las artes en general. Recordando que la Ley Orgánica de Educación Intercultural no garantiza el profesionalismo, la experticia ni experiencia de los docentes que imparten materias afines a las artes. A este aspecto, Zaydum Chóez,⁹⁹ director general del Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud FITIJ GUAGUAS DE MAÍZ, manifiesta:

No hay interés y un compromiso real desde el Estado para dar cumplimiento a lo que manifiesta la LOEI, mientras no haya personal capacitado en las instituciones para generar procesos artísticos con criterio y un análisis crítico del arte, difícilmente se podrá generar nuevos públicos. Los maestros no están preparados para asumir un área tan importante, porque desconocen y no tienen las herramientas para intermediar entre familia y arte, por tanto, difícilmente se puede generar público.¹⁰⁰

Si bien es cierto, no se termina de completar una propuesta estética, si existen propuestas de carácter experimental que investigan esas nuevas posibilidades de narrar un hecho teatral, que circula en el ciberespacio, para brindar un cambio de perspectiva desde otro ángulo del acontecimiento teatral. Aun así, la principal limitante es el factor económico, lo que impide que las compañías experimentales puedan abordar temas con tecnologías sofisticadas debido a la falta de recursos, inversionistas, auspiciantes o patrocinadores. Para ello, sería necesario que las políticas públicas culturales garanticen la igualdad de acceso para todos los sectores artísticos, tanto para las agrupaciones y colectividades como para los artistas independientes.

⁹⁹ Zaydum Chóez es Lic. en Actuación por la Universidad Central del Ecuador, y Master en Estudios Avanzados de Teatro. Su carrera inició en 1992. Se ha desenvuelto como director, actor, narrador oral, guionista, gestor y asesor cultural. En el 2000 ingresa a Fundación Cactus Azul Arte Escénico en donde desarrollan proyectos de investigación Artística.

¹⁰⁰ Zaydum Chóez, entrevistado por Sandy Román, «Teatro y Nuevas Tecnologías», noviembre 2020.

2.3 Propuestas exitosas e innovadoras de teatro digital. Algunos casos paradigmáticos en Latinoamérica y Ecuador

Es importante hacer un recorrido por distintas propuestas de teatro digital en Latinoamérica y sobre todo en el país. Sin embargo, considero que antes de adentrarnos en el ámbito geográfico aquí mencionado, es necesario citar algunos casos globales previos a la declaración de la pandemia, para entender la influencia de propuestas realizadas en la región. En Londres, en el 2009, se crea la primera plataforma *online* de Artes Escénicas (OTT) por suscripción llamada Digital Theatre. A través de este espacio, las personas pueden acceder a obras pre-grabadas o el llamado también videoteatro. Esta plataforma trabaja con reconocidas compañías de Gran Bretaña y del Mundo como La Royal Shakeasper Compañy (RSC), Royal Opera House, Official London, English Touring Theatre, entre otras; en su página web se menciona que «*Using multiple camera angles and high-definition technology, we bring the drama and emotion of each production to a global online audience*». ¹⁰¹ Esto con la idea de que el espectador encuentre una experiencia diferente al cine. Además, esta propuesta de teatro digital en el 2010 ya avizoraba las descargas de contenido. Este proyecto que nació del director Robert Delamere y el productor Tom Shaw fue traspasado a Root Capital LLP, quienes abrieron una plataforma paralela denominada Digital Theatre+ en la que se trabajan la educación en artes escénicas y todo tipo de contenido para su desarrollo.

En el 2019 (del 6 al 10 de noviembre), en Europa, se realizaba la primera Fiesta de las Plataformas Digitales de las Artes Escénicas, en la que se ofertó más de 1.600 títulos, en plataformas como *All theater*, *Play Theatres* o Teatroteca (Pagas por suscripción, evento o gratuitas). Según el portal de noticias de Teatro a Teatro, se emitieron 120 horas de

¹⁰¹ Digital Theatre, Sobre nosotros. Acceso el 08 de marzo. <https://www.digitaltheatre.com/>. [Utilizando múltiples ángulos de cámara y tecnología de alta definición, llevamos el drama y la emoción de cada producción a una audiencia global en línea]. Traducción de la autora de esta tesis.

programación continua, que tuvo como objetivo «dar a conocer la amplia y variada oferta de contenidos de entretenimiento culturales disponible en plataformas digitales españolas de Video Bajo Demanda. Con el mejor precio durante su celebración, en las de pago y con un sencillo acceso en las que son gratuitas».¹⁰² Estas tres plataformas tienen programación de teatro digital pre-grabado, posproducido y *streaming*. Sin embargo, hasta febrero de 2020 no se posicionaban como los ciberespacios de preferencia de los españoles, a pesar de promover costos bajos en suscripción, accesos sencillos y ofertas para atraer a públicos que navegaban en la red. En torno a esto es importante recordar a Juan Martín Prada, quien señala que:

Los primeros artistas en trabajar en el contexto específico de Internet lo consideraron como un auténtico espacio alternativo, autónomo, con una extraordinaria capacidad para contraponerse a las lógicas de las instrucciones gestoras del mundo del arte, y como un campo ideal para el desarrollo de una práctica artística radicalmente inmaterial, procesual, colaborativa, más vinculada a la producción de situaciones y procesos comunicativos particulares que a la generación de obras concretas.¹⁰³

Las exploraciones en el ciberespacio han llevado a que artistas de todas las latitudes generen nuevos escenarios y con ello la conquista de nuevos públicos, independientemente si estos en el futuro son llamados consumidores, usuarios, espectadores, visitantes o cibernautas. A propósito de esto retomamos las ideas de Madeleine Loayza, quien indica que existen dos visiones para trabajar este teatro tecnológico: por un lado el capitalista -que busca la monetización de contenidos- y por otro el teatro laboratorio -en el que ingresan las obras que trabajan con la experimentación del espacio y tiempo- estando éstas dentro del teatro postdramático, teatro performativo, teatro expandido, teatro de lo in-forme, o bien la estética del teatro antilógico, lo multisensorial y demás propuestas que desestabilizan la visión

¹⁰² «Fiesta de las Plataformas Digitales de las Artes Escénicas», Teatro a Teatro, Actualidad 2011, Acceso el 13 de enero de 2021, <https://www.teatroateatro.com/fiesta-de-las-plataformas-digitales-de-las-artes-escenicas/>.

¹⁰³ Juan Martín Prada. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* (Madrid: Ediciones Akal S.A., 2012), 9

dramática representacional tradicional. Considerando estos tipos de obras, podemos decir que esta convergencia del teatro con la tecnología es movida por la exploración del conocimiento y lo sensible, de buscar otras realidades y otras narrativas que lleven al espectador a experimentar otras formas de ver y sentir al teatro «el espacio/tiempo; el cuerpo; la acción; los objetos; lo sonoro; la voz (sonido) y no solamente lo lingüístico (la palabra); la noción del *acontecimiento*, lo *presimbólico* (Lacan), la crueldad (Artaud)». ¹⁰⁴ Es a partir de tales experimentaciones y fenómenos ciberculturales que se generan las nuevas narrativas, las cuales pueden gustar o no a un espectador, que quizá está cansado de realizar todas sus actividades cotidianas mediados por los dispositivos electrónicos o quizá este habido de mantenerse en esa ventana al mundo que le da la internet.

Sin embargo, Ángel Albuin manifiesta que el teatro y las NTIC no generan una consolidación ya que «no han alcanzado todavía un lenguaje completamente propio ni un estatuto canónico que lo sustente». ¹⁰⁵ Este postulado es asentado por Marcelo Bertuccio, ¹⁰⁶ dramaturgo argentino, quien en una entrevista con la autora de este estudio comparado, manifiesta que en base a su experiencia tanto como artista creador y como espectador no considera que el teatro haya logrado un cruce con las NTIC ya que «falta trabajar verdaderamente la integración de estos dos vehículos de comunicación, que son, por un lado, lo digital y lo teatral y, por otro lado, lo virtual y lo corpóreo». ¹⁰⁷ El entrevistado considera que para lograr un verdadero cruce transdisciplinar es necesario que exista una convivencia

¹⁰⁴ Loayza, «La incorporación de las nuevas tecnologías...», 75-88.

¹⁰⁵ Anxo Abuín, «Teatro y nuevas tecnologías», 48.

¹⁰⁶ Marcelo Bertuccio es un reconocido dramaturgo de origen argentino que inició sus estudios en actuación y dirección en 1976 de en el Taller Actoral Libre, dirigido por María Esther Fernández. Posteriormente, se interesa por la dramaturgia y cursa sus estudios en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Se desempeña actualmente como actor, director, productor, bailarín y cantor, desarrollándose, además del teatro, en la radio, el cine y la televisión. Sus obras han sido traducidas al portugués, inglés, francés y alemán.

¹⁰⁷ Marcelo Bertuccio, entrevistado por Sandy Román, TIA, Teatra y su experiencia con las NTIC, 05 de marzo de 2020.

tecnológica en un espacio teatral y a la vez se pueda tener ese espacio teatral a través de una Tablet, teléfono, PC u otro dispositivo.

El dramaturgo argentino en su proceso investigativo crea el proyecto *Teatro Intimísimo Audiovisual TIA*. Un proyecto que se llevó a cabo en el 2013 a partir de la relación entre Teatro e Internet; la intención era distribuir de manera gratuita contenidos teatrales a través de la plataforma Teatra.net Espacio que nace también de la colaboración con Pablo Celi.¹⁰⁸ En su portal web, Bertuccio lo describe como «Un experimento audiovisual de expresión colectiva que concilia los recursos del formato audiovisual y espíritu teatral, y pone en movimiento la dialéctica del individuo en el grupo».¹⁰⁹ Para el creador de *TIA*, el proyecto pretendía generar obras audiovisuales con origen teatral, fundamentado en acercar a muchas personas, sean estos actores profesionales o no, con un fragmento de un texto dramático, un monologo presentado en el estudio, el baño, la cocina, un espacio abierto o un lugar público y frente a cualquier tipo de cámara. Cada uno de los participantes trabajaba un fragmento - que podía ser una palabra, una línea o un párrafo-, que sería compactado en un solo producto. Cada unicidad formaba parte de un todo, pero a la vez se sostenía sola, pues tenía su estructura, su acción dramática, su particularidad. Así lo describe Bertuccio:

Una de las condiciones *sine qua non* de lo colectivo es el respeto por la diversidad de lo colectivo. Esa diversidad, esa subjetividad, esa identidad, o individualidad de cada sujeto que conforma un colectivo de lo creativo para la expresión artística, es mantener viva la diversidad de los miembros. En este punto, poniendo en juego todos estos conceptos la unión del teatro con la era digital, con el internet específicamente, lo colectivo y lo diverso, aparece el proyecto *TIA*.¹¹⁰

¹⁰⁸ Pablo Celi, comunicador social participa en la creación de la plataforma Teatra.

¹⁰⁹ «El rey y el dios», Marcelo Bertuccio, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://www.marcelobertuccio.com.ar/post/2018/04/02/el-rey-y-el-dios-tia>.

¹¹⁰ Marcelo Bertuccio, entrevistado por Sandy Román, Teatro y Nuevas Tecnologías: Sobre TIA, Teatra y Teatrix, (5 de marzo de 2020). Ver Anexo 2.

Entre las obras utilizadas para este formato constan *Calamareti* de Pablo Liñares, *Viaje a la luna* de Federico García Lorca, en las cuales trabajó con actores, aficionados, residentes en Argentina y de otras latitudes. Para el director de TIA, el teatro en el internet es un nuevo modo de comunicación, que permite nuevas ficciones dramáticas: «Yo creo que el internet tiene muchas posibilidades que ofrecer al teatro, pero es mucho más allá de la grabación o reproducción de un espectáculo teatral filmado o grabado, o una escenografía virtual u hologramas en los escenarios. Creo que el cruce todavía está por venir».¹¹¹

En este sentido también surge en Argentina un proyecto que nació de la mano con TIA, denominado *Teatra: Teatro donde quieras y cuando quieras*, una plataforma audiovisual fundada por Pablo Óses y Pablo Celi, que tenía como slogan “una nueva forma de ver teatro.” Cabe señalar que TIA formaba parte de los productos de *Teatra* y se hizo para difundirse por medio de esta plataforma, aunque también circuló en festivales, encuentros y ciclos de conferencias en diferentes provincias de Argentina. La Plataforma habilitó su página web en mayo del 2012 y estrenó su página YouTube en el 2013.¹¹² Sobre su proceso, el fundador del sitio web menciona:

En el internet convergen todas las acciones y actividades sociales, culturales, políticas y económicos. El teatro no puede quedar al margen, excluido. El mundo es la sala. Tratamos de romper las barreras, como la del lenguaje, la distribución geográfica (donde uno nació), las económicas que impide que uno acceda a un determinado tipo de obras y el sentido de la oportunidad, estar en la zona geográfica de influencia y el saber que se está realizando esa obra y poder ir a ver.¹¹³

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Es importante señalar que el proyecto *Teatra* empezó a ser mentalizado y desarrollado desde el 2010 por su fundador Pablo Óses, quien falleció repentinamente en el 2017, por lo que el proyecto no continuó.

¹¹³ Pablo Óses, «Teatro e Internet: *Teatra* y TIA» grabado en las XII Jornadas de Teatro y Actuación en el Centro de Investigación Cinematográfico en el 2014, video en YouTube 1:09, acceso 13 de octubre de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=zsJTIJ3aXNA>

Es importante señalar que la plataforma registraba 83 mil conexiones, en 31 idiomas en más de 80 países,¹¹⁴ lo que nos demuestra el nivel de proyección que alcanza el teatro con estas plataformas. Por lo que Óses añade que:

Somos un portal de internet que concentra registros audiovisuales de obras de teatro y artes escénicas, ya sean materiales de promoción (*tráilers*, fragmentos, etc.) o de distribución de contenidos de pago (obras completas). Además, los contenidos pueden ser acompañados de una serie de materiales como sets fotográficos, créditos, banda sonora, canales de YouTube, Twitter y Blogs que se muestran en los detalles de cada obra y brindan al usuario final toda la información que pueda necesitar.¹¹⁵

Ilustración 1: Portada de promoción de Teatra



*Fuente: Red social de Teatra.

Para el 2015, luego de que desapareciera Teatra por la repentina muerte de su propietario y materializador, aparece Teatrix, una plataforma que ofertaba por medio de suscripción una cartelera con un sinnúmero de obras teatrales de Argentina, especialmente producidas en Buenos Aires. Marcelo Bertuccio explica la diferencia de estas dos plataformas con similares características, pero con distinto objetivo:

Teatra era casi un proyecto independiente, Teatrix es un proyecto empresarial importantísimo, pero que no se dedica tanto a la difusión y archivo del material teatral sino a la venta de videos de espectáculos de mucha trascendencia comercial [...] Teatra era un proyecto artístico.¹¹⁶

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibíd.

¹¹⁶ Marcelo Bertuccio, entrevistado por Sandy Román, Teatro y Nuevas Tecnologías: Sobre TIA, Teatra y Teatrix, (5 de marzo de 2020).

Cabe indicar que Teatra proponía productos propios como lo era TIA, entrevistas, promoción de obras, entre otros, algunos pagos de manera individual y otros gratuitos, mientras que Teatrix, que hasta abril de 2020 contaba con un repertorio de 160 obras, presenta una programación en alta definición al que solo se tiene acceso mediante una suscripción mensual o semestral. Sin embargo, la Pandemia ha generado que Teatrix tenga un crecimiento de 300% en el 2020 versus un 5% anual que tenía previo a la pandemia.¹¹⁷ Tal fue el repunte que, la empresa teatral que se ha vuelto un referente latinoamericano, expandiéndose rápidamente a otros países de habla hispana y a Estados Unidos.

Ilustración 2: Plataforma de Teatrix



*Fuente: www.teatrix.com

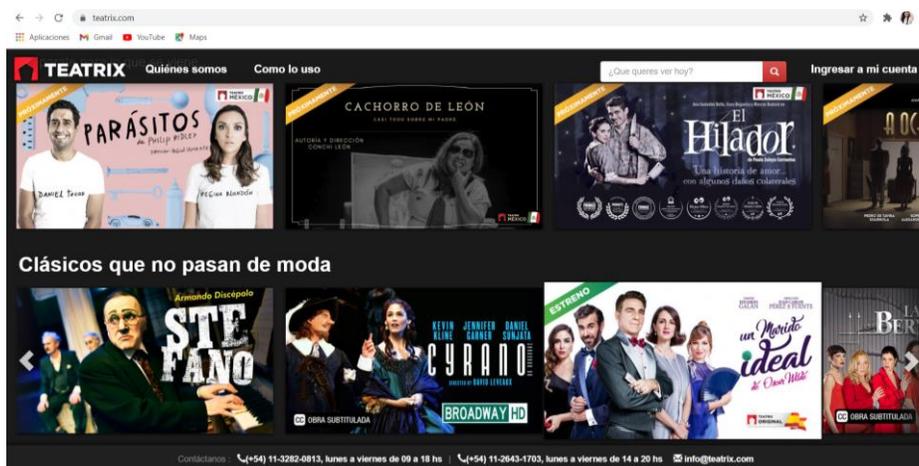
En noviembre de 2020 se estrena la plataforma en México y para enero de 2021 ya contaba con 2 mil suscriptores y 80 obras de teatro mexicano, además del contenido argentino.¹¹⁸ Lo que en México era la Teatrería mudó su espacio físico al ciberespacio a través de Teatrix, como bien lo indica Oscar Carnicero, propietario de la Teatrería y productor ejecutivo de Teatrix México.

¹¹⁷ Mirta Romay, entrevistada por Pepe Gil Vidal para Radio CNN Argentina (22 de septiembre de 2020) <https://cnnespanol.cnn.com/radio/2020/09/22/teatrix-una-plataforma-que-crece-en-tiempos-de-pandemia/>

¹¹⁸ Mónica Garduño, Teatrix: la nueva apuesta del teatro para llegar hasta tu casa, Revista Forbes México (15 de enero de 2021) <https://www.forbes.com.mx/tecnologia-teatrix-plataforma-teatro-casa/>

Es importante señalar que hasta diciembre de 2020 la plataforma ya estaba disponible en España, México, Colombia, Paraguay, Estados Unidos y Bolivia, con más de 150 obras entre teatrales, musicales, danza, ópera, conciertos, series y películas producidas en los países antes mencionados.¹¹⁹ Lo que permite la difusión de los productos artísticos escénicos y el talento humano de la Argentina a nivel internacional, así como de los países participantes.

Ilustración 3: Teatrix incorpora producción extranjera.



*Fuente: www.teatrix.com

Para Oscar Carnicero esta forma de hacer circular el teatro permite democratización y el acceso a las artes escénicas, por lo que menciona que «el hecho de estar presentes en distintas poblaciones donde normalmente no hay teatro, es poder crear un público [...] el teatro digital va a desmitificar mitos, como que sólo es para gente culta, de dinero o que impone ciertos estándares».¹²⁰ Así el teatro llegaría a personas en lugares distantes, en

¹¹⁹ Zara Fermin Rapisarda, La plataforma teatral Teatrix se expande hacia el mercado hispano, El teatro (28 noviembre d 2020) <https://www.el-teatro.com/la-plataforma-teatral-teatrix-se-expande-a-hispanoamericana/>

¹²⁰ Lupita Mejía, «Crear o morir: surge Teatrix ante la necesidad del streaming (y la supervivencia) teatral», Identidad MX, 13 de noviembre de 2020, cita a Oscar Carnicero. Acceso el 20 de enero de 2021. <http://identidadmx.com.mx/2020/11/crear-o-morir-surge-teatrix-ante-la-necesidad-del-streaming-y-la-supervivencia-teatral/>

espacios de exclusión (cárceles, hospitales, entre otros) o que por su situación económica no podía acceder a los espacios presenciales del teatro.

Bajo esta misma visión, se activó algo similar en Colombia, cuando el Teatro Mayor,¹²¹ situado en Bogotá, habilita su sala virtual a través de una plataforma web denominado Teatro Digital, cuya finalidad radica en la democratización de la cultura e inclusión del teatro a las poblaciones que no logran acceder a la oferta artística teatral.¹²² Para lograr este objetivo se aplica el programa *Jueves de Teatro Digital* en el que se realiza la transmisión o retransmisión de obras que se estrenan en ese formato, al que se puede acceder a través de la plataforma web o por redes sociales del mismo teatro, en el día señalado a las 20h00.

Cabe indicar que parte de la política del teatro es garantizar la calidad de las producciones *streaming* que transmiten o retransmiten, procurando que el público puede tener una experiencia de muy alta calidad en video y sonido, para lo cual cuenta con el ajuste de calidad del video dependiendo del tipo de conexión con que cuenta el espectador.

En su página web se mencionan que «ha beneficiado a personas de más de 16 departamentos de Colombia y sus transmisiones las han visto más de 12 millones de usuarios entre redes sociales y el portal www.teatrodigital.org».¹²³ Es importante mencionar que esta

¹²¹ El Teatro Mayor es parte del Centro Cultural Biblioteca Pública Julio Mario Santo Domingo, el cual nace en el año 2010. Este espacio forma parte de la red de escenarios de Bogotá a cargo del Instituto Distrital de las Artes IDARTES, entidad adscrita a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Este espacio se logró gracias a una donación de la Familia Santo Domingo al Distrito Capital. Por lo cual cuenta con el apoyo de la empresa privada.

¹²² «¿Qué es teatro digital?», Teatro digital: una entrada para todos, acceso el 13 de marzo de 2021, <https://www.teatromayor.org/teatro-digital/que-es-teatro-digital>.

¹²³ Ibidem.

plataforma también ha vinculado este tipo de contenido con la educación sobre las artes escénicas denominado Teatropedia.¹²⁴

Ilustración 4: Teatro Digital una entrada para todos



*Fuente: teatromayor.org/es/teatro-digital/en-vivo

Situándonos en el ámbito local, es importante conocer como las NTIC se constituyeron en ese canal para que los artistas ecuatorianos encuentren una forma de romper las barreras que limitan al teatro y a los públicos a encontrarse.

Para abordar la escena nacional citamos a *La Venadita*,¹²⁵ la cual se convirtió en la primera obra de Teatro Accesible presentada en Latinoamérica, siendo un trabajo colaborativo entre Juana Guarderas, del Centro Cultural Patio de Comedias del Ecuador, y Roberto Sintés de la Asociación Hazlo Accesible, de España. Esta obra con accesibilidad universal se estrenó en el 2019 en Ecuador y trabajó su producción y accesibilidad en España;

¹²⁴ Nace como parte de un programa de Responsabilidad Social de Sura y Teatro Mayor, vinculado al Teatro Digital Julio Mario Santo Domingo, que genera contenido crítico, formativo y reflexivo de las artes escénicas.

¹²⁵ *La Venadita* es una obra basada en la vida de María Plácida Rodríguez, investigada por Dora Quintero y Claude Roulet, quienes recogieron testimonios acerca de este personaje tan icónico en su región, por sus poderes curativos y su trabajo como partera. Susana Pautasso, dramaturga, a finales de los años 90 escribe la obra inspirada en los relatos de esta mujer que vivió a los pies del Ilaló, en el valle de Los Chillos. Esta obra es considerada como una memoria de los Andes que se revive a través el teatro. En 1998 se estrena la obra con Juana Guarderas como protagonista, pero luego de varias temporadas se archiva. Años después, en el 2013 se trae a escena nuevamente la obra con algunos cambios, a lo que Pautasso lega como protagonista de esta obra a Guardera, a quien hace prometer que en el futuro entregará el legado del personaje a una nueva actriz.

ella contó con el apoyo del Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA), Aptent Soluciones, las cuales se sumaron para desarrollar una solución tecnológica integral, que permitiera el acceso al teatro de las personas con discapacidad visual, auditiva, intelectual y movilidad reducida. Ellos tuvieron la oportunidad de disfrutar "en igualdad de condiciones" esta pieza teatral ecuatoriana.

Para Guarderas no era la primera vez que trabajaba con personas con discapacidad, pero si la primera vez que realizaba una obra para personas con discapacidad, a lo que comenta:

Se logró esa accesibilidad universal y se consiguió gracias al uso de las Nuevas Tecnologías. Cuando se realizaba la obra de manera presencial, esta contaba con subtitulado -el subtitulado era todo un trabajo-, lengua de señas con proyección, audio-descripciones para personas ciegas, y audio explicaciones para personas con alguna discapacidad cognitiva. En este sentido las personas con discapacidad llegaban al teatro y recibían una petaca con su un equipo de receptor, dependiendo de cada discapacidad. Fueron 172 audio-descripciones. Una obra trabajada con tal minuciosidad, pues tenía que coincidir las audio-descripciones y las audio-explicaciones.¹²⁶

A pesar de ello, la artista ecuatoriana reflexiona sobre el uso de las NTIC y menciona que cuando realizó diferentes presentaciones en sectores marginales y encontraban personas con discapacidad, era común que dentro de la misma familia existieran más personas con discapacidad, pero que -generalmente por problemas de movilidad- no podían trasladarse hasta el lugar para poder ver la obra.¹²⁷ Entonces, estos testimonios ya sugerían a la artista que había un público al que no estaban llegando a pesar de contar con todo el equipamiento de la Fundación Hazlo Accesible. Para incluir a este grupo vulnerable de la población, aquel que realmente no llegaba a una sala o espacio donde se desarrollaba el teatro presencial, se

¹²⁶ Juana Guarderas, entrevistada por Sandy Román. El teatro y las nuevas tecnologías. 25 de septiembre de 2020.

¹²⁷ *Ibíd.*

convirtió en una urgencia la digitalización del teatro. Es este público que hace pensar a Guarderas en la viabilidad de un teatro digital:

Un amigo me decía que si se hacía *streaming* de las obras toda la gente podría ver y de todo el mundo. Luego yo pensaba que de esa forma el público no vendría al teatro de manera presencial, no le encontraba el sentido. Cuando hice la gira con *La Venadita* y escuchaba en la gente esta dificultad de asistir al teatro, empecé a pensar que esto del teatro *streaming* en estos tiempos no es una mala idea. En el caso que personas que físicamente no pueden asistir, como, por ejemplo, niños con cáncer, personas con enfermedades catastróficas, con discapacidad, enfermedades terminales.¹²⁸

Es importante añadir a esta lista de públicos excluidos que menciona la artista, los privados de la libertad, los que se encuentran geriátricos u hospitales, así como las personas que están imposibilitadas por falta de dinero -ya que los costos de movilización generan un valor adicional, así como el valor de la butaca vs el valor por dispositivo- o por encontrarse en lugares donde no se genera el movimiento teatral; razón por la cual, el registro audiovisual teatral permitiría llegar a estos sectores excluidos por las mayorías. Es así como este tipo de plataformas permite el ingreso de cualquier persona de cualquier parte del país donde exista una conexión a internet.

Esto se refuerza cuando la emergencia sanitaria en el país obliga a todos estos espectáculos, que venían trabajando de manera presencial con giras, presentaciones y temporadas a ser canceladas; dejando en incertidumbre la fecha de retorno. A lo que la respuesta de Juana Guarderas fue probar estos espacios de circulación que ya venía resonando en su cabeza. Esta actriz ecuatoriana es pionera de la difusión de obras a través de plataformas web en el Ecuador. Ella arrancó con su primera función el 18 de abril del 2020 con la obra “*Abrila, no quiero morir virgen*”, en *streaming* y difundida a través de las redes sociales con

¹²⁸ Ibidem.

la tiquetera Buen Plan.¹²⁹ Hasta septiembre de 2020 (fecha de esta entrevista), se había presentado 48 funciones (abril- septiembre) con un promedio de 4 mil 200 dispositivos conectados y un aproximado de 8 mil espectadores. Ella menciona que:

El público ha aceptado ver teatro *online* porque ha encontrado más que antes la necesidad de asistir al teatro; cuando leo los chats, lo que comentan o lo que dicen en vivo, yo veo que la gente me necesita. Por todo el contexto emocional, económico, veo que encuentran en el teatro una motivación, le dan un valor terapéutico. Tuvimos una función de *La Venadita* con 120 estudiantes de la Politécnica y la gente se quedó una hora más después que terminó la obra, se quedaron conversando en vivo, los chicos lloraron emocionados por la obra. Incluso fue más potente, pues el contenido de esa obra es muy inmovilizador. ¿Cómo no va haber convivio cuando tengo la necesidad de ver al otro?¹³⁰

Para Guarderas la ritualidad del teatro es igual de valiosa y legítima en las diferentes intermediaciones digitales. Y es que en este punto que el espectador es libre, libre de sentir, de llorar, de reír o gritar, puesto que está en la intimidad y privacidad, está libre de la mirada de otro espectador que pudiese ser conocido o desconocido y que está impuesto a su lado. En este sentido existe una mirada que se posa y siente el teatro.

A este testimonio de la artista se suma Susana Nicolalde,¹³¹ directora de la Fundación Mandrágora Artes Escénicas y del Festival Encuentro de Mujeres en Escena, quien plantea esta nueva forma de encuentro como un «convivio virtual».¹³² Por lo que la 17ava edición del festival más antiguo en su tipo no podía suspenderse, sino adoptar la nueva realidad a través de la virtualidad. Es así que el festival se desarrolló del 7 al 18 de diciembre de 2020, con una programación integrada por once compañías de arte provenientes de Brasil, Italia,

¹²⁹ Buen Plan es una plataforma ecuatoriana que sirve como tiquetera para la compra de una entrada a un espectáculo. <https://www.buenplan.com.ec/>.

¹³⁰ Juana Guarderas, entrevistada por Sandy Román. El teatro y las nuevas tecnologías. 25 de septiembre de 2020.

¹³¹ Susana Nicolalde, guayaquileña, es una actriz, bailarina, directora de teatro y gestora cultural ecuatoriana. En sus inicios fue miembro del grupo Teatro Gestus Experimental, de la Universidad Católica de Guayaquil, del Grupo de Teatro Malayerba y, posteriormente, directora de la Fundación Mandrágora Artes Escénicas. En el 2004 crea su evento internacional más importante “Encuentro de Mujeres en Escena - Tiempos de Mujer” que se realiza año a año. Hasta el 2020 cuenta con 17 ediciones.

¹³² Encuentro dado entre el espectador y la obra mediado por algún dispositivo electrónico con acceso a internet.

Cuba, Suiza y Ecuador, quienes hicieron sus presentaciones pregrabadas a través de YouTube. Susana Nicolalde señala que este programa anual no podía suspenderse porque sería perder una continuidad y un legado, entonces era necesario adoptar esta nueva realidad y conocer como era abordada por los artistas «¿Qué territorio habitamos? Es la pregunta que nos hacemos en este encuentro y es lo que queremos desarrollar, por ello hemos preparado 24 actividades con la finalidad de descubrir desde que lugar vivenciamos esta pandemia, este encierro».¹³³ Al igual que este festival, en Ecuador varios de los festivales emblemáticos presentaron su programación en la virtualidad. Entre ellos: la 5ta edición del Festival Internacional de Artes Vivas de Loja, la 13ava edición del Festival Internacional de Artes Escénicas de Cuenca “Escenarios del Mundo” y la 33ava edición del Festival Internacional de Teatro de Manta, por citar algunos ejemplos. De esta forma vemos que las artes escénicas se reinventan y resisten a la anulación social que implica esta situación de pandemia.

2.4 El teatro en tiempos de pandemia

Para algunos actores-directores-productores la situación no ha sido sencilla, después de la declaración de pandemia a causa del covid-19, los artistas escénicos -quienes de la noche a la mañana se vieron despojados de su espacio de trabajo- recibieron el golpe más duro, puesto que quienes trabajaban dentro o fuera del escenario no contaban con un seguro médico, una pensión o un ingreso fijo y viven en su mayoría de las funciones esporádicas y temporadas. Por lo que la crisis sanitaria dejaría sin sustento a ciento de personas que tenían como su actividad principal el teatro, la danza, el circo. Este tipo de espectáculos en vivo

¹³³ Susana Nicolalde, «La 17ava edición del Festival Encuentro de Mujeres en la virtualidad». Entrevistada por Sandy Román, autora. Noviembre 2020.

cancelaron sus funciones, temporadas y contratos. Se cerraron sus espacios de trabajo tanto salas como espacios no convencionales y a nivel mundial los telones se bajaron, desde el imparable Broadway¹³⁴ hasta los teatros de la famosa calle Corrientes de Argentina.

A nivel mundial, muchos espacios que sin pandemia tenían que buscar estrategias de autogestión para mantenerse, se encontraron con la imposibilidad de sobrevivir y tuvieron que cerrar definitivamente. Solo por citar algunos ejemplos: La Teatrería, Carrera 45, El Hormiguero, Telón de Asfalto de México; Amaru Casa Cultural, Asociación Cultural Kusi Wasi, la Asociación Cultural Diez Talentos, Centro de Innovación Artística Casa Laramamango en Perú. Mientras que en Ecuador casos como Mezzanine Café Teatro, única sala teatral de la provincia Santo Domingo de los Tsáchilas, no tuvo otra alternativa que cerrar, puesto que se mantenían del público que pagaba la entrada a las funciones.

Otro caso es el de los festivales, los cuales además de generar empleo para los artistas, grupos, compañías o colectivos, también promueven un importante rubro económico a la cadena de valor de las artes escénicas. Veamos algunos casos de Latinoamérica para comprender el impacto que generó este confinamiento por la crisis sanitaria. En Perú, nos encontramos con el Festival de Artes Escénicas de Lima, el evento de teatro más grande de este país, que, a pesar de encontrarse en pleno auge días antes de declararse la pandemia, se vio obligado a cancelar todas sus actividades una semana antes de su clausura. A lo anterior, podemos agregar los datos brindados por La Asociación Playbill – Asociación cultural¹³⁵, quien revela cifras desalentadoras a partir de un estudio realizado en abril de 2020, sobre el impacto a causa del estado de emergencia en el sector, mostrando que en el Perú se

¹³⁴ Mark Kennedy, «Broadway baja el telón ante preocupación por el coronavirus», *AP News*, Espectáculos, acceso el 12 de marzo de 2020, <https://apnews.com/article/2e8edffb888a4340a023e251e029d374>.

¹³⁵ La Asociación Playbill nació en el 2017 con la finalidad de promover actividades relacionadas al teatro musical realizadas en Perú.

cancelaron 3142 funciones y aproximadamente 3 millones de soles se paralizaron en la movida del sector independiente¹³⁶.

En Argentina la situación no fue diferente. La Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina realizó un censo para conocer cuál sería la afectación en su país a causa de la declaración de cuarentena obligatoria el 20 de marzo de 2020 por la pandemia y el número de cancelaciones, suspensiones, estrenos, giras y funciones que ya no se realizarían.¹³⁷ De 833 obras censadas, hubo 421 funciones interrumpidas, 351 estrenos suspendidos y 61 giras canceladas. Esto afectó a 5.637 artistas, entre productores, autores, directores, actores y actrices, técnicos, tramoyistas y todo tipo de trabajadores vinculados al campo escénico. Es importante mencionar que de las 833 producciones afectadas solo 285 contaban con ayuda o incentivo estatal, mientras que 548 trabajaban con ingresos propios o autogestionados.¹³⁸

Mientras que en Ecuador las cifras no son alentadoras, los datos recabados por el Sistema Integral de Información Cultural SIIC, evidencia que en marzo de 2020 el impacto en el sector de Arte y Cultura generado por la pandemia fue enorme. La cifra de pérdidas económicas bordearía los \$ 11.805.687,50; teniendo que el 9.05% correspondería a las actividades denominadas como “Espectáculos musicales y escénicos, así como salas de

¹³⁶ Movida Nacional, 06 de abril de 2020, «Resultados de la encuesta “impacto económico del covid-19 en el teatro peruano”», blog de la Asociación Playbill, 12 de enero de 2021, <https://playbillasociacion.com/2020/04/06/resultados-de-la-encuesta-impacto-economico-del-covid-19-en-el-teatro-peruano/>.

¹³⁷ El censo fue publicado en abril de 2020 por la Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina como medida para solicitar apoyo estatal para todos los artistas afectados por la pandemia. Con estos datos preliminares se continuó profundizando la situación de las Artes Escénicas hasta octubre del mismo año, fecha en la cual se publicó un fascículo completo de la realidad de las artes escénicas argentinas.

¹³⁸ Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica de Argentina, Censo de obras teatrales en emergencia, octubre de 2019, acceso el 24 de febrero de 2021, <http://apdea.com.ar/web/wp-content/uploads/2020/10/CENSO-APDEA-final-2020.pdf>.

conciertos y teatros” con montos que ascienden a \$ 1.068.065,09.¹³⁹ Cifra que va del 16 al 31 de marzo, momento en el que se decretó el cese de actividades de toda índole. Cabe mencionar que este dato corresponde al equivalente de ventas y exportaciones totales del año 2019 en 28 actividades económicas-culturales registradas en el Servicio de Rentas Internas (SRI).¹⁴⁰ Por lo que debemos tener en cuenta que a estos datos deben sumarse las actividades independientes o informales, situación característica del arte y la cultura en el Ecuador, ya que no cuentan con registros en el SRI, IESS, RUC o en el RUAC. A causa de lo anterior, no tenemos una radiografía completa sobre la situación del país en lo que concierne a las artes y en particular a las artes escénicas.

Sin embargo, hicimos un esfuerzo y elaboramos el siguiente gráfico a partir de la información del SIIC, por medio del cual intentamos dar cuenta del impacto económico en el sector cultural. Hay que insistir en el hecho de que aquí no se evidencia el sector informal del campo artístico.

Gráfico 8: Pérdidas del sector escénico



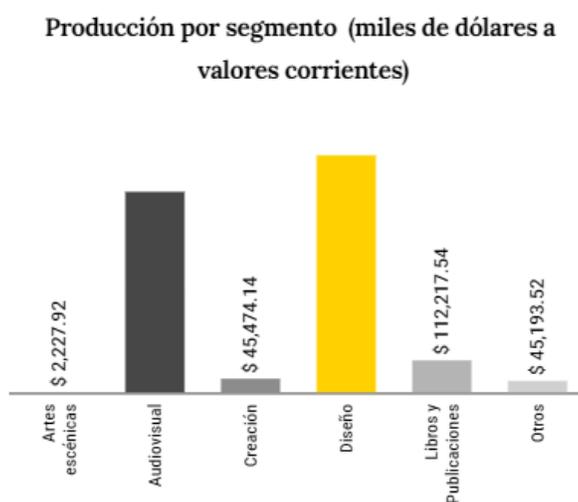
*Fuente: Sistema Integral de Información Cultural
Elaborado por: Sandy Román

¹³⁹ «Primer boletín del impacto económico del Covid-19 en el Sector Arte y Cultura del Ecuador», Sistema Integral de Información Cultural, acceso el 24 de febrero de 2021, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/Infograf%C3%ADa-de-p%C3%A9rdidas-2.pdf>.

¹⁴⁰ Pérdidas Marzo 2020, Boletín Informativo del Ministerio de Cultura y Patrimonio: Ecuador <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/Infograf%C3%ADa-de-p%C3%A9rdidas-2.pdf>.

Lo que significa que alrededor de 70 millones de dólares se perdieron en el sector artístico-cultural formal, con un total de \$4.794.621,47 para el sector escénico y musical, así como \$9.156.616,94 en actividades de artistas individuales en las que se incluyen las escuelas, productores de obras y clases particulares de arte. He incluido este último ítem en el análisis puesto que se ha considerado que existe un gran porcentaje de artistas que tienen como actividad e ingresos la formación formal y no formal en las diferentes disciplinas de las artes escénicas. Vale la pena aclarar que en el informe del SIIC, en el fascículo Artes Escénicas se señala que solo las artes vivas y escénicas tienen una menor producción dentro de los subsectores de la cuenta satélite de cultura del Ecuador con una participación de tan solo el 0,12%.¹⁴¹

Gráfico 9: Las artes escénicas en relación a las demás disciplinas



*Ministerio de Cultura y Patrimonio

¹⁴¹ Sistema Integral de Información Cultural, Las Artes Escénicas en el Ecuador, Ministerio de Cultura y Patrimonio (Ecuador: noviembre 2018), acceso el 18 de septiembre de 2020, https://infogram.com/bol_arvivesc1h8n6memqxr92xo?fbclid=IwAR1noA8pZr6ugQuGHZIxSsyDnV5OZYr9FqgI9F2uexdLDZK4iJIRK5cSEL0.

En cuanto al trabajo, el SIIC señala que el total de Empleo Cultural corresponde al 3,88 % en el 2019, teniendo alrededor de 150 mil trabajadores del arte y la cultura en calidad de informales, 140 mil tienen un empleo cultural adecuado (incluye artistas, gestores, productores culturales, personal administrativo, de limpieza o apoyo en cines, teatros, sala de conciertos, centros culturales, etc) ¹⁴² y 6 mil personas se encuentran en empleo no clasificado.¹⁴³

Para el año 2020, el SIIC señala que existe una reducción de personas que forman parte del empleo cultural adecuado, teniendo a 65 mil personas, mientras que en empleo cultural no adecuado constarían 165 mil y el empleo cultural no clasificado en 12 mil. Esto para los meses de mayo y junio del 2020; cabe indicar que el SIIC basa su informe en los datos proporcionados por el INEC y sus encuestas (ENEMDU)-2019 y ENEMDU telefónica (mayo-junio 2020).¹⁴⁴ Estos días precisan más la situación:

En cuanto a ingresos, se estima que, dentro del grupo correspondiente al empleo cultural adecuado, el 58,32 % gana entre \$ 395 a \$ 788; el 21,78 % recibe entre \$ 789 y \$ 1.192; el 7,01 % obtiene entre \$ 1.183 a \$ 1.576; apenas el 2,54 % recibe menos de \$ 394. Esta realidad cambia totalmente en el empleo cultural inadecuado, donde se evidencia que el 92,44 % recibe máximo \$ 394, mientras que el resto (7,56 %) no recibe un valor monetario.¹⁴⁵

También es importante revisar las cifras del RUAC, en donde se menciona que, de las 8.720 personas registradas hasta diciembre de 2019, solo el 40,80% menciona tener

¹⁴² Según el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos INEC el Empleo Adecuado se denomina a las personas con un empleo que, durante la semana de referencia, perciben ingresos laborales iguales superiores al salario mínimo, trabajan igual o más de 40 horas a la semana, independientemente del deseo y disponibilidad de trabajar horas adicionales. Son quienes cuentan con los beneficios de ley y cuentan con un ingreso fijo.

¹⁴³ El Instituto Nacional de Estadísticas y Censos INEC manifiesta que es un empleo no clasificado son las personas empleadas que no se pueden clasificar como empleados adecuados, inadecuados, o no remunerados por falta de información en los factores determinantes. Se construye como residuo del resto de categorías.

¹⁴⁴ «Impacto del Covid-19 y reactivación del sector artístico y cultural del Ecuador - diciembre 2020», Sistema Integral de Información Cultural del Ministerio de Cultura y Patrimonio, acceso el 18 de enero de 2021, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/01/Boleti%CC%81n-de-reactivacio%CC%81n-del-sector-arti%CC%81stico-y-cultural.pdf>.

¹⁴⁵ Ibidem.

seguro social entre dependientes y voluntarios con una edad promedio es 39 años.¹⁴⁶ Lo que significa que la mayoría de artistas y gestores no tiene las posibilidades económicas para afrontar una crisis sanitaria, mucho menos con un encierro que impida su actividad laboral.

Debemos considerar que en este breve análisis de la situación laboral de los artistas escénicos se ha tomado de manera macro el sector cultural a falta de estudios especializados sobre los trabajadores de las Artes Escénicas. Sin embargo, la Asociación Nacional de Artes Escénicas¹⁴⁷ conocedora de la realidad que viven sus socios y no socios, en el periodo de abril-mayo-junio de 2020 entregó un bono no reembolsable a artistas y trabajadores de las artes escénicas que no poseían recursos para cubrir sus necesidades básicas debido a la pandemia y cierre de sus espacios de trabajo.¹⁴⁸

2.5 Nuevos vientos para el teatro postpandemia

Sin duda la multiplicación de los canales de circulación, la post producción computarizada y las redes en Internet han sido la única alternativa vista por los artistas para producir y subsistir en épocas de pandemia. Esta reactivación del sector ha venido

¹⁴⁶ «Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC), Ministerio de Cultura y Patrimonio (Ecuador: Octubre 2019)», Sistema Integral de Información Cultural, acceso el 18 de enero de 2021, https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/10/Ruac-1_compressed.pdf, 11.

¹⁴⁷ Asociación Nacional de Artistas Escénicos ANAE nace como sociedad de hecho en el año 2013 y con vida jurídica bajo el acuerdo ministerial DN-2014-022. Fue creada con los fines y objetivos de: a) Promover el desarrollo y la sustentabilidad de la actividad escénica en el Ecuador; b) Defender la libertad creadora y el trabajo escénico de sus miembros; c) Defender los derechos laborales y sociales de sus miembros; d) Representar a los Trabajadores Escénicos Asociados, para defender sus intereses en cualquier ámbito que lo creyera conveniente; e) Representar a los Asociados ante todas las Instituciones públicas, privadas, medios de comunicación social y personas naturales, en los temas que sus miembros la hayan delegado mediante los procedimientos establecidos en el presente Estatuto; f) Promover la participación del sector en la toma de decisiones de los Órganos de la Administración que tengan vinculación con los intereses de la misma; y, g) Asesorar en la defensa de los derechos de sus miembros precautelando sus intereses en el ámbito cultural, así como en la gestión de los Asociados para articular en la profesión formas colectivas de organización.

¹⁴⁸ Jenny Portilla, entrevistada por Sandy Román, *Apoyo de la ANAE a artistas escénicos*, Quito: enero de 2021.

principalmente de la iniciativa de los mismos artistas, quienes de manera voluntaria buscaron maneras de sobrevivir ante la inminente agonía del teatro, reinventándose, reconstruyendo ese teatro que se encontraba despojado de su espacio de exhibición. Es así como parte de esta reactivación ha sido el uso de las plataformas digitales y su adaptabilidad a ellas. Compañías, grupos, colectivos, organizaciones y más han encontrado una alternativa viable en estos ciberespacios que se han ido adaptando de acuerdo a sus necesidades, no solo para la promoción sino para las diferentes fases de la producción, creación, su circulación, difusión y acceso de la obra

A nivel Latinoamericano la opción más próxima para que el teatro se reactive fue el uso de plataformas. Puesto que a pesar de que algunos artistas no creyeron que esta sería una opción adecuada resultó ser un éxito en todo lugar, durante el confinamiento. Es así que el Complejo Teatral Buenos Aires sumó 311.601 visualizaciones en una semana con dos espectáculos, el primero *Hamlet* protagonizado por Joaquín Furriel, que en tres días tuvo más de 152.000 reproducciones, una cifra que casi duplica sus dos temporadas en la Sala Martín Coronado; la otra obra fue *Madre Coraje* con Claudia Lapacó.¹⁴⁹ Es por ello que la utilización del internet, la distancia, la pandemia y el contacto social deja de ser un obstáculo para la presentación de una obra, ya que a través de esta herramienta se congrega a sus espectadores en un entorno virtual.

En Ecuador, Guarderas comenta que cuando inició sus funciones digitales lo hizo un poco temerosa, por lo que inició pagando un plan de zoom con capacidad para 100 dispositivos, entabló relación con Buen Plan y subió su obra, siendo la primera función de

¹⁴⁹ Sandra Commisso, «Coronavirus: El teatro se reinventa para poder sobrevivir», Clarín, Especiales, 24 de abril de 2020, Consultado en 10 de febrero de 2021, https://www.clarin.com/especiales/coronavirus-teatro-reinventa-poder-sobrevivir_0_AndqeUfIq.html.

teatro que estaba en la cartelera de esa ticketera; sin embargo, a la semana tenía más de 100 entradas virtuales vendidas por función; por lo que tuvo que adquirir un plan para 500 dispositivos. A pesar de ello, con el paso de los meses la cantidad de espectadores ha ido bajando puesto que la oferta ha ido incrementando. Ella hace este diagnóstico:

Actualmente contabilizábamos que entre las tres tiqueteras que más se mueven: buen plan, ticket *show* y *bowl entertainment* habían más de 300 opciones en un fin de semana. De yo tener más de 100 personas en una misma función ahora tengo 50, pero es por la oferta, la competencia. La oferta se disparó de manera brutal. Además, hay otra gente que lo hace desde su casa con pagos por transferencia.¹⁵⁰

Entre las ventajas que destaca es que gente de otras provincias, cantones, parroquias y hasta países, que no tenían conocimiento o manera de llegar al Patio de Comedias, ubicado en la Calle Amazonas y 9 de octubre a ver las obras de la famosa *Marujita*, puedan acceder a su repertorio de obras a través de las plataformas digitales. Para Guarderas ha sido gratificante ver que interactúe con ella gente de todos los rincones del país que, por distancia geográfica, discapacidad, movilidad, gasto económico se les hacía imposible llegar hasta su teatro:

Realmente fue impresionante ver que gente de Pedernales, Santo Domingo, Pujilí, hasta de otros países nos hayan escrito diciendo que al fin pudieron verme en escena. Son cosas que te llenan. En la promoción se ha hecho un trabajo bien sesudo, muy meticuloso en cada provincia donde vemos que dejan de conectarse.¹⁵¹

Por otro lado, la ANAE organizó el primer concurso de dramaturga denominado “*Desde mi ventana*” con la finalidad de incentivar la escritura y permitir que los artistas profesionales y no profesionales desarrollen trabajos, en este momento tan difícil como es el encierro, el aislamiento social y todo lo que conlleva. El concurso que se desarrolló durante los meses de abril-mayo tuvo como respuesta 50 obras participantes de autores nacionales, a quienes se les otorgó un premio económico y su publicación.

¹⁵⁰ Juana Guarderas, entrevistada por Sandy Román, Teatro y las Nuevas Tecnologías.

¹⁵¹ Ibidem.

Así también el gobierno nacional implementó el Plan Integral de Contingencia para las Artes y la Cultura denominado Cultura en Movimiento-Emerge 2020, que tenía como objetivo propiciar la circulación y programación de expresiones artísticas en espacios culturales del país y/o en diversas plataformas digitales en el contexto de la emergencia sanitaria a través de la entrega de fondos no reembolsables a 877 artistas y gestores culturales del país que cumplieran con las bases de la convocatoria.¹⁵²

Por otro lado, la quinta edición del Festival Internacional de Artes Vivas de Loja FIAVL también se desarrolló en el entorno digital, con fondos del Estado. Cabe señalar que el FIAVL es una herramienta de política pública cultural, que apunta a la circulación y exhibición de la producción nacional en cuanto a las artes escénicas, así como a la reactivación económica del sector; además a través de este festival los espectadores tienen la oportunidad de conocer la programación extranjera de prestigio internacional, así como el acceso a la capacitación. Es por ello que no se podía pasar por alto la quinta edición a través del entorno digital.

2.6 De experiencia a producto monetizable

En este último apartado consideré importante pensar la inexorable realidad de la monetización de un producto consumible. Y es que el modelo económico neoliberalista trabaja en la masificación de las experiencias, en la industrialización de los bienes y servicios, incluidos los artísticos y culturales. Se crean necesidades que someten incluso a las artes a sus intereses económicos, haciendo de estos objetos productivos y reduciendo las

¹⁵² «Boletín Informativo del Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación», Ministerio de Cultura y Patrimonio, <http://www.creatividad.gob.ec/2020/08/31/emerge2020-ganadores/>.

experiencias artísticas a experiencias industrializadas. Es por ello que en el arte ya se incluye términos como industrias, mercados, consumidores y productores; lo que inicia un proceso de comercialización en masa de los diferentes artistas y creatividades, como lo indicamos al inicio de este capítulo.

Por su naturaleza las artes escénicas no han sido consideradas dentro de las industrias culturales, debido a la dificultad de reproducción en masa, sin embargo, con el apoyo de las nuevas tecnologías logra perennizar el producto artístico que se genera de la obra al ser digitalizada, lo que ha resultado ser una ventaja para los creadores, puesto que con ello logran transformar en una forma de ingreso económico adicional al que se genera con la función. Como es el caso de la plataforma argentina Teatrix en la circulación del video teatro, que ofrece regalías a las obras que allí se ofertan de acuerdo a las reproducciones. Así lo menciona Carnicero, en base a su experiencia con la compra de la franquicia de la plataforma argentina para ponerla en marcha en México:

Es una forma de entretenimiento totalmente nueva y sobre todo -lo más importante para nosotros- es que Teatrix le paga regalías a los actores, compositores, directores y productores; ahí hay una forma de seguir manteniendo la cadena de valor de las artes escénicas.¹⁵³

Este tipo de plataformas ofrecen a los productores una memoria vigente, permanente de sus obras, puesto que están abiertas a toda persona de cualquier sitio, sea Argentina, México o Ecuador. Su producto artístico se vuelve un capital que crea sustentabilidad, se monetiza el contenido al poder estar en un mercado de obras y con ello captar patrocinadores, auspiciantes, co-productores, ya que el internet no tiene techo y las obras, de uno y otro director, actor o productor, compiten en igualdad de condiciones.

¹⁵³ Lupita Mejía, «Crear o morir: surge Teatrix ante la necesidad del *streaming* (y la supervivencia) teatral», Identidad MX, Cita de Oscar Carnicero, <http://identidadmx.com.mx/2020/11/crear-o-morir-surge-teatrix-ante-la-necesidad-del-streaming-y-la-supervivencia-teatral/>.

Vale indicar que no todas las obras pueden ingresar en este formato y que tampoco existen este tipo de plataformas en nuestro país; es así como artistas independientes encuentran estas limitaciones que les permiten llegar a monetizar sus producciones; debido a los requerimientos que exigen algunas propuestas escénicas como es el caso de *El Último Mambo*, co-dirigido por Carlos “Cacho” Gallegos y Jenny Portilla, estrenada el 16 de mayo de 2019, la cual circuló en territorio ecuatoriano y extranjero, teniendo presentaciones en Loja, Cuenca, Ambato, Quito y ciudades colombianas.

Con la pandemia la obra tuvo que adaptarse a los medios digitales lanzando su primera función a través de la Fundación Teatro Nacional Sucre, en su programa denominado *En casa*. La actriz-codirectora, debido a experiencias previas, señala que *El último Mambo* es una obra que tenía ciertos requerimientos técnicos que no le permitía presentarla a través de las salas de zoom, puesto que trabaja el teatro gestual, lo que conlleva una producción más grande y por ende costosa:

El último Mambo nunca se presentó vía zoom porque es compleja, la única forma es vía *streaming*, a tres cámaras. Resulta que previo a esta obra yo presenté *Todo sobre mi papaya* vía zoom y no sabía cómo había estado hasta que yo vi una obra y me di cuenta de que la calidad de la imagen es bastante baja, se cortaba la señal, etc. Entonces me di cuenta de que no era una buena opción para presentar *El Último Mambo*, esto me mostró los pros y contras, como el sonido, y que en las salas de zoom muchas veces los espectadores no silencian los micrófonos y debes tener a alguien que esté pendiente; entonces me di cuenta que la obra necesitaba ciertas condiciones, porque al ser una obra gestual tenía que tener buena calidad de imagen, y mostrar varios ángulos al espectador para poder ser disfrutada.¹⁵⁴

Entonces, el teatro Variedades se pone en contacto y ventajosamente. Él tiene los requerimientos técnicos, la plataforma *high definition*, el set de televisión, y la opción de

¹⁵⁴ Jenny Portilla, entrevistada por Sandy Román, ¿La digitalización resulta rentable?, 18 de febrero de 2021.

presentarla vía *streaming*; justamente en agosto, mes de las artes, se estrena por primera vez en su versión digital.¹⁵⁵

Al tener un costo alto de producción Portilla comenta que optó por trabajar en su circulación de manera independiente y no depender de ticketeras, sino de la venta del espectáculo de manera particular o con festivales que otorgaban fondos; por ello, la obra formó parte del FIAVL, luego de una curaduría que eligió las obras que formaron parte de la programación- a quienes canceló un caché por sus participantes en dicho festival.

En relación a esto, Portilla califica de “duro” el trabajo independiente en el mundo digital, puesto que al trabajar con empresas que se dedican a la promoción o canalizan el costo de las entradas recibe un costo muy alto, el cual puede llegar al 27% del valor de la entrada, lo que no les resulta rentable. También la falta de recursos para poder aplicar modelos creativos, indagativos o explorativos sobre las nuevas tecnologías, genera costos de inversión muy altos para los artistas, grupos, colectivos independientes, como lo indica Geovanny Heredia,¹⁵⁶ actor y director escénico ambateño, quien en el 2019 estrenó su proyecto *Cuerpo*, el cual tenía influencia en el trabajo de Orlan, pues retomaba la idea de las cirugías en vivo. Esta acción tuvo que ser reemplazado por un producto audiovisual que mostrara esta parte de la intervención quirúrgica, ya que los altos costos de la proyección real de una endoscopia eran muy altos. Heredia precisa: «Es compleja la cuestión tecnológica por el tema de costos, la ganancia que te debería representar ese trabajo, por la investigación y las prácticas que se

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ Geovanny Heredia es actor, director escénico, especializado en Teatro de Objetos, interactividad y nuevos medios en la Universidad Nacional de la Artes de Argentina. Comienza su carrera en el año 2000 en el Taller de Artes Escénicas “Los saltimbanquis”, donde explora la teatralidad andina y teatro popular. En el 2007 se une a la Fundación Cactus Azul, considerado un laboratorio permanente sobre teatro performativo y cuerpo, con quienes gana varios premios a propuestas artísticas innovadoras. Actualmente tiene su propia propuesta de investigación y creación artística denominada Teatro del signo, en el que invita a artistas de diferentes disciplinas, según las especificidades de los proyectos, a poner en escena obras de carácter experimental.

realizan». ¹⁵⁷ Por ello, su propuesta del Teatro del Signo invita a diferentes artistas con distintas capacidades o habilidades a que se sumen a los proyectos que va creando y que cuentan con equipos que permitan cristalizar sus trabajos. Finalmente, vale la pena destacar que las NTIC también han permitido que los proyectos puedan financiarse a través de *crowdfunding*, ¹⁵⁸ en donde el mismo espectador puede ser co-financiador de la obra.

En este segundo capítulo abordamos este nuevo público y estos nuevos teatros a partir de la ejemplificación de obras y prácticas teatrales que se han realizado con base en las NTIC; esto permitió estudiar las nuevas poéticas de un teatro tecnológico y digital. En este capítulo hicimos un recorrido por la producción escénica, para conocer como las grandes compañías europeas como Fura dels Baus o plataformas de teatro digital como Digital Theatre, entre otras, que han venido trabajando desde hace más de una década en este tipo de propuestas. Posteriormente abordamos casos de la región que se han constituido como un referente en la aplicación a las NTIC; a esto enlazamos la realidad ecuatoriana en la cual encontramos cómo nuestros artistas han vivido esta convergencia y sus apreciaciones en torno a esta experiencia. Ha sido de vital importancia revisar no solo el ámbito de la producción y difusión, sino también la monetización del mismo y cómo esto podría influir en la construcción de una política pública cultural para nuestro país.

¹⁵⁷ Geovanny Heredia, entrevistado por la autora. “La aplicación de nuevas tecnologías en el proyecto Cuerpo”. 25 de septiembre de 2020.

¹⁵⁸ Es un mecanismo de fondos colaborativos que se logra a base de la recolección de aportes de cualquier índole a través de una plataforma web, quienes pueden aportar a ella para alcanzar una meta específica. Quienes apoyan la causa, la mayoría de las ocasiones tienen una compensación previamente establecida por el proponente. Existen varios tipos de *crowdfunding* como son: préstamo, participación, donación, pre compra o recompensa. La legislación ecuatoriana reconoce este sistema de financiamiento a partir del 28 de febrero del 2020, fecha en la que se publicó en el Registro Oficial la Ley Orgánica de Emprendimiento e Innovación.

3. Capítulo: lineamientos de una política cultural para el fomento al uso de las NTIC en el teatro

3.1 Antecedentes para la construcción de una política cultural sobre el entorno digital y el teatro ecuatoriano.

Si bien es cierto, las NTIC, a través de la *big data*, nos abre las puertas a la fidelización de marca, a la segmentación de mercado y por ende a la búsqueda de nuevos públicos, es por esta razón que es importante entender que las NTIC han influido grandiosamente en el proceso de gestión del sector escénico puesto que, por un lado, han permitido la democratización y el acceso a diversos fondos de financiamiento nacionales e internacionales y, por otro, contribuyen a la difusión de la oferta y promoción de los espacios físicos. Nos referimos entonces al marketing y comunicación a través de CRM (*Customer Relationship Management*), lo cual permite el análisis de datos y el planteamiento de estrategias para lograr la fidelización de los espectadores y la atracción de nuevos públicos. Estos datos son fácilmente recabados a través de las redes sociales, *apps*, *Google Analytics* y demás herramientas que permiten acceder a los diferentes trazos, gustos y afinidades dejados de manera individual y colectiva. Esto confluye como otra de las expresiones de la gobernanza algorítmica, pero en esta ocasión serviría, más bien, de manera positiva para pensar políticas públicas para la cultura en nuestro país.

Según el Mapeo de emprendimientos culturales en el Ecuador: «La promoción de las actividades culturales desarrolladas dentro del sector de artes escénicas se lo realiza, en mayor medida, a través de las redes sociales, ya que el 83.75% de los encuestados afirman

que utilizan estos medios...»,¹⁵⁹ esta cifra es seguida por un 52.50% que usa prensa escrita y un 49.38% por otras páginas del internet. Mediante este estudio, realizado en el país en el 2019, se pudo determinar que el internet, específicamente el uso de las diferentes redes sociales, ha sido uno de las principales herramientas, puesto que en provincias como Santo Domingo de los Tsáchilas, Napo, Morona Santiago, Azuay y Loja tienen sus encuestados como único medio de difusión las redes sociales en un 100% versus otras herramientas. (Bravo, Sierra y Guerrero s.f.).¹⁶⁰

Sin embargo, es necesario mencionar el estado de precariedad avanzado en cuanto a las NTIC en el Ecuador, teniendo como mecanismo de medición la encuesta realizada en el 2019 por el Instituto de Estadísticas y Censos (INEC), señala que a nivel nacional el 41% de la población (+5 años) ha utilizado una computadora desde cualquier lugar, en los últimos 12 meses; lo que significaría que en el 2019 más de la mitad de la población, no tuvo acceso a esta herramienta, que principalmente es usada para trabajo y educación. Por lo que no es de extrañarse que en el Ecuador las salas públicas y privadas, en su mayoría, no cuenten con equipos tecnológicos necesarios para la experimentación y el trabajo de los creadores, así como tampoco con personal técnico, puesto que en la actualidad los equipos deben ser responsabilidad del mismo artista, quien debe conseguir computadoras, televisores, proyectores de video para exhibir su obra. El mismo debe responsabilizarse, en consecuencia, del encendido, apagado y funcionamiento de los equipos durante toda la obra.

¹⁵⁹ Pedro Bravo; Natalia Sierra; Grace Guerrero, «Estudio de identificación y mapeo de actores, redes y asociaciones y otros actores vinculados a emprendimientos culturales», (Investigación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019), 132, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/Documento-final.pdf>.

¹⁶⁰ Ibidem., 133.

Rodrigo Alonso, especialista en arte contemporáneo y nuevos medios e investigador del arte tecnológico, afirma que esta realidad también la comparte Argentina y que no difiere del resto de América Latina, con ciertas excepciones. Así «...Esta precaria distribución tecnológica, sumada a las dificultades de acceso e injerencia sobre los desarrollos de la ciencia aplicada, unifica a la región».¹⁶¹ La desigualdad social y la concentración de poder, ha ampliado la brecha entre quienes pueden y no pueden acceder a las Nuevas Tecnologías. Sin contar con el analfabetismo tecnológico y digital que existe por parte de quienes no logran acceder. Esto se evidencia de manera particular en el campo de las artes escénicas, donde este factor limita la postulación a festivales y a fondos por falta de manejo de dichas herramientas. Esto también se evidencia en la puesta en escena de obras o proyectos que experimenten, busquen e indaguen en las NTIC otras experiencias y medios de comunicarse. Según un informe publicado en el 2018 sobre las Artes Escénicas en el Ecuador, únicamente el 11% de las 2.319 personas registradas en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC),¹⁶² en el campo de las Artes Escénicas, había participado de fondos concursables, considerando que dichos fondos no reembolsables se ofertan desde el 2007 (Sistema Integral de Información Cultural 2018).¹⁶³ Así mismo esta cartera del Estado, a través de un pedido de información por parte de la autora de este estudio, menciona como

¹⁶¹ Rodrigo Alonso, *Elogio de La Low - Tech: Historia y Estética de Las Artes Electrónicas En America Latina*, 1era ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Luna Editores, 2015),133.

¹⁶² El Registro Único de Artistas y Gestores Culturales conocido por sus siglas RUAC es el mecanismo que desarrolló el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Es en una herramienta online del SIIC, habilitada en febrero del 2017. A pesar de ser un registro voluntario para artistas y gestores profesionales que tengan como actividad económica u oficio las artes y la cultura, el Estado brinda incentivos a manera de fondos concursables no reembolsables, créditos y fondos reembolsables únicamente a quienes participen a través de dicho sistema. Dejando fuera a quienes no hayan validado sus conocimientos y trayectoria con evidencias a través de este registro.

¹⁶³ Sistema Integral de Información Cultural, Las artes vivas y escénicas del Ecuador. (Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio: 2008) https://infogram.com/bol_arvivesc-1h8n6memqxr92xo?fbclid=IwAR1noA8pZr6ugQuGHZIXsSyDnV5OZYr9FqgI9F2uexdLDZK4iJIRK5cSEL0.

han sido distribuidos estos fondos hasta la fecha, actualizando la cifra de registrados en el RUAC, que hasta el 3 de febrero de 2021 ascendía a 16.867 artistas y gestores culturales validados, incrementando el número a 4.814 en las Artes Escénicas. En la siguiente tabla podemos observar el valor asignado de Fondos Concursables y su distribución de acuerdo a las diferentes categorías que determina el SIIC.

Tabla 1: Distribución de los fondos de fomento del 2009 al 2019 de acuerdo al tipo de categoría

| Categoría | Monto asignado | Recuento |
|---------------------------------------|-----------------|----------|
| DISEÑO Y ARTES APLICADAS E INNOVACIÓN | \$ 314.287,00 | 34 |
| ARTES ESCÉNICAS Y PERFORMANCE | \$ 5.422.863,21 | 439 |
| ARTES LITERARIAS Y DE NARRACIÓN ORAL | \$ 1.887.206,28 | 215 |
| ARTES MUSICALES Y SONORAS | \$ 4.776.895,79 | 423 |
| ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES | \$ 2.871.203,15 | 308 |
| CINE Y AUDIOVISUALES | \$ 5.432.607,00 | 367 |
| FORMACIÓN Y CAPACITACIÓN | \$ 8.000,00 | 1 |
| INVESTIGACIÓN / MEMORIA | \$ 678.000,00 | 94 |
| MULTIDISCIPLINARIOS | \$ 2.675.539,04 | 211 |
| SIN REGISTRO | \$ 107.140,00 | 44 |

*Fuente: Base de fondos de fomento - 2021

Elaborado por: Sistema Integral de Información Cultural (SIIC)

De acuerdo a estos datos, podemos determinar que según el monto asignado se distribuyó a un promedio anual de 43,9 proyectos en la disciplina de las artes escénicas, considerando que la concentración de artistas y gestores registrados en el RUAC está en 30,69% de Pichincha, seguido por el 14,03% del Guayas y el 6,79% Azuay; mientras que el resto está distribuido en las 21 provincias restantes. Además, es importante señalar que únicamente pueden acceder a este tipo de fondos los artistas que estén registrados. En lo concerniente a las nuevas tecnologías, esta cartera del Estado menciona que:

El Ministerio de Cultura y Patrimonio no tiene identificado los proyectos del ámbito de nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, ya que son relativamente nuevos entre los ganadores de los fondos, pero consideramos que estos proyectos podrían encontrarse en las categorías de diseño, artes aplicadas e innovación y multidisciplinarios.¹⁶⁴

En relación a esto, Juana Guarderas comenta, en una entrevista realizada con fines académicos para esta investigación sobre Teatro y Nuevas Tecnologías, que en Ecuador se han adoptado políticas contrarias al incentivo a las NTIC, puesto que en vez de reforzar estas herramientas en los momentos de crisis sanitaria que atraviesa el país y el mundo se han limitado estos cruces con la implementación de decisiones ajenas a la realidad. En sus declaraciones relata que:

El cierre del ICCA y el IFAIC ha sido un golpe muy fuerte para los artistas, gestores y trabajadores del arte; sobre todo en el crucial momento que vive el país y el mundo con la pandemia. Estas instituciones tenían la facultad de potenciar el cine y apoyar a todas las demás artes, como: la danza, la pantomima, el teatro, el circo, la museografía, la literatura, porque a través del audiovisual tendríamos una herramienta. Sin embargo, el Estado cierra los medios públicos, los cuales debieron ser potenciados, no solo para el arte sino para la misma educación; ya que es una herramienta obvia para luchar contra la inequidad brutal que existe para estudiar. La radio y los canales debieron suplir la ausencia del internet porque en su mayoría la gente tiene una tv o una radio. No hay un pensamiento, una política o un criterio. Ahí se ve que solo se piensa en números, y se pasa por encima de la educación y el arte que es tan importante.¹⁶⁵

La artista agrega que no tiene ninguna esperanza en que el Estado incentive el uso de herramientas digitales y tecnológicas para las artes, puesto que las decisiones gubernamentales han sido contrarias a ello. Retomando a Rodrigo Alonso, éste resalta la relación política que existe en Latinoamérica entre el arte y la tecnología, pues para él «lleva implícita las tensiones entre el paradigma occidental forjado al calor de la expansión tecnológica y la ineludible realidad de las economías y culturas locales, derivativas y

¹⁶⁴ Testimonio de Alejandra Cevallos, responsable de la información emitida por la Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura, a través de un pedido de información por parte de la autora al Ministerio de Cultura y Patrimonio.

¹⁶⁵ Juana Guarderas, entrevistada por Sandy Román, Teatro y las Nuevas Tecnologías.

marginadas».¹⁶⁶ Es por ello que lo que hasta el 15 de marzo de 2020 era una idea alejada y de poca importancia en el marco institucional, cambia radicalmente con la declaratoria de emergencia por la pandemia; por lo que el ciberespacio pasó de ser un sitio experimental a la sala de teatro de la mayoría de grupos, colectivos, compañías y artistas escénicos independientes.

En relación a esto, Jeremy Rifkin menciona que existe un riesgo en los recursos culturales que puede ser similar a lo que ocurrió con los recursos naturales en la era industrial. Él se refiere a la sobreexplotación y el agotamiento, por lo que es necesario trabajar en políticas públicas para la economía en red que genera el ciberespacio y que le compete al Estado garantizar. Por ello señala que:

Uno de los primeros objetivos políticos en el nuevo siglo, en una economía-red global que se apoya de manera creciente en el acceso pagado a las experiencias culturales mercantilizadas, consiste en encontrar una forma sostenible de preservar y ampliar la rica diversidad cultural que es la fuente de vida de la civilización.¹⁶⁷

Por su parte, el Estado ecuatoriano presentó en agosto de 2019 el Plan Integral de Fomento a la Economía Naranja denominado “Ecuador Creativo”. Por lo que el boletín informativo de la Secretaría General de Comunicación de la Presidencia señala que este plan «fomenta la industria cultural nacional y consiste en incentivar al sector cultural a través de beneficios directos para artistas, artesanos, escritores y gestores culturales».¹⁶⁸ Este proyecto, según el ministro de ese entonces, Juan Fernando Velasco, estaba basado en las cifras de

¹⁶⁶ Alonso, *Elogio de La Low ...*, 145.

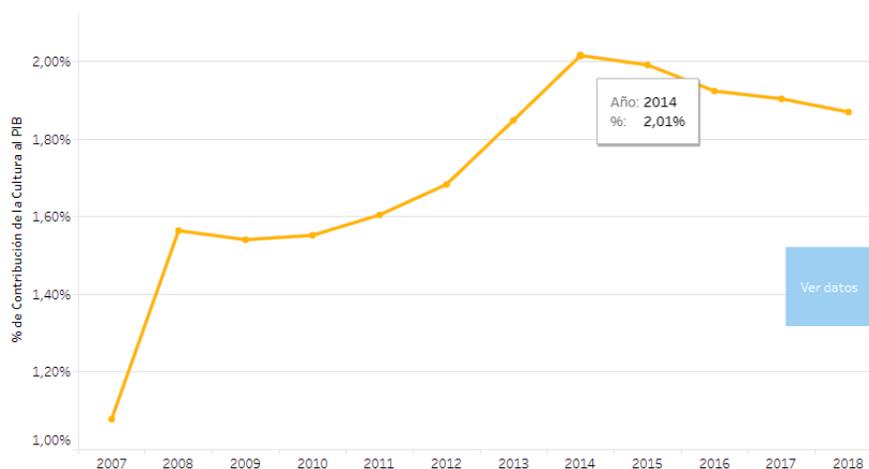
¹⁶⁷ Jeremy Rifkin, *La era del acceso: La revolución de la nueva economía*. (Barcelona: Paidós, 2000), 23

¹⁶⁸ Secretaría General de Comunicación de la Presidencia. *Gobierno Nacional impulsa la economía naranja y el desarrollo cultural en el país*. (Quito: sf) 11:14 Acceso el 21 de enero de 2021.

<https://www.comunicacion.gob.ec/gobierno-nacional-impulsa-la-economia-naranja-y-el-desarrollo-cultural-en-el-pais/#:~:text=El%20Gobierno%20Nacional%20fomenta%20la,el%202021%E2%80%9D%2C%20afirm%C3%B3%20Velasco.>

influencia que existen por parte del aporte del sector cultural al PIB. Según el estudio realizado por el Sistema Integral de Información Cultural del país (SIIC) el aporte que hacen las industrias culturales al PIB ha crecido desde el 2011.¹⁶⁹

Gráfico 10: Cuenta satélite de cultura 2018



*Elaborado por: Sistema Integral de Información Cultural 2018
* Fuente: Sistema Integral de Información Cultural

Este gráfico nos permite ver que en el 2014 existe un repunte en el sector, sin embargo, en el plan presentado por el ministro se hace referencia al 2017 con un porcentaje del 1.9%; como vemos en la curva existe una caída en el sector. Para dicho estudio se han considerado los siguientes sectores culturales: 1. Creación literaria, musical, teatral; 2. Artes escénicas y espectáculos artísticos; 3. Artes plásticas y visuales; 4. Libros y publicaciones; 5. Audiovisual; 6. Diseño; 7. Música y 8. Formación cultural.

¹⁶⁹ «Cuenta Satélite de Cultura: Contribución del PIB para la cultura», Sistema Integral de Información Cultural, acceso: 21 de enero de 2021, <https://siic.culturaypatrimonio.gob.ec/index.php/contribucion-del-pib-a-la-cultura/>.

Es importante mencionar que el gasto en cultura en el 2014 fue de 0,34% versus el 0,22% en el 2018 correspondiente al Presupuesto General del Estado.¹⁷⁰ Sin embargo, dentro de los programas que plantea la Economía Naranja (Organización y patrocinio de eventos culturales podrán deducirse en pago del impuesto a la renta; Servicios artísticos y culturales gravados con tarifa 0% del IVA; Más de 150 partidas arancelarias de bienes para uso cultural son liberadas de tributo a comercio exterior; Crédito Productivo – Impulso Cultura) no contempla las NTICS y su importantísimo aporte a este sector, como espacio de interacción, circulación y difusión. A pesar de que las leyes que gobiernan nuestro territorio promueven e incentivan el uso de las Nuevas Tecnologías, lo cual veremos más adelante.

Por otro lado, la Ley Orgánica de Cultura en su Art. 102 establece el subsistema de las Artes e innovación, que tiene dentro de sus atribuciones dos literales relacionados a la importancia de pensar en mecanismos para proveer el acceso a las artes, los cuales son: «**b**) Promover el acceso democrático a los bienes y servicios artísticos y culturales y **c**) Dinamizar e incentivar la libre creación artística, producción, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos, culturales y artesanales».¹⁷¹ Además de ello consta como obligaciones del Estado, en la misma ley, Art. 104 con las artes, la creación, las industrias culturales y creativas, y la innovación: «...**f**) Procurar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes y servicios culturales, así como su circulación y **g**) Garantizar el derecho a difundir las expresiones culturales en el espacio público y el entorno digital...».¹⁷² En este último literal destaca esa responsabilidad que tiene el Estado

¹⁷⁰ Sistema Integral de Información Cultural. Cuenta Satélite de Cultura: Gasto Público en cultura. Mayo de 2019, acceso el 21 de enero de 2021, <https://siic.culturaypatrimonio.gob.ec/index.php/gasto-publico-en-cultura/>.

¹⁷¹ Ley Orgánica de Cultura (Ecuador: Registro Oficial N° 913, 2016) TÍTULO VIII.- DEL SUBSISTEMA DE ARTES E INNOVACIÓN. Capítulo 1.- De la composición, atribuciones y conformación del Subsistema de Artes e Innovación.

¹⁷² *Ibíd.*

ecuatoriano para con la difusión que incluye al ciberespacio. Se presume entonces que en el 2016 la brecha digital se encuentra en auge y que ya forma parte de las artes. Es importante señalar que la ley tiene especial interés en el fomento, el mismo que define en su Art. 105 como «todas aquellas acciones encaminadas a generar condiciones favorables para el desarrollo de la creación artística, la producción y la circulación de bienes y servicios culturales y creativos».¹⁷³ Por lo que se complementan y resulta factible el cruce entre todas las disciplinas artísticas y culturales con las NTIC, que permita crear y garantizar un espacio para difundir las artes, sea este de manera presencial o virtual.

Antes de avanzar es necesario aclarar el término tan usado en estos artículos de la LOC como “innovar”, que proviene del latín *innovare* que significa “renovar, mejorar”; así también la Real Academia Española de la Lengua conceptualiza el término “innovación” como «Creación o modificación de un producto y su introducción a un mercado».¹⁷⁴ Este concepto va de la mano con lo que manifiesta el análisis sobre las acciones del ICCA y el IFAC publicado por el Sistema Integral de Información Cultural en el 2020, en el que mencionan que la innovación cultural es «el valor agregado económico o simbólico, debido al componente cultural; lo cual generaría impactos sociales, económicos, artísticos y culturales», menciono esto pues quiero que recordemos que la Ley Orgánica de Cultura en su Art.4, en el que establece la innovación como parte de los principios de esta ley y señala a la «innovación como el proceso creativo desarrollado por actores u organizaciones de los sectores de la producción cultural y creativa, mediante el cual se introduce un nuevo o modificado bien, servicio o proceso con valor agregado».¹⁷⁵ A su vez en el Art. 106 de la LOC

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Real Academia Española de la Lengua, s.v. “innovación”, acceso el 23 de enero de 2021, <https://dle.rae.es/innovaci%C3%B3n>.

¹⁷⁵ Ley Orgánica de Cultura, Título II. Derechos, deberes y políticas culturales.

aclara los ámbitos de acción para el Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación, incluye la creación de las Artes vivas y escénicas. Citado esto, considero que el trabajo con las plataformas, la digitalización, la virtualización y demás estrategias con las NTIC estarían amparadas bajo la legislación vigente, por lo que sería factible que desde ahí se trabaje en el fomento a este sector, en este caso a las Artes Escénicas, de tal forma que se logre articular una propuesta de política pública capaz de garantizar la inclusión de plataformas digitales estatales para: generar un archivo, así como experimentar, difundir y exhibir el trabajo artístico de compañías, colectivos, grupos, asociaciones, organizaciones y artistas independientes dedicadas al quehacer teatral, puesto que este nuevo entorno digital logra la conexión con públicos nuevos, entre estos, un sector de la población que ha sido excluido por no contar con condiciones físicas, de salud, sociales, geográficas o económicas, y se ven impedidos de acceder de manera presencial a las diferentes salas; y que mediante este recurso sí se lograría acaparar y llegar con oferta teatral a través de la virtualidad a toda una población.

En el mapeo, Sierra, Bravo y Guerrero determinaron que «la falta de políticas públicas específicas para el sector es lo que provoca mayores dificultades para que exista una correcta articulación entre las actividades de producción, distribución y consumo y esto, por encima incluso de las dificultades económicas».¹⁷⁶ Lo que nos deja claro que la falta de la normativa y propuestas integrales, valiéndonos de las NTIC, podría resolver algunas desigualdades del sector y que beneficiaría, de cierta forma, a la población.

¹⁷⁶ Bravo; Sierra; Guerrero, Estudio de identificación y mapeo de actores..., 137.

3.3 Lineamientos para una política pública cultural en el Ecuador sobre las TICS y el teatro

Para la construcción de una política pública es importante ubicar la base legal, que permita y, sobre todo, indique la legalidad de lo que queremos plantear en este estudio comparativo.

Es por ello, que primero revisaremos la Constitución de la República, que en su artículo 3. plantea los deberes primordiales del Estado, entre ellos consta el literal 7 en el que menciona «Proteger el patrimonio natural y cultural del país».¹⁷⁷ como parte de estos principios fundamentales. Así también en el Art. 10 manifiesta que «Las personas, comunidades, pueblos, nacionalidades y colectivos son titulares y gozarán de los derechos garantizados en la Constitución y en los instrumentos internacionales».¹⁷⁸ A este se suma el Art. 11 de la misma carta magna, haciendo hincapié en los principios que rigen estos derechos, entre ellos resaltamos los siguientes literales en los que se señala:

3. Los derechos y garantías establecidos en la Constitución y en los instrumentos internacionales de derechos humanos serán de directa e inmediata aplicación por y ante cualquier servidora o servidor público, administrativo o judicial, de oficio o a petición de parte [...] 8. El contenido de los derechos se desarrollará de manera progresiva a través de las normas, la jurisprudencia y las políticas públicas. El Estado generará y garantizará las condiciones necesarias para su pleno reconocimiento y ejercicio y 9. El más alto deber del Estado consiste en respetar y hacer respetar los derechos garantizados en la Constitución.¹⁷⁹

Es por ello que encontramos que está dentro de las obligaciones del Estado está el aceptar y respetar los diferentes pactos o convenios internacionales de los que forma parte, en pro de los derechos humanos y en concordancia a la legislación nacional. Por ello y en

¹⁷⁷ Constitución de la República del Ecuador (Ecuador: Registro Oficial 449, 2008) Título I Elementos Constitutivos del Estado Capítulo 1, Principios fundamentales.

¹⁷⁸ Constitución de la República del Ecuador (Ecuador: Registro Oficial 449, 2008) Título III de los derechos, garantías y deberes Capítulo 1, Principios generales.

¹⁷⁹ *Ibíd.*

concordancia con la cultura es importante resaltar que el Art. 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que guarda relación con el arte y la cultura, en el que señala que «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de la artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulte».¹⁸⁰ Se hace referencia a los derechos culturales, los cuales reconocen la igualdad que tienen todos los seres humanos a acceder libremente a los valores culturales, regidos por el respeto, la solidaridad y que están orientados a garantizar la libertad artística, creativa, recreativa y el pleno goce y participación de la vida cultural; y para ello también podemos hacerlo desde nuestro lugar creador, generador de propuestas artísticas-culturales, las cuales también constan dentro de estos derechos reconocidos por la Constitución, así como el beneficio que estas puedan generar, lo cual está suscrito en el Art 22, en el que dice:

Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría¹⁸¹.

Esto nos lleva a pensar que los derechos culturales se enmarcan en un contexto político internacional debido a que su enfoque tiene que ver con «El tipo de reconocimiento del grado de igualdad que poseen todos los seres humanos para disfrutar y acceder a los valores culturales, dentro de un estado de derecho global, donde las reglas de juego están definidas en términos comunes para todos los Estados Miembros de las Naciones Unidas».¹⁸² Por lo tanto, los derechos culturales constituyen el marco operativo para la delineación de Políticas culturales, los cuales fueron ratificados en el año Art. 15 del Pacto Internacional de

¹⁸⁰ Declaración Universal de los Derechos Humanos (Organización de Naciones Unidas ONU, 1948) Resolución 217 A (III).

¹⁸¹ Constitución de la República del Ecuador, Título II DERECHOS, Capítulo segundo derechos del buen vivir. Sección cuarta, Cultura y Ciencia.

¹⁸² Freddy Montero, «Los derechos culturales: un acercamiento a su contenido programático y aplicabilidad normativa», *Cuadernos de Antropología* N°14 (2004): 47-59. (ver normas, no es :)

Derechos Económicos, Sociales y Culturales del año 1966. Es por ello que deducimos que la Constitución de la República del Ecuador guarda como un principio fundamental el respeto y cumplimiento a estos derechos, los mismos que están basados en la Declaración de los Derechos Universales, en los que la cultura y el arte son parte primordial; por ende, son objeto de conservación, defensa y democratización.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que la Constitución de la República del Ecuador señala que la cultura es parte el patrimonio del pueblo y, por tanto, forma parte de nuestra identidad. En ese sentido, el Art. 377 señala que el Sistema Nacional de Cultura (SNC) fortalece la identidad nacional por lo que tiene como finalidad:

Proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales [...] El Estado ejercerá la rectoría del sistema a través del órgano competente, con respeto a la libertad de creación y expresión, a la interculturalidad y a la diversidad; será responsable de la gestión y promoción de la cultura, así como de la formulación e implementación de la política nacional en este campo.¹⁸³

En esta parte es importante aclarar que el Sistema Nacional de Cultura (SNC) está conformado por todas las instituciones que tengan relación directa o indirecta con la cultura y que reciben fondos públicos. Entre estas también constan los colectivos y personas que voluntariamente deseen unirse al sistema, pues en caso de percibir fondos públicos deberán rendir cuentas a la comunidad, como actualmente lo hacen las entidades públicas. Así también, es importante señalar que la Constitución de la República del Ecuador reconoce como Patrimonio Cultural tangible e intangible, señalado en su Art. 379, a las Creaciones artísticas, científicas y tecnológicas, puesto que son relevantes para la memoria e identidad

¹⁸³ Constitución de la República del Ecuador. Título VII RÉGIMEN DEL BUEN VIVIR, Sección quinta Cultura.

de los pueblos, por lo que el Estado está en la obligación de salvaguardarlo.¹⁸⁴ Entonces, entendemos como parte de este patrimonio a todas las creaciones artísticas de todas las disciplinas.

En este estudio hacemos énfasis en el teatro, el cual está dentro del patrimonio intangible al ser un acontecimiento efímero; aunque como lo hemos visto en el trayecto del presente texto, a través de las NTIC ya presenta alternativas de recopilación, archivo para generar un nuevo momento al que Dubatti ha nombrado como tecnoconvivio monoactivo - así como un producto conservable en el tiempo-, lo cual es fundamental para rescatar piezas importantes de teatro ecuatoriano y producciones o momentos de actores, intérpretes, dramaturgos, escenógrafos y técnicos que hacen de sus espectáculos únicos. Si bien es cierto, el ciberespacio guarda ventajas y desventajas para el acontecimiento teatral, se resalta la oportunidad de archivo, de difusión, de circulación que brindan a los artistas y gestores culturales. Es por ello que planteamos que se deben aprovechar las NTIC para beneficio de las artes escénicas.

Recordemos lo que dice el Art. 5 de la LOC, en lo que se refiere a derechos, deberes y políticas culturales:

i.) Entorno digital. Como un bien público global y abierto, la red digital es un entorno para la innovación sostenible y la creatividad, y un recurso estratégico para el desarrollo de prácticas, usos, interpretaciones, relaciones y desarrollo de medios de producción, así como de herramientas educativas y formativas, vinculadas a los procesos de creación artística y producción cultural y creativa. Se reconoce el principio de neutralidad de la red como base para el acceso universal, asequible, irrestricto e igualitario a internet y a los contenidos que por ella circulan.

l) Derecho a disponer de servicios culturales públicos. Las personas, comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen derecho al uso y disfrute de servicios públicos culturales eficientes y de calidad.

¹⁸⁴ Ibidem.

Así mismo recordemos el anteriormente citado Art. 102 de la misma ley en el que se hace alusión a la garantía que debe brindar el Estado en la difusión en el entorno digital, por lo que prevalece como urgente la implementación de plataformas públicas estatales que permitan ese acceso libre e igualitario para todos los ecuatorianos y extranjeros de las producciones nacionales.

Otra de las leyes que nos sugiere la importancia de las NTIC es el Art. 16 literal 2 de la Constitución en el que menciona «El acceso universal a las tecnologías de información y comunicación»¹⁸⁵ puesto que al constar como parte de los derechos que deben tener los ecuatorianos nos garantiza ese espacio digital que podría generar el encuentro; considerando que como antes lo citamos existe una marcada desigualdad en el acceso a las NTIC entre las y los ecuatorianos.

A esto, lo complementa el Art. 385 literal 3, en el que menciona la finalidad del sistema nacional de ciencia, tecnología, innovación y saberes ancestrales, incentivando a «Desarrollar tecnologías e innovaciones que impulsen la producción nacional, eleven la eficiencia y productividad, mejoren la calidad de vida y contribuyan a la realización del buen vivir».¹⁸⁶ Esto también implica que se active el principio de un servicio público, inclusivo y participativo para los artistas y gestores culturales ecuatorianos o extranjeros debidamente acreditados como residentes y que hayan contribuido en el sector artístico-cultural nacional. Todo esto enmarcado en la ley que rige al estado ecuatoriano.

Por otro lado, como lo dijimos anteriormente la aplicación y desarrollo del teatro digital permite el acceso y la inclusión de las personas con discapacidad, entre otros grupos

¹⁸⁵ Constitución de la República del Ecuador. Título VII RÉGIMEN DEL BUEN VIVIR, Sección octava. Ciencia, tecnología, innovación y saberes ancestrales

¹⁸⁶ Ibidem.

sociales que también tienen limitaciones de acceso por diversos factores, sin embargo quiero hacer énfasis en este grupo vulnerable, puesto que la carta magna hace referencia a la cultura y la aplicación de diferentes programas para permitir que este grupo de la sociedad pueda incluirse en las diferentes actividades. Es por ello que en el Art. 48 menciona medidas que favorezcan a las personas con discapacidad en su literal 1 nos dice «La inclusión social, mediante planes y programas estatales y privados coordinados, que fomenten su participación política, social, cultural, educativa y económica»¹⁸⁷ lo que lograríamos a través de la aplicación de plataformas estatales que incluyan accesibilidad universal como herramienta indispensable para la democratización de las artes escénicas digitales.

Además, es necesario mencionar el Art. 380 de la ley suprema, en la que se destaca como responsabilidades del Estado -en relación a la cultura-, los siguientes literales:

1. Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador.
7. Garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales, así como su difusión masiva.
8. Garantizar los fondos suficientes y oportunos para la ejecución de la política cultural.¹⁸⁸

En base a toda la normativa señalada previamente considero oportuno y necesario - en el tiempo de pandemia que actualmente vive el mundo, el Ecuador y el sector cultural artístico-la creación de políticas que permitan aprovechar los recursos, herramientas y ventajas que guardan las NTIC para el teatro y la base legal que lo respalda. Esto con el fin de que se puedan beneficiar los artistas, gestores, y demás trabajadores del Arte y la Cultura;

¹⁸⁷ Constitución de la República del Ecuador. Título II DERECHOS, Capítulo II. Sección tercera. Comunicación e Información.

¹⁸⁸ Constitución de la República del Ecuador. Título VII RÉGIMEN DEL BUEN VIVIR, Sección quinta Cultura.

así también a la población en general que actualmente está al margen de la oferta cultural que se promueve en el ciberespacio, de parte de las diferentes compañías, asociaciones, organizaciones, colectivos, agrupaciones o independientes artistas escénicos del país. Situación generada quizás por desconocimiento, bajos recursos económicos, analfabetismo digital o falta de acceso a las NTICS.

Finalmente, considero importante revisar que una política pública que se plantee tenga impacto en el ámbito económico que tan necesario es para el sector cultura. Es por ello que ubicamos el Art. 283 de la carta magna en el que señala que:

El sistema económico es social y solidario; reconoce al ser humano como sujeto y fin; propende a una relación dinámica y equilibrada entre sociedad, Estado y mercado, en armonía con la naturaleza; y tiene por objetivo garantizar la producción y reproducción de las condiciones materiales e inmateriales que posibiliten el buen vivir.¹⁸⁹

Esto encaminado con las y los trabajadores del arte y la cultura, puesto que ha sido un sector que se ha caracterizado por la precariedad laboral, debido a diferentes factores que impediría que la mayoría de artistas se encuentren dentro del margen de empleo adecuado. En relación a esto considero que el Art. 284 literal 5 menciona que es parte de la política económica del país el «Lograr un desarrollo equilibrado del territorio nacional, la integración entre regiones, en el campo, entre el campo y la ciudad, en lo económico, social y cultural.»¹⁹⁰

En base a toda esta recopilación legal enmarcados dentro de la constitución, leyes e instrumentos internacionales, tanto en el campo científico, tecnológico e innovación, en cultura, en comunicación, económico y de discapacidades encuentro la factibilidad de generar una política pública cultural que apoye el desarrollo de las NTIC y las Artes

¹⁸⁹ Constitución de la República del Ecuador, CAPÍTULO CUARTO Soberanía económica SECCIÓN PRIMERA Sistema económico y política económica.

¹⁹⁰ Ibidem.

Escénicas a través de la creación de una plataforma digital pública, que estén alineados al disfrute de las y los ecuatorianos y extranjeros que tengan acceso al ciberespacio.

3.3.3 La implementación de las NTIC en la escena teatral ecuatoriana

Para continuar con el desarrollo de esta política pública, debemos revisar la realidad de nuestro país, considerando que en el 2020 el informe que emite el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos INEC señalan que el analfabetismo digital en el Ecuador se sitúa en el 11.4% de la población. Sin embargo, consideremos que la toma de la muestra se realizó en diciembre de 2019, lo que posiblemente nos daría una reducción de esa brecha a causa de la pandemia, el estado de emergencia y el confinamiento que éste produjo. Es necesario aclarar que para catalogar a una persona de “analfabeto digital”, el INEC tomó en cuenta que las personas encuestadas de edad comprendida en 15-49 años no tenían un celular activado, no usaban una computadora ni habían tenido acceso al internet en los últimos 12 meses.¹⁹¹ Ahora bien, recordemos que el 2020 fue un año que digitalizó la mayor parte de las actividades, transformándose así en: teleducación, teletrabajo, telesalud, tele diversión, entre otros. Por ende, las artes también tuvieron que encontrar su cabida en esta digitalización que sufrían la mayor parte de actividades. Entonces, las bibliotecas, centros de arte, museos y demás liberaron contenidos para que la población afectada por el confinamiento encontrara un punto de escape desde las artes. Sólo por citar algunos casos de esta larga lista nos encontramos con: Onda Media de Chile, Cineclubcito Boliviano, Cine.Ar Play de Argentina, Biblioteca

¹⁹¹ Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, “Encuesta de Seguimiento al Plan Nacional de Desarrollo: Indicadores de Tecnología de la Información y Comunicación” (Boletín Técnico Informativo N° 02-2020- Encuesta Multipropósito-TIC; Quito 2020), <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/tecnologias-de-la-informacion-y-comunicacion-tic/>.

Digital Mundial de la UNESCO, Museos como el MALBA, Bellas Artes de Argentina, Louvre de París, British de Londres. En su mayoría, son espacios que funcionan con fondos públicos.

En base a eso es necesario pensar como política pública la incorporación de la digitalización del teatro, tanto para su disfrute, difusión, experimentación y archivo nacional de piezas que podrían considerarse clásicos del teatro ecuatoriano, como para sus creadores, productores, dramaturgos o intérpretes. Ahora bien, recordemos la Declaración de Friburgo¹⁹² de los Derechos Culturales del año 2007, en los que se recogen los acuerdos de las comunidades epistémicas reunidas en la Universidad de Friburgo Suiza y la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura (UNESCO). Allí se señala que: «El derecho a la existencia de un cuerpo legal de preceptos que protejan estimulen y regulen todo lo relacionado con el ámbito cultural, es decir, el derecho a contar con una política pública de trabajo y desarrollo cultural».¹⁹³ En este sentido consideramos que la base legal situada en la LOC es clara en sus articulados, y existió un compromiso por parte del Estado para con la cultura y su desarrollo e innovación, por ende, el **Art. 8** establece como política cultural que:

Las entidades, organismos e instituciones del Sistema Nacional de Cultura ejecutarán políticas que promuevan la creación, la actividad artística y cultural, las expresiones de la cultura popular, la formación, la investigación, el fomento y el fortalecimiento de las expresiones culturales; el reconocimiento, mantenimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural y la memoria social y la producción y desarrollo de industrias culturales y creativas.¹⁹⁴

¹⁹² El grupo de Friburgo está constituido por un grupo de personajes internacionales que se han organizado a partir del Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo en Suiza.

¹⁹³ El texto propuesto con sus articulados corresponde a una nueva versión, (primera versión en 1998) de un proyecto redactado para la UNESCO; el cual ha sido producto de un amplio debate que ha generado esta Declaración dirigida a las personas, comunidades, instituciones y organizaciones que tengan la intención de participar en el desarrollo de los derechos, libertades y responsabilidades que ella enuncia. https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf.

¹⁹⁴ Ley Orgánica de Cultura, Título II. Capítulo 3.- De las políticas culturales.

En este articulado se establece como responsable a la SNC. En este sentido, los organismos con fondos públicos son quienes deben ejecutar dichos recursos en beneficio del fomento y creación de este tipo de políticas que permitan difundir las expresiones y prácticas artísticas.

3.3.4 Archivo y Memoria del teatro ecuatoriano

Esta propuesta guarda relación con la intención de mantener un archivo-memoria sobre el teatro ecuatoriano. Según la LOC en su Art. 28, memoria social es:

La construcción colectiva de la identidad mediante la resignificación de hechos y vivencias socialmente compartidos por personas, comunidades, pueblos y nacionalidades, que desde el presente identifican y reconocen acontecimientos, sucesos y momentos de trascendencia histórica, arqueológica, antropológica o social. La memoria social se pone en valor de manera constante en repositorios: museos, archivos históricos y bibliotecas, así como en el espacio público guarda relación con la identidad.¹⁹⁵

En estos repositorios de la memoria social, abiertos a la comunidad nacional e internacional, encontraremos diferentes tipos de archivos, de acuerdo con la naturaleza de contenido, que custodien, guarden y documenten. Entre estos encontramos: museos, archivos históricos, bibliotecas, hemerotecas, mediatecas, cinematecas, fonotecas, entre otros. Por lo que sería lógico a este listado sumar una teatroteca, que tenga las características de conservar piezas teatrales a través del tiempo.

Si bien es cierto contamos con leyes que facultan la generación de propuestas en torno a las artes escénicas y su convergencia digital, sería importante generar dentro de la normativa un articulado que clarifique, de manera explícita, la responsabilidad del Estado.

¹⁹⁵ Ley Orgánica de Cultura, Título VII. Del Subsistema de la memoria social y el patrimonio cultural. Capítulo I.- de las definiciones, composición, ámbitos y conformación del subsistema de la memoria social y el patrimonio cultural.

Por lo que sería importante que se reforme la LOC, en el Capítulo 2.- De los repositorios de la memoria social: Museos, archivos históricos y bibliotecas Art. 31. Allí se dice:

De los repositorios de la memoria social. Son espacios organizados, abiertos al público, que custodian y disponen de acervos documentales, bienes culturales y patrimoniales en varios soportes que incluyen museos, archivos históricos, bibliotecas, hemerotecas, mediatecas, cinematecas y fonotecas, entre otros.¹⁹⁶

En ese sentido, se propone que se incluya un nuevo archivo: la *teatroteca*, como parte de estas instituciones encargadas de conservación de la memoria de nuestro país; de esta forma garantizar la inclusión del teatro como un elemento que también guarda historia y que debe ser preservado y conservado. Así, se propone que el texto sea de la siguiente forma:

Art. 31.- De los repositorios de la memoria social. Son espacios organizados, abiertos al público, que custodian y disponen de acervos documentales, bienes culturales y patrimoniales en varios soportes que incluyen museos, archivos históricos, bibliotecas, hemerotecas, mediatecas, cinematecas, fonotecas [y *teatrotecas*], entre otros.

Así mismo, sería necesario que se cuente con el respaldo de creación que menciona el Art. 32 de la misma ley, en el que señala:

El ente rector de la Cultura y el Patrimonio resolverá el carácter nacional de los repositorios de la memoria social, [autorizará la creación] de sus sedes y designará a sus máximas autoridades.

Las colecciones en exposición y reserva de los museos administrados por el ente rector constituyen un solo bien para efecto jurídico, con carácter indivisible, inalienable e imprescriptible, de manera que los objetos culturales que las integran son de pertenencia del Gobierno Nacional, [gestionados de manera desconcentrada por las entidades competentes].¹⁹⁷

Lo que significaría que a través de este articulado se podría solicitar la creación inmediata de un repositorio de la memoria histórica del teatro y de sus hacedores, quienes podrían mantener una administración autónoma. Sin embargo, considero que sería

¹⁹⁶ Ley Orgánica de Cultura, Título VII. Capítulo 2.- De los repositorios de la memoria social: Museos, archivos históricos y bibliotecas.

¹⁹⁷ Ley Orgánica de Cultura, Título VII. Capítulo 2.- De los repositorios de la memoria social: Museos, archivos históricos y bibliotecas.

importante y, con la finalidad de garantizar la diversidad, la democratización del espacio y el libre acceso, plantear una veeduría por parte de actores y gestores del área en beneficio de que se cumplan los objetivos que tiene cada lugar, en específico de las artes escénicas. Por lo que podría agregarse a este Art. 32, posterior al segundo párrafo lo siguiente: [En cuanto a entornos digitales se podría establecer veedurías ciudadanas que se encarguen de vigilar, acompañar y garantizar que se cumplan los objetivos de los mismos].

Lo cual nos permitirá accionar para la creación de este repositorio, sala de experimentación y espacio de diálogo entre lo presencial y lo virtual, los actores y espectadores.

3.4 Propuesta para una política pública cultural: La teatroteca.ec la primera plataforma pública digital

Como parte de la implementación de la política pública cultural la digitalización y con la intención de garantizar un entorno digital, considero que debe trabajarse en la implementación de una plataforma pública para el teatro ecuatoriano. Ésta tendrá como finalidad la difusión, circulación y la generación de un archivo de la producción teatral de calidad que se produzca en el país. Para ello se creará la plataforma denominada **Teatroteca.ec**, la cual buscará cumplir con los siguientes objetivos:

- a) Desarrollar herramientas tecnológicas con financiamiento del Ministerio de Cultura y Patrimonio para construir esta plataforma pública de difusión y circulación de las artes escénicas.
- b) Garantizar un espacio público virtual a compañías, colectivos, asociaciones, agrupaciones y artistas independientes que se dediquen a las artes escénicas. Esto con el fin de que puedan experimentar, presentar, exponer y difundir en el entorno digital obras teatrales en diferentes formatos: streaming, digital, cibortheatre, entre otras modalidades.

- c) Permitir el acceso y participación de una población con limitaciones económicas, geográficas, sociales y de salud a las poéticas de las artes escénicas.
- d) Implementar los lenguajes inclusivos para personas con capacidades físicas, auditivas, visuales y mentales diferentes a partir de las NTICs.
- e) Crear, proteger y resguardar un archivo histórico de las artes escénicas del Ecuador en tanto que patrimonio cultural inmaterial.
- f) Generar un catálogo donde se visibilicen los actores, gestores, dramaturgos y demás artistas de la escena ecuatoriana.

3.4.3 Circulación y Exhibición

La LOC Art. 115, en el literal a) establece como Red de Espacios Escénicos a los teatros, auditorios, conchas acústicas al aire libre, palcos escénicos, coliseos, salas de uso múltiple, espacios convencionales y no convencionales que estén a cargo del Gobierno Central, GADs, Régimen Especial, universidades, comunidades, personas naturales o jurídicas que voluntariamente se anexasen a esta red. Estos últimos deberán cumplir ciertos parámetros que establezca el ente rector. Sin embargo, no se considera el espacio virtual, creado por entidades públicas o privadas como medio para el desarrollo de las artes escénicas, a pesar de que en el mismo articulado se señala que:

El espacio público y la infraestructura cultural de las entidades del Sistema Nacional de Cultura deberán ser usados para el fortalecimiento del tejido cultural y la dinamización de los procesos de investigación, experimentación artística e innovación en cultura; y la creación, producción, circulación y puesta en valor de las obras, bienes y servicios artísticos y culturales.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Ley Orgánica de Cultura, Título VIII. Del Subsistema de Artes e Innovación. Capítulo 3.

Sin duda, el uso de las NTICs nos obliga a repensar algo que tiene una naturaleza efímera, pero que también ha demostrado en más de una ocasión ser maleable, flexible, que se adapta a los diferentes cambios que ha tenido el mundo. El teatro ha sido tentado a experimentar, a explorar y a encontrar nuevos caminos, nuevas formas de representación, presentación e interpretación. Para ello, es necesaria una política pública cultural en el Ecuador desde donde se implemente una plataforma que aglutine a los artistas escénicos, además de generar un espacio democrático de acceso a las artes escénicas. Esta herramienta debe ir de la mano de incentivos que promuevan y fomenten la experimentación e innovación de las disciplinas que atraviesan las artes escénicas y sus cánones habituales. Por su parte, las leyes deben estar vinculadas a la idea de las artes, como investigación y no como programación de eventos, en donde se exploren nuevas estéticas, poéticas, lenguajes, métodos y recursos que transformen el hacer de las artes escénicas y les permitan conservarse en el tiempo.

En términos visuales y de nombre esta es nuestra propuesta:

Ilustración 5: Logotipo de Teatroteca.ec



*Diseño de la autora de la tesis

3.4.4 De su administración

Al proponerse como política pública la creación de esta plataforma, consideramos que su administración debería estar a cargo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, pero se sugiere que exista una veeduría ciudadana por parte de un organismo imparcial, que vele por los intereses de este sector de las artes escénicas, como es el caso de la Asociación Nacional

de Artes Escénicas ANAE, entidad sin fines de lucro, que nació en el 2011 como sociedad de hecho y desde el 2013 con personería jurídica bajo el Acuerdo Ministerial DN 2014-022.

Ella tiene los siguientes objetivos proclamados en el art. 5 de sus estatutos de creación:

- a) Promover el desarrollo y la sustentabilidad de la actividad escénica en el Ecuador;
- b) Defender la libertad creadora y el trabajo escénico de sus miembros;
- c) Defender los derechos laborales y sociales de sus miembros;
- d) Representar a los Trabajadores Escénicos Asociados, para defender sus intereses en cualquier ámbito que lo creyera conveniente;
- e) Representar a los Asociados ante todas las Instituciones públicas, privadas, medios de comunicación social y personas naturales, en los temas que sus miembros hayan delegado mediante los procedimientos establecidos en el presente Estatuto;
- f) Promover la participación del sector en la toma de decisiones de los Órganos de la Administración que tengan vinculación con los intereses de la misma;
- g) Asesorar en la defensa de los derechos de sus miembros precautelando sus intereses en el ámbito cultural, así como en la gestión de los Asociados para articular en la profesión formas colectivas de organización.¹⁹⁹

Con el fin de evitar la concentración de poderes, se considera pertinente plantear un modelo de administración mixta de manera rotativa entre las organizaciones jurídicas de las Artes Escénicas, como: Asociación de Artistas Profesionales de las Artes Escénicas ASOESCENA y la Red de Artistas del Movimiento RAM. Sin cerrar la puerta a otras organizaciones que deseen sumarse y acrediten objetivos y estructura orgánica funcional acorde a las necesidades del sector. Esta administración deberá ser renovada cada cuatro años, sin reelección, teniendo como finalidad el garantizar el libre acceso a todos los estratos sociales de artistas y gestores culturales de las artes escénicas a nivel nacional, así como generar una curaduría participativa y procurar la sostenibilidad de la plataforma y sus participantes. La plataforma deberá contar con un presupuesto anual que permita el pago a

¹⁹⁹ Estatutos de la Asociación Nacional de Artes Escénicas CAPÍTULO III, FINES Y OBJETIVOS. Art. 5.- Los fines y objetivos.

los administradores y el personal que requiera para el correcto funcionamiento, el mismo que se sugiere:

Tabla 2: Distribución de plantilla

| Cargo | Grupo ocupacional | RMU |
|---|--------------------------|------------|
| Coordinador General | SP9 | 2034 |
| Especialista en Comunicación Social y NTICs | SP7 | 1676 |
| Analista Tecnológico Programador | SP6 | 1412 |
| Promotor Cultural 1 / Curador | SP5 | 1212 |
| Promotor Cultural 2 /Curador | SP5 | 1212 |
| Asistente Administrativo | SPA2 | 622 |

*Elaborado por Sandy Román

3.4.5 Funciones

3.4.5.1 Coordinador General:

Organizar las actividades generales, velar por el buen funcionamiento de la plataforma. Gestionar mejoras, beneficios y demás acciones que otorguen rentabilidad a la misma. Responsable de la administración de los ingresos y egresos.

3.4.5.2 Especialista en Comunicación Social y NTICs:

Se encargará de manejar la comunicación desde una óptica publicitaria e informativa. Responsable del contenido que deba publicarse en la misma, tanto gráfico como audiovisual. Generar contenido para los canales de difusión. Monitorear los canales propios de la plataforma, coordinar acciones que permitan promover la plataforma y su uso tanto por los artistas como por los públicos. Generar estrategias de marketing cultural.

3.4.5.3 Analista Tecnológico Programador:

Responsable del mantenimiento de la plataforma web. Constante renovación y desarrollo de herramientas que permitan a los artistas escénicos mejorar sus producciones digitales concernientes a la plataforma.

3.4.5.4 Promotor Cultural 1:

Gestión curatorial, apoyo en la gestión de programación semanal, mensual y semestral de la cartelera virtual.

3.4.5.5 Promotor Cultural 2:

Apoyo en la gestión curatorial, coordinación con grupos, colectivos, asociaciones. Recepción de solicitudes y canalización de información.

3.4.5.6 Asistente Administrativo:

Apoyo a coordinación general. Vínculo con las áreas y direcciones del MC. Atención ciudadana.

3.4.6 Estructura Digital

Con la finalidad de cumplir con los objetivos planteados por esta plataforma digital, se ha concebido la realización de una estructura que abarque el contenido audiovisual, auditivo, gráfico y textual conforme a las necesidades, divididos en pestañas tales como:



Fuente: Diseño de la página web teatroteca.ec

3.4.6.1 Inicio

Pantalla inicial de la plataforma web donde se visualizan las pestañas generales y la cartelera actual y eventos próximos. Esta pantalla nos permite elegir todas las opciones que tiene la plataforma.

3.4.6.2 Sala Virtual

En esta sección se accede a las obras que están en cartelera. Aquí tendremos que validar nuestro ticket comprado o subsidiado con un código que se generará al momento de obtener un pase de ingreso a la obra. Este código alfanumérico servirá una sola vez en un solo dispositivo electrónico.

3.4.6.3 Nuestros Artistas

En esta pestaña podremos observar los perfiles, biografías y contactos de los artistas escénicos, con la finalidad de aglutinar y que sea de fácil acceso para los gestores, promotores y productores al momento de la búsqueda de perfiles para tal o cual actividad. De esta forma también generamos un catálogo de los artistas ecuatorianos o extranjeros residentes. Sin

embargo debemos considerar que en el ámbito teatral ecuatoriano es común encontrar que los creadores de una obra realizan varios roles en una misma producción, por lo que se deberá fijar algún tipo de filtro, que permita a los buscadores situar a los artistas dependiendo la actividad.

Para mayor localización se colocará hipervínculos o accesos directos desde las piezas teatrales que estén en cartelera en donde conste el reparto para que se pueda localizar y conocer a cada uno desde su rol.

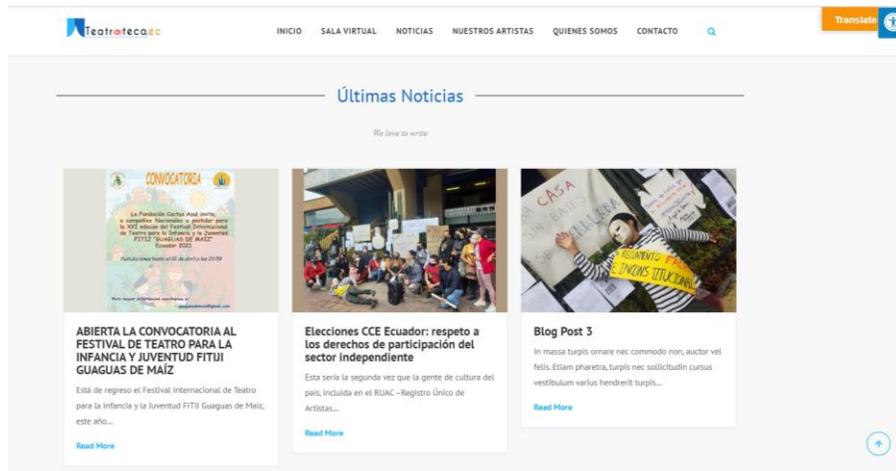
Esta sección en la que contamos con la primera base de datos pública de artistas escénicos del Ecuador, la cual podría ser un referente nacional e internacional en la difusión y promoción de los mismos.

3.4.6.4 Teatroteca Archivo

En esta sección se agregará las obras de teatro ecuatoriano que hayan marcado historia. Se realizará una búsqueda exhaustiva de clásicos ecuatorianos para poder preservarlos en el tiempo y la memoria, como material de estudio, investigación e historia.

3.4.6.5 Noticias

En esta sección colocaremos todas las noticias que se generen en torno al ámbito teatral ecuatoriano: artistas, agrupaciones, organizaciones, eventos, reconocimientos, giras internacionales, entre otras. Así también se creará el espacio para colocar convocatorias locales, nacionales e internacionales, públicas y privadas, con la información necesaria para participar. Es importante que esta sección también se alimente con información para el público que accede a la plataforma, brindando charlas, cursos, capacitaciones y demás actividades que permitan crear contenido de valor y sea atractivo para los visitantes.



Fuente: Diseño de la página web teatroteca.ec

3.4.6.6 Quiénes Somos

Esta sección es importante para dar a conocer todo sobre el proyecto, además de mostrar transparencia en los procesos. En esta pestaña es necesario colocar algún tipo de ayuda como “Preguntas frecuentes” y “Manual de uso” para que el usuario formular sus inquietudes y recibir respuestas.

3.4.6.7 Contactos

En esta pestaña deberá usarse para colocar contactos telefónicos, correos, redes sociales y demás opciones que nos permita establecer contacto con el usuario. A la vez que permitirá generar estadísticas del número de visitas diarias y de la frecuencia de los usuarios.

3.4.7 Mecanismo de pago

La teatroteca.ec deberá presentar eventos subvencionados por organismos públicos y/o privados, mixtos u organismos internacionales. Así también se deberá contar con producciones pagas, a las cuales se podrá acceder a través de la compra de una entrada, en la misma plataforma. Para lograr este propósito será necesario realizar convenios con las

principales entidades bancarias, las cuales permitirá realizar cobros en línea a través de tarjetas de débito o crédito; PayPal y transferencias bancarias. Se sugiere mantener promociones, ofertas, descuentos y demás mecanismos de atracción, para generar un público para el teatro digital que se tornaría regular y alcanzar audiencias, así como lo hicieron las plataformas de cine.

Adicional a este tipo de medios de pago, también se recomienda la suscripción mensual, la cual permitirá a los usuarios adquirir una membresía, acceder a contenido exclusivo, y paquetes de un número determinado de obras por un valor fijo mensual. Para ello será necesario realizar un informe costo-beneficio que indique los valores que permitirá que esta propuesta ser rentable y sostenible en el tiempo.

3.4.8 Proceso de selección

La teatroteca.ec contará con una veeduría y con dos promotores culturales o curadores, quienes deberán coordinar la selección de la cartelera, así como los espacios para su presentación. Gracias a la sala virtual será posible que existan dos o tres eventos simultáneos, los cuales, sin importar su procedencia, deberán contar con la misma promoción que los eventos de compañías públicas o con patrocinio del Estado. Es necesario que la veeduría garantice el acceso a todos los estratos sociales y geográficos del país de manera equitativa, así como asegurar al espectador que los proyectos que allí se exhiben sean de calidad.

En este tercer capítulo se planteó una propuesta de política pública, que permita a los artistas y gestores culturales de las artes escénicas acceder de manera democrática y en igualdad de condiciones al ciberespacio, con el objetivo de explorar, investigar, presentar y difundir sus creaciones. Así también, se expongo la importancia que tiene el uso inmediato

de estas NTIC para con el teatro y como esto, de cierta forma, está implícito en las leyes que rigen a nuestro país. En el recorrido por este último capítulo del estudio comparativo pudimos ver cómo el teatro no ha sido tratado o reconocido dentro del patrimonio inmaterial y cómo podríamos, a través de la digitalización, generar el primer archivo de teatro nacional.

Conclusiones

- El estudio realizado en torno a los diferentes usos de las NTIC nos ha llevado a concluir que es posible pensar en una nueva poética con la construcción de escenarios virtuales y la digitalización. Sin embargo, la experimentación con este tipo de herramientas ha sido limitado para los artistas independientes, colectivos y agrupaciones por la falta de recursos, patrocinios y auspicios que permitan investigar y explorar; esto a causa de los altos costos que exige el trabajo en desarrollo de *softwares*, adquisición, alquiler de equipos y demás; así también encontramos vacíos a causa de la falta de políticas de fomento e incentivo por parte del Estado para generar investigación sobre las NTIC en el sector escénico.
- La pandemia obligó, de cierta forma, a la mayoría de artistas escénicos a nivel nacional y mundial a intervenir en el ciberespacio, pero no por ello significó que estuvieran de acuerdo o que tuvieran los mecanismos y el conocimiento de cómo realizarlo, sino que en el camino fueron trabajando a prueba-error-acierto. Es por ello que un alto porcentaje de los artistas relacionan las NTIC como la transmisión de un video de teatro en las redes, lo que los cohibe, puesto que han sesgado sus propuestas y la visión del teatro digital y el uso de plataformas. Lo que dejó fuera las otras experimentaciones con nuevas tecnologías como es el caso en telecomunicaciones, escenografías virtuales, medios, multimedia y demás propuestas que se han venido trabajando desde los años 70. Esto se ve reflejado en el número de producciones que se dedican a transmitir videoteatro versus el número de propuestas que juegan con las redes, los *softwares* y demás herramientas que permiten generar ese convivio virtual o tecnoconvivio.

- Este estudio me ha permitido comprender términos tan básicos, pero muy necesarios, como la diferenciación de virtual y digital. En la que virtual hace referencia a todo lo referente a la mente, al sueño a la imaginación que crea, lo referente al pasado o al futuro, mientras que lo digital es lo construido a base de códigos traducidos a softwares, depende netamente de la actividad tecnológica. Esto ha sido de gran apoyo para poder nombrar al teatro que se transmite o se sube a plataformas como teatro digital y desde esa conceptualización distinguir entre una práctica y otra. Desde allí analizar cómo se modifica y que ventajas o desventajas presenta al director. Por ejemplo, la potestad de permitirle al espectador ver lo que él considera importante y a partir de ello pensar en un número de cámaras, ángulos, planos, simultaneidad. Lo que implica diferenciar entre el teatro presencial, en el que “un todo” está a la vista del espectador y éste decide en que parte enfatizar o concentrar su atención a un teatro digital en el cual las interfases transforman la mirada y rediseñan el escenario. Incluso, los cortes y apagones para cambios de escenario ya no son más problema si de videoteatro hablamos, el cual es optado por la mayoría de los artistas, quienes consideran que de esta forma pueden garantizar la calidad de imagen y sonido a su público.
- Si bien es cierto que hasta antes de la pandemia el pensar en la digitalización del teatro podría haber sido tomado como una idea descabellada para los artistas y el público más tradicional, para otros, era algo futurista e interesante; pero durante el inicio de la crisis sanitaria se convirtió en el único escenario disponible para circulación del teatro. Y es aquí cuando artistas de todas las latitudes empiezan a reinventarse, algunos vuelven a la radio, otros emprenden actividades paralelas y algunos apuestan por el teatro digital. En este punto, los creadores empiezan a

fusionar su trabajo con el audiovisual y a pensar cuántas cámaras requiere su montaje para no ser cine, tampoco tv, sino teatro a través de la pantalla; ahora no parece tan descabellado pensar en ese momento convivial a través de un dispositivo que les permite estar ahí sin estar.

- Sobre el espectador concluyo que sí existe un nuevo espectador y que este teatro digital sí genera un público: la mirada del otro desde un lugar cómodo y a la vez distractivo. Busco concentrarme y deseo poner atención a lo que veo, porque una persona que navega el ciberespacio tiene una observación mediada, intervenida, en el que su espacio íntimo es intervenido por el espacio escénico. Este espectador interactúa, dialoga, juega y hasta memea con lo que ve en el momento, no espera al final de la función como en la presencialidad.
- Considero que, sí existe una nueva mirada al teatro, desde este nuevo espectador-usuario, esta persona que a través del internet abre una ventana al mundo y que, si no encuentra interés en los primeros minutos, se irá. El espectador tiene que lidiar con un sinnúmero de distracciones que van desde un mensaje, una llamada o ganas de ir por un vaso de agua en medio de una función; entonces, vemos un espectador que exige mucho más del trabajo del creador, quien deberá buscar los recursos necesarios para mantener al espectador activo, atento y consciente. Puesto que este ser humano que escogió entre miles de ventanas al mundo, una obra de teatro deberá recibir los insumos necesarios para permanecer hasta el final. El éxito a su vez se mide en la regularidad con la que este espectador retorne a las plataformas y cómo ayuda a atraer nuevos públicos.

- Una de las ventajas que trajo consigo la digitalización del teatro, y el videoteatro es la inclusión de un público que, hasta cierto punto, había sido ignorado y excluido de los espacios escénicos, como es el caso de las personas con enfermedades catastróficas, terminales, mentales; con capacidades físicas, visuales, auditivas o mentales diferentes; o personas que por la ubicación geográfica, problemas sociales o limitaciones económicas no tenían posibilidad de trasladarse hasta la sala de un teatro. De la misma manera, el mundo escénico por su carácter presencial no llegaba a lugares como las cárceles, hospitales, comunidades y demás. Entonces encontramos que este teatro rompe con las fronteras y alcanza todos estos públicos. Así también es maravillo ver como a través de las NTIC podemos trabajar e incluir estos lenguajes de accesibilidad universal en el teatro, dando la oportunidad de que personas que antes no lograban disfrutar del acontecimiento teatral, lo puedan hacer ahora con el teatro digital.
- Sabemos que el teatro tradicional tiene la fuerza que su naturaleza misma le atribuye: el evento efímero y puro que se centra en un convivio y hace la experiencia única tanto para el espectador como para el artista. Sin embargo, no podemos desconocer lo que está pasando en las salas virtuales, abiertas, movibles, y mediadas, en las que la teatralidad resuena de manera impactante por la experiencia que genera, que va desde lo sensorial a lo interactivo. Lo cual implica no tanto una “misericordia simbólica”, sino una reelaboración de nuestros afectos y un poner a prueba las nuevas tecnologías no tanto como “veneno”, sino como “remedio”, en donde ellas sirvan para pensar el teatro y permitan rediseñar nuevos espacios que prolonguen esta poética y la revitalicen.

Bibliografía

Bibliografía citada:

- Abuín González, Anxo. «Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual». En *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*, editado por Virgilio Tortosa, 267-277. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.
- Abuín González, Anxo. «Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 17 (2008): 29-56.
- Alonso, Rodrigo. *Elogio de la low - tech: Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. 1era edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Luna Editores, 2015.
- Álvaro, Sandra. «Arte y medios locativos: Interacción en el espacio híbrido de la ciudad». *Revista Disturbis*. Primavera n.º 9 (2011):s/n. <http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Alvaro.html>
- Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica de Argentina. «Censo de obras teatrales en emergencia». Acceso el 24 de febrero de 2021. <http://apdea.com.ar/web/wp-content/uploads/2020/10/CENSO-APDEA-final-2020.pdf>
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.
- Bravo, Pedro, Natalia Sierra y Grace Guerrero. «Estudio de identificación y mapeo de actores, redes y asociaciones y otros actores vinculados a emprendimientos culturales». Investigación. Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/Documento-final.pdf>.
- Brook, Peter. «Teatro Inmediato». En *El Espacio Vacío*, traducción de Ramón Gil Novales, 137 – 189. Barcelona: Ediciones Península, 2015.

Cabero Almenara, Julio. «Impacto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en las organizaciones educativas». En *Enfoques en la organización y direcciones educativas formales y no formales*, editado por Manuel Lorenzo Delgado, 197-206. Granada: Grupo Editorial Universitario, 1998.

Castells, Manuel. «Internet, libertad y sociedad: una perspectiva analítica», *Polis Revista de la Universidad Bolivariana de Chile*. Vol. 1, n.º 4 (2003): 1-33.

Castells, Manuel, Mireia Fernandez, Jack Linchuan y Araba Sey. *Comunicación móvil y sociedad: una perspectiva global*. Madrid: Ariel Fundación Telefónica, 2007.

Carrión, Adriana. «El artista de la mirada». En *Presencia de Vsévolod Meyerhold*, 28-34. Buenos Aires: Instituto de artes del espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2009.

Ciscar Casaban, Consuelo. «Cambios de narrativa artística». *Cambios y persistencias en épocas de transición, editado por Ricardo Blanco*, 19-24. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2008.

Commisso, Sandra. «Coronavirus: El teatro se reinventa para poder sobrevivir». Clarín, 24 de Abril de 2020. Acceso el 10 de febrero de 2021.
https://www.clarin.com/especiales/coronavirus-teatro-reinventa-poder-sobrevivir_0_AndqeUfIq.html.

Constitución de la República del Ecuador. Registro Oficial 449, 2008.

Declaración Universal de los Derechos Humanos (Organización de Naciones Unidas ONU, 1948) Resolución 217 A (III).

Declaración de Friburgo, Derechos Culturales. Paris, Editions Universitaires: 1998

Dillon, Guillermo. «Procesos Creativos Teatrales y Nuevas Tecnologías : El Teatro de Objetos Digitales En El Espectáculo Futurismo. Versión Beta». *La Escalera*, n.º 21 (2011): 243-256.

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

----- *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.

----- «El videoteatro en tiempos de pandemia». Cátedra Ingmar Bergman UNAM 2020, video en YouTube, 12:10. Acceso el 07 de enero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=KxwSKqjiJQ&ab_channel=C%C3%A1tedraIngmarBergmanUNAM.

Echeverría, Javier. *Telépolis*. Barcelona: Ediciones Laterza, 1994.

Estatutos de la Asociación Nacional de Artes Escénicas, Acuerdo Ministerial DN 2014-022.

Ferreti, Jorge. «Teatro y Nuevas Tecnologías». Reportaje S/f., video en YouTube, 3:02. Acceso el 21 de septiembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=KMqntuy21KI&ab_channel=EducarPortal.

Garduño, Mónica. 2021. «Teatrix: la nueva apuesta del teatro para llegar hasta tu casa». *Revista Forbes México* (2021). Acceso el 12 febrero de 2021. <https://www.forbes.com.mx/tecnologia-teatrix-plataforma-teatro-casa/>

Giannachi, Gabriella. *Virtual theatres an introductions*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

Grotowsky, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. México: Siglo veintiuno editores, 1992.

Kac, Eduardo. *Telepresencia y Bioarte: Interconexión en red de humanos, robots y conejos*. Traducido por Miguel Angel Crespo. Colección Ad Litteram 6. Murcia: Cendeac, 2005.

Kennedy, Mark. «Broadway baja el telón ante preocupación por el coronavirus». *AP News*, 12 de marzo 2020. Acceso el 12 de marzo de 2020.
<https://apnews.com/article/2e8edffb888a4340a023e251e029d374>.

Kistelanetz, Richard. *The Theatre of mixed – means*. London: Pitman, 1967.

Lago Silvia, Romina Gala y Flavia Samaniego. «Plataformas digitales en las industrias creativas en Argentina. Aportes para pensar la apropiación, creación e innovación tecnológica». En *Tecnologías Digitales: Miradas críticas de la apropiación en América Latina*, editado por Ana Laura Rivoir and María Julia Morales, 319 -334. Buenos Aires: CLACSO, 2020.

Levy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Traducido por Diego Levis. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Loayza, Madeleine. «La incorporación de las nuevas tecnologías en el arte teatral». En *Arte, Tecnología y Sociedad III Expo fauce*, editado por José Manuel Ruiz, 75-89. Quito: Fauce Editorial, s.f.

Mejía, Lupita. «Crear o morir: surge Teatrix ante la necesidad del streaming (y la supervivencia) teatral». *Identidad MX*, 13 de noviembre de 2020. Acceso el 16 de febrero. Cita de Oscar Carnicero, <http://identidadmx.com.mx/2020/11/crear-o-morir-surge-teatrix-ante-la-necesidad-del-streaming-y-la-supervivencia-teatral/>.

Ministerio de Cultura y Patrimonio. Pérdidas marzo 2020. Ecuador: Boletín Informativo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2020. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/Infograf%C3%ADa-de-p%C3%A9rdidas-2.pdf>.

----- Boletín Informativo del Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación, <http://www.creatividad.gob.ec/2020/08/31/emerge2020-ganadores/>.

Montero, Freddy. «Los derechos culturales: un acercamiento a su contenido programático y aplicabilidad normativa». *Cuadernos de Antropología*, n.º14 (2004):47-59.

Óses, Pablo. «Teatro e Internet: Teatra y TIA» Video de las XII Jornadas de Teatro y Actuación en el Centro de Investigación Cinematográfico en el 2014, video en

YouTube, 1:24:19. Acceso 13 de octubre de 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=zsJTIJ3aXNA>.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

----- *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Traducido por Magaly Muguercia. México: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato, 2016.

Pellisa, Teresa López. «La pantalla en escena, ¿Es teatro el ciberteatro?». *Revista Letral*, n.º 11 (2013): 24-39.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2012.

Rapisarda, Zara Fermin. «La plataforma teatral Teatrix se expande hacia el mercado hispano» *El teatro*, 28 noviembre2020. Acceso el 24 de febrero de 2021. <https://www.el-teatro.com/la-plataforma-teatral-teatrix-se-expande-a-hispanoamericana/>.

Revista Ñ. «Long Distance Affair: Breve chat pornográfico emocional». *Clarín*, 13 de noviembre2013. Acceso el 12 de septiembre de 2020.
https://www.clarin.com/teatro/long_distance_affairbienal_de_arte_joven_0_r1kUc4fswXe.html.

Rifkin, Jeremy. *La era del acceso: La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000.

Rodríguez de las Heras, Antonio. «Espacio virtual, espacio digital». *Revista Débats*, Primavera n.º 84 (2004): 1-63.

Secretaría General de Comunicación de la Presidencia. *Gobierno Nacional impulsa la economía naranja y el desarrollo cultural en el país*. Quito. sf. 11:14 Acceso el 21 de enero de 2021. <https://www.comunicacion.gob.ec/gobierno-nacional-impulsa-la-economia-naranja-y-el-desarrollo-cultural-en-el-pais/#:~:text=El%20Gobierno%20Nacional%20fomenta%20la,e1%202021%E2%80%9D%2C%20afirm%C3%B3%20Velasco.>

Sistema Integral de Información Cultural. Las Artes Escénicas en el Ecuador. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018. https://infogram.com/bol_arvivesc-1h8n6memqxr92xo?fbclid=IwAR1noA8pZr6ugQuGHZIXsSyDnV5OZYr9FqgI9F2uexdLDZK4iJIRK5cSEL0.

Sistema Integral de Información Cultural. Impacto del Covid-19 y reactivación del sector artístico y cultural del Ecuador - diciembre 2020. Ecuador: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2020. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/01/Boleti%CC%81n-de-reactivacio%CC%81n-del-sector-arti%CC%81stico-y-cultural.pdf>.

Sistema Integral de Información Cultural. Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC). Ecuador: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019. https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/10/Ruac-1_compressed.pdf .11.

Suarez, Jorge Iván. *Escenografía Aumentada: Teatro y Realidad Virtual*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.

Taverna, Jorge. «Transculturación versus Autoctonismo». En *Arte y Tecnología, Lo local en lo global*, editado por Adriana Almada, 23-31. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2008.

Teatro a Teatro, «Fiesta de las Plataformas Digitales de las Artes Escénicas». Actualidad 2011, Acceso el 13 de enero de 2021, <https://www.teatroateatro.com/fiesta-de-las-plataformas-digitales-de-las-artes-escenicas/>.

Van Dijck, José. *La cultura de la conectividad Una historia crítica de las redes sociales*, Traducido por Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2016.

Vidal Gil, Pepe. «Teatrix, una plataforma que crece en pandemia». *CNN Radio Argentina*, 22 de septiembre de 2020. Acceso el 11 de diciembre de 2020.

<https://cnnespanol.cnn.com/radio/2020/09/22/teatrix-una-plataforma-que-crece-en-tiempos-de-pandemia/>.

Cibergrafía citada

Adrien M & Claire B. « Le mouvement de l'air». Acceso el 16 de enero de 2021. <https://www.am-cb.net/projets/le-mouvement-de-l-air>.

Blanca Li. «Robot!». Acceso el 16 de enero de 2021. <http://www.blancali.com/es/event/99/robot>.

Buen Plan. «Quienes somos». Acceso el 02 de marzo de 2021. <https://www.buenplan.com.ec/>.

Blog de la Asociación Playbill- Acción Cultural, <https://playbillasociacion.com/2020/04/06/resultados-de-la-encuesta-impacto-economico-del-covid-19-en-el-teatro-peruano/>.

Corey Baker. Acceso el 10 de febrero de 2021. <https://coreybakerdance.com/corey/>.

Danziteveo. «Danzite también es Danziteveo, videoteatro». Acceso el 07 de enero de 2020. <https://danziteveo.com/>.

Digital Theatre, «Sobre nosotros». Acceso el 08 de marzo. <https://www.digitaltheatre.com/>.

Festival Internacional de Artes Vivas de Loja. «El entorno digital como un espacio público para las Artes Vivas». Acceso el 30 de noviembre de 2020. www.festivaldeloja.gob.ec.

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. «Encuesta de Seguimiento al Plan Nacional de Desarrollo: Indicadores de Tecnología de la Información y Comunicación» Boletín Técnico Informativo N° 02-2020- Encuesta Multipropósito-TI. Quito 2020 <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/tecnologias-de-la-informacion-y-comunicacion-tic/>

Kalliopê, Acceso el 12 de febrero de 2021, <https://kalliopesuite.com/project/la-maldicion-de-la-corona/>

La Fura dels Baus, Acceso el 12 febrero de 2020, <https://lafura.com/noticias/la-fura-dels-baus-reinventar-el-teatro-digital-interpretando-macbeth-por-videoconferencia/>.

La Fura dels Baus. «La Fundación Épica de La Fura continúa transgrediendo el escenario digital con 'La tempestad en casa' en el Festival Internacional Cervantino». Acceso el 20 de febrero de 2021. <https://lafura.com/noticias/la-fundacion-epica-de-la-fura-continua-transgrediendo-el-escenario-digital-con-la-tempestad-en-casa-en-el-festival-internacional-cervantino/>.

Ley Orgánica de Cultura. Registro Oficial N° 913, 2016.

Long Distance Affair. «Bienal Arte Joven Buenos... | MOODLAB» Acceso el 28 de Octubre de 2020. <https://moodlabcl.tumblr.com/post/65821610538/long-distance-affair-bienal-arte-joven-buenos>.

Marcelo Bertuccio. «El rey y el dios (TIA)». <https://www.marcelobertuccio.com.ar/post/2018/04/02/el-rey-y-el-dios-tia>.

Teatrix. «Quienes somos». Acceso el 18 de octubre de 2020, <https://conoce.teatrix.com/quienes-somos/>.

Real Academia Española de la Lengua. «ciber». Acceso el 20 de noviembre de 2020, <https://dle.rae.es/ciber->.

Real Academia Española de la Lengua. «innovación». Acceso el 23 de enero de 2021, <https://dle.rae.es/innovaci%C3%B3n>.

Royal Shakespeare Company. «400 years in the making». Acceso el 08 de enero de 2021. <https://www.rsc.org.uk/the-tempest/gregory-doran-2016-production/video-creating-the-tempest>.

Sistema Integral de Información Cultural. Cuenta Satélite de Cultura: Contribución del PIB para la cultura. Mayo de 2019. 11:35 Acceso: 21 de enero de 2021. <https://siic.culturaypatrimonio.gob.ec/index.php/contribucion-del-pib-a-la-cultura/>.

Bibliografía consultada

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Traducido por Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

Castells, Manuel. *Comunicación y Poder*. Traducido por María Hernandez. Madrid: Alianza editorial, 2009.

Decreto presidencia 1017. Lenin Moreno Garcés, Presidente de la República. Quito: Marzo del 2020.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.

Dillon, Guillermo. «El mapping como performance teatral. Análisis del proceso creativo de la intervención urbana “contra la pared”». *Revista Escena Uno*, n.º5 (2016): <http://escenauno.org>.

Duque, Felix. «De cyborgs, superhombres y otras exageraciones». En *Arte, Cuerpo y Tecnología*, editado por Domingo Hernández Sánchez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, s.f.

Gatica, Paulo Antonio. «La obra de arte en la época de la retuiteabilidad». *Revista Caracteres Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, n.º2 (2014): 81-98.

Groys, Boris. *Arte en Flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Traducido por Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja negra editores, 2016.

-----*Volverse Público: las transformaciones en el ágora en la edad contemporánea*. Traducido por Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja negra editores, 2014.

Hojsgaard, Luz. «El dispositivo en las artes-escénicas: Una ampliación del concepto espectáculo “distancia” de Matías Umpierrez, un dispositivo posible». *Revista Escena Uno*, n.º 11(2019): <http://escenauno.org>.

Ladagga, Reinaldo. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Levy, Pierre. *Cibercultura: Informe al consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Traducido por Jenn Cabanes. Madrid: Paidós, 2010.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*. Espabook. s.c.,1987.

Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política. Primera Edición*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

Said Hung, Elías. *Transformaciones comunicativas en la era digital*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2009.

Serres, Michel. «Lo virtual es la misma carne del hombre». *Diario Le Monde*, París, 18 de junio de 2001. Acceso el 03 de noviembre de 2020. <http://eduteka.icesi.edu.co/pdfdir/Serres.pdf>.

Vázquez Lomelí, Carlos Manuel. «Pedagogía teatral: Una propuesta teórico metodológica crítica». *Revista de investigación CALLE 14*, Vol 3 n.º3 (2009): 63-73.

Cibergrafía consultada

ALL Arte al límite. «El arte transhumano de Sterlac». Acceso el 10 de febrero de 2021. https://www.artellimite.com/2016/08/27/arte-transhumano-sterlac/?fbclid=IwAR28XVUXogMAtIbkM9KkdF_O_gzgX09Z3PMTTrnWCA0neuR6htXaX9l6BSAk.

Altares, Guillermo y Carlos Geli. «El libro digital ganará al papel en 10 años». *Diario El País*, 14 de octubre de 2008. Acceso el 24 de noviembre de 2020. https://elpais.com/diario/2008/10/15/cultura/1224021601_850215.html.

Dubbati, Jorge. «Desmontando la obra Antinoo». Programa Escuela de Espectadores XXV. Video subido a YouTube del Festival Internacional de Teatro El Gesto noble, 1:12:29. Acceso el 25 de enero de 2021. https://www.youtube.com/playlist?list=PL7S299xhK1s0ZX5WMpkGCbsPVPQOFX_Zl&fbclid=IwAR3HkVMIDdYfqHclpcVR-1_Z4ST5NzVy267246Auyij93un2_sMKbT7yk78.

Drakfield Radio. <https://www.darkfield.org/radio>.

Fermin Rapisarda, Zara. «La plataforma teatral Teatrix se expande hacia el mercado hispano». *El teatro*, 28 noviembre de 2020. Acceso el 15 de enero de 2021. <https://www.el-teatro.com/la-plataforma-teatral-teatrix-se-expande-a-hispanoamericana/>.

Fundación Mandragora Artes Escénicas. <https://mandragorateatro.org/>.

Geli, Carlos. «Y el libro en papel no murió en 2018». *Diario el País*, 13 de octubre de 2018. Acceso el 15 de marzo de 2021. https://elpais.com/cultura/2018/10/13/actualidad/1539456174_676814.html.

Mondragón Velázquez, Rafael. «La salvación en lo mínimo: gestos para atravesar la pandemia». <https://bit.ly/3tPYskK>.

Stelarc. «Obra Ping Body». Video subido a Youtube de la obra realizada en 1995. Acceso el 10 de febrero de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=7y3GYi1GFfA&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3s3bGBdowTfyCZIZDJE0snKuUrshQLLhfAAqJmd4qH2LbbTWoyflfn2RU>.

Teatro conmigo. <https://teatrocontigo.com/>.

Teatro Muegano. «Limbo Radio Teatro». <https://spoti.fi/2NL8Btk>.

Teatro Ojo. «Obra volverse negro». <https://volversenegro.mx/>.

Teatro Ojo. Plataforma Cultural. <http://teatroojo.mx/>.

Teatro UNAM. «Después de la arena». <https://teatrounam.com.mx/teatro/despues-de-la-arena/>.

Teatro Digital. <https://www.teatromayor.org/es/teatro-digital/en-vivo>.

Anexos

Anexo 1: Entrevista a Juana Guarderas

Fecha: 25 de septiembre de 2020

Tema: el teatro y las nuevas tecnologías

Medio: Videoconferencia a través de la plataforma zoom

Sandy Román: Vengo siguiendo tu trabajo, y me pareció que es uno de los primeros trabajos que utilizaron plataformas digitales desde la pandemia. Además, quisiera que me cuentes un poco si habías trabajado con las TIC previo a la pandemia, conocer un poco tu experiencia.

Juana Guarderas: Aparte del lado creativo, puesta en escena, el interactuar con un video, en lo que recientemente estaba trabajando con las TICS es *La Venadita*, una obra accesible a las diversas discapacidades. Se logró esa accesibilidad universal gracias al uso de las Nuevas Tecnologías. La obra cuando la realizaba físicamente contaba con subtitulado, lengua de señas, -el subtitulado era todo un trabajo-, con la proyección, audiodescripciones para personas ciegas, y audio explicaciones para personas con alguna discapacidad cognitiva. En este sentido las personas con discapacidad llegaban al teatro y recibían un equipo con su petaca de receptor, dependiendo cada uno con su discapacidad. En total son 172 audio descripciones. Una obra trabajada con minuciosidad. Que coincida las audio-descripciones y audio-explicaciones con las imágenes.

Las personas ciegas llegaban antes para tocar las cosas y reconocer el espacio, las texturas. Una obra que se trabajó desde el 2018 con Roberto Sintez, de la organización española «Hazlo Accesible», empresa ASTEX de quienes hemos tenido la asesoría , el

acompañamiento, los equipos incluso son de ellos, los subtítulos se trabajaron en España. Como actor o actriz no es lo mismo lo que dice el texto y lo que se dice, toco ser muy minuciosos. Se estrenó en España. Se hizo un convenio con el MIES y fondos del teatro Benjamín Carrión. Es la primera obra en Ecuador con accesibilidad y apta para todas las discapacidades en Latinoamérica.

Hay que tener en cuenta que mucha de la gente con discapacidad a la que llegamos con la obra son de sectores sumamente vulnerables; fue maravilloso llegar a ellos, la retroalimentación, sobre todo. Algunas personas nos decían que era bueno poder haber estado ahí y ver la obra. En esos sectores cuando hay una persona que tiene discapacidad hay varios miembros de la familia con lo mismo. Entonces era muy común que nos dijeran que otro miembro hubiese querido estar, pero no se podía movilizar físicamente. Esta experiencia ya me hacía pensar como gestora cultural y actriz, con años de experiencia y gestión que tengo. Este acercamiento con personas con discapacidad fue bien fuerte, había hecho otros proyectos, pero eran más creativos, pero como público éstos eran nuevos públicos y esta era una de las cosas más potentes.

Me puse a pensar algo que un amigo me decía: «Vez, si se hiciera streaming toda esta gente podría ver, y de todo el mundo». Luego yo pensaba que de esta forma la gente no vendría al teatro. No le encontraba el sentido, pero cuando hice esta gira y empecé a escuchar esta dificultad de asistir al teatro, me puse a pensar que esto del teatro por streamig -en estos tiempos- no es una mala idea, justamente por las personas que físicamente no pueden asistir, como: niños con cáncer, con enfermedades catastróficas, con discapacidad, enfermedades terminales. Entonces en el 2019 ya venía pensando, por esta experiencia con las discapacidades.

Sandy Román: Buen Plan es la plataforma por la que lanzaron sus obras ¿Ellos ya tenían experiencia?

Juana Guarderas: Buen Plan con el patio de comedias solo ha funcionado como tiquetera. Les propuse porque fui como hilando cabos. Vi que mis hijos hacen sus clases, están una hora recibiendo clases a través del zoom, entonces yo me pregunté ¿Por qué no puedo hacer teatro? Una amiga me comentó que el Teatro de la Abadía de Madrid está trabajando sus obras desde las casas. Entonces se me ocurrió: Yo vivo en un teatro, me bajo al escenario, prendo las luces y el zoom y ¡Listo!

También apareció Roberto Sintés, que es mi vecino y experto en comunicación accesible y sobre todo en la accesibilidad en las artes, además es productor audiovisual y tiene equipos y además vive aquí a lado, entonces inmediatamente hablé con él.

De hecho, en el 2020 íbamos a continuar la gira con el MIES y el Ministerio de Cultura. Estábamos por firmar convenio para recorrer 19 ciudades del Ecuador con esta obra accesible y vino la pandemia. Entonces Roberto ya estaba viviendo aquí, por tal motivo le propuse que hagamos y es ahí cuando se me ocurrió hablar con Buen Plan.

Primero compré un plan para 100 espectadores y luego para 500; hicimos pruebas con amigos, con familia, antes de mostrarles a Buen Plan, pues ellos no sabían en lo que se estaban metiendo. Pienso que a José Luis Toral se le abrió una brecha enorme de negocio.

Yo empecé el 18 de abril, ósea casi al mes del confinamiento hice la primera función. Pero a finales de marzo ya estaba la idea en la cabeza.

Entre los requerimientos tuvimos que hacer: Pagar la plataforma de zoom para tener el tiempo ilimitado y contratar un buen internet; entonces empezamos desde la función uno, con la idea

de la accesibilidad. Para eso llamamos a David Pascuel para el lenguaje de señas, desde la primera tuvimos eso. Durante la pandemia hemos ido mejorando, luego hicimos un convenio con el NAC, que es un Centro Nacional de Apoyo a la Accesibilidad, e hicimos una capacitación para el tema del subtítulo.

Sandy Román: ¿Desde que empezó la pandemia han hecho algo con público?

Juana Guarderas: Todavía no he hecho nada con público, no nos hemos animado. Seguimos trabajando en las obras en este formato, y bueno hemos ido adaptando a la accesibilidad. Esperamos que en un futuro podamos tener nuestra plataforma y que cada uno pueda elegir si desea con accesibilidad o no, o con qué tipo de accesibilidad desea, puesto que ahora todas las obras cuentan con accesibilidad.

Sandy Román: Desde que empezó la pandemia hasta la fecha ¿Cuántas funciones han realizado?

Juana Guarderas: Hemos hecho cerca de 48 funciones con cerca de 4200 dispositivos conectados y aproximadas 8 mil personas, pues siempre en una computadora suelen haber dos o tres personas. En cuanto a personas con discapacidad solo unas 150. Sigue siendo un porcentaje muy bajito.

Sandy Román: ¿Cómo van a promover estas obras de accesibilidad?, ¿Qué faltaría?

Juana Guarderas: Nosotros seguimos buscando y tratando de ganar unos fondos para poder llevar esas obras con estas herramientas de accesibilidad a más lugares, pero también vemos que falta que estas personas se enteren que esta obra tiene estas accesibilidades, pues están acostumbrados a que no haya una producción para ellos.

Entonces para eso en este proyecto vamos a trabajar con el MIES, para que ayuden a difundir con sus usuarios. Hay que tener en cuenta que lanzarse a hacer teatro accesible en lo virtual y presencial ha sido complejo, por eso requerimos una web accesible.

Sandy Román: Entonces tu llegada a la virtualidad fue por lo accesible, ¿económicamente ha funcionado?

Juana Guarderas: Sí, ha funcionado. Claro las primeras semanas yo era la única que estaba en cartelera en Buen Plan. Habíamos pagado -conservadoramente- un plan para 100 personas y a la semana teníamos a más de 100 personas por función y ahí compramos un zoom para 500. Ha funcionado bastante bien.

Actualmente contabilizábamos entre las tres tiqueteras que más se mueven en el país, que son: buen plan, *ticket show*, *bowl entertainment*, que hay más de 300 opciones en un fin de semana. De yo tener más de 100 dispositivos en una misma función ahora tengo 50, pero es por la oferta y la competencia. Entendamos que la oferta se disparó de manera brutal. Además, hay otra gente que lo hace desde su casa con transferencia. De alguna manera, pueda ser también, que la gente se cansa del zoom. Por mi parte, he hecho un trabajo de difusión super sesudo justamente pensando en el concepto de nuevos públicos.

Este año el Patio de Comedias cumplía 40 años de existencia, entonces lo celebramos con un público que no solo son con discapacidades sino de todo el Ecuador: de Saquisilí, Puenbo, Canadá, México, Panamá y de todo Sudamérica, a excepción de Brasil y Venezuela. Gente que se ha conectado de todas partes; entonces bajo este concepto de «nuevos públicos» me llevo a repensar la difusión. Entonces yo al finalizar la función les preguntó: ¿Cómo se enteraron de la obra y de donde son?, yo pienso y digo: ¿cómo se entera una persona de

Comodoro Rivadavia en Argentina! Me di cuenta que tenía que ampliar la difusión, y ver los lugares de donde nos han escrito, desde que lugar son y me muevo rápidamente con entrevistas, radios, canales para la promoción. Veo en el extranjero donde existen comunidades ecuatorianas y me hago amiga por las redes de asociaciones en Panamá, Estados Unidos, etc y se van armando redes increíbles; es mucho trabajo y tiempo y es algo que lo hago sola, ósea el equipo del patio soy yo, Roberto y mi hijo. Así que hemos tenido que resolver entre nosotros todas las circunstancias que van apareciendo y que hemos vivido. El equipo se redujo, pero se multiplicaron las tareas en gran medida, sin embargo es una experiencia interesante.

Sandy Román: ¿Qué aprendizajes o cosas te deja esta experiencia?

Juana Guarderas: Otra cosa que fue importante y de motivación para empezar las presentaciones a través de zoom es el ver que durante el confinamiento el arte cobró un protagonismo muy importante. La gente encerrada en su casa, cuidando la salud física, y empieza a liberarse contenido de manera muy generosa, como obras de teatro, de circo, conciertos, etc. Yo pensaba en el en vivo, que el público quiere ser cómplice de ese juego en el teatro. Si bien no vamos a tener esa relación convivio presencia que era siempre y esperemos que vuelva hacer, pero el público necesitaba ver al actor parado sudando la camiseta, o que se equivoca. Por eso generamos hasta un protocolo y como vamos hacer la interacción. Apague la cámara prenda la cámara, prende el micrófono, apague el micrófono. Pero hay que tener en cuenta que en este en vivo sólo se puede hacer con una sala de hasta 100 personas, más allá de eso ya no se puede jugar con la interacción. Lo chévere es que se acaba la función y la gente no se quiere desconectar, los foros son maravillosos.

Por ejemplo, cuando pusimos *La Venadita* se trabajó en la estética, el montaje de las cámaras para que ésta pueda ser disfrutada en todo su esplendor. La obra digital tuvo el mismo impacto que cuando lo presentamos físicamente. Siento que la gente se conmovió al ver la obra. A ratos yo creería que hasta más. Yo creo que este contacto que el público tiene con el zoom, esta conversación es muy valiosa.

Pero también pienso que entre las tantas cosas que me ha tocado asistir por zoom he asistido a velorios. Entonces yo pienso que por un lado el actor tiene derecho al teletrabajo, porque si uno de los actos más rituales, más complejos y sagrados como es el funeral de una persona lo hacemos por zoom ¿porque no podemos hacer teatro por zoom? Si lloro por zoom con mi familia, si tengo derecho a hacer un velorio por videoconferencia, porque no voy a tener derecho hacer teatro por zoom; si sí existe esa ritualidad compartida.

Sandy Román: ¿Además de *La Venadita*, en qué otras obras has trabajado en este formato?

Juana Guarderas: A raíz justamente de esta crisis sanitaria se ha logrado crear increíblemente una cantidad de creaciones nuevas. Por ejemplo, estuve en: *Amor de cuarentena*, *La Sinónima* y *Antónima*, que son propuesta que ya están pensadas para la cámara.

Sandy Román: ¿Crees que existe una nueva estética?

Juana Guarderas: Eso es lo que estamos abordando, he visto propuestas de diferentes partes y justamente vi una obra chilena sobre la violencia a la mujer super fuerte, mantiene una teatralidad, códigos teatrales presentes que dialogan con la cámara y efectivamente es el paso que estamos dando a que creemos este nuevo género que todavía no tiene nombre.

Algunos dicen: video teatro, teatro en línea, teatro *streaming*, etc. Ya vendrán los estudiosos a ponerle nombre, pero lo que sí queda claro es que hay cosas que podrían quedarse, por ejemplo, esta opción mixta, por *streaming* para las personas que no puedan estar presentes porque están de viaje, enfermos, presos, etc.

Sandy Román: Este público es nuevo ¿Volverán a las salas?

Juana Guarderas: Muchos de este público no va a venir a la sala, porque en su mayoría no vive aquí. Por ejemplo: el valor de la entrada al Patio era entre \$8,00 a \$15,00 dólares, y ahora con \$5,00 ven un monólogo 3 personas. Muchos de ese público no van a volver a la sala.

Justo me comentaba una señora que “ahora si puede asistir a mis funciones” porque antes el gasto era mayor al tener que moverse hasta el teatro. A ella le resulta más fácil pagar menos por una entrada y sentarse. Imagínate la señora tiene que pagar un pasaje en la noche hasta el Teatro, de ella y sus hijos, luego quieren comer algo, las entradas, etc. Entonces es un gasto representativo para una economía media-baja. Pero también tienes gente que se niega a ver teatro por zoom al igual que hay gente que se niega a producir teatro por zoom.

El teatro no va a desaparecer, este momento nos da opciones increíbles. Mira, otro ejemplo. Hice una obra de Rebekka Kricheldorf y no se hubiese podido hacer o que ella vea la obra en vivo porque la dramaturga es alemana y sería un gasto enorme. Pero ahora es posible por estas plataformas.

Sandy Román: Y en el tema del convivio ¿qué opinas?

Juana Guarderas: Hay otra forma de convivio igual de legítima y necesaria. El público ha aceptado ver teatro porque ha encontrado, más que antes, -he percibido- la necesidad de

asistir al teatro. Cuando leo los chats, lo que comentan o lo que dicen en vivo yo veo que la gente me necesita; por todo el contexto emocional, económico. Cuando tenemos funciones en empresas, me indica que necesitan una motivación y que se dan cuenta del valor terapéutico del teatro.

Justamente tuve una función de *La Venadita* con 120 estudiantes de la Politécnica, y al terminar la función la gente se quedó una hora más, los chicos lloraban emocionados por la obra. Incluso siento que fue más potente, porque el contenido de esa obra es muy inmovilizador. ¿Como no va haber convivio cuando tengo la necesidad de verle al otro?

Cuando hice la primera función, ya estaba todo listo. El Roberto con las cámaras también listo, entonces me quedo paralizada cuando veo que la gente sí se conectó, sentí que estaba volando en el espacio. Sentí que era una realidad y a mis 56 años estoy viviendo esto. Lloré de miedo y emoción. La adrenalina interna es fuertísima. La adrenalina de enfrentar a este absurdo también es demandante para el actor, no es fácil, hemos trabajado en condiciones adversas siempre. El teatro es un sobreviviente y esto es un ejemplo de esa supervivencia. Me he presentado en cárceles, bodegas, canchas de *scuash*, parques, el páramo, he ido cargando el teatro a todas partes, he convertido a cualquier espacio en un teatro. Siento que en general hemos llevado nuestro teatro a cuestras a los lugares más absurdos y ahí sigue el teatro. He vivido las condiciones adversas y he estado en maravillosos teatros con maravillosas condiciones. Los actores, la gran mayoría en Ecuador, somos cuatro por cuatro. Ahora tenemos que ver que hay varias formas de hacer este teatro. Hay obras que son teatro filmado y otros que son experimentos multimedia que son más interesantes todavía.

Los dos tienen la misma validez, incluso el teatro filmado tiene validez, porque estamos construyendo algo que el Ecuador no ha tenido nunca y es un registro de obras. El teatro es un acontecimiento efímero, algunos grupos tendrán sus obras grabadas, pero muchos no. Ni el mismo Ministerio de Cultura tiene, no existe un catálogo de obras de teatro del Ecuador.

Sandy Román: De todas tus obras que estás haciendo en teatro virtual ¿Son en vivo o pre grabado?

He utilizado ambos recursos. Dos monólogos cómicos: *No quiero morir virgen* y *Lecciones para mudos* son en vivo absolutamente. *Las marujas entre violetas* y *braguetas* he realizado en ambas; por el tema de estado de excepción y los horarios que generan incertidumbre nos tocó grabar.

Pero si quiero señalar que la adrenalina que produce -como actriz y espectadora- el en vivo tiene una potencia más fuerte que el grabado. A nivel de la calidad visual si vas hacer una propuesta más jugada con un guion audiovisual ya son productos audiovisuales.

Creo que ambas propuestas son válidas, tienen sus pro y contra. Con el Juan Andrade, en *Festivales del Mundo*, decía que era mejor tener las cosas pre grabadas para evitar que se corte la obra. Y sí es un producto más cuidado, yo le sugería que una o dos sean en vivo porque a la gente le engancha un montón. He sentido que la gente cacha si es o no en vivo, se siente lo adverso de los espectadores.

Por ejemplo, la misma *Sinónima* y *Antónima*, la María Beatriz Vergara le pensó para ser grabada, porque tiene códigos teatrales y audiovisuales, no podría ser de otra forma.

Es esto que se da un dialogo con la cámara, de este otro ojo que es el ojo de la cámara, de mí hacia la cámara y de la cámara hacían mí, esa prolongación como si fuera el espectador, el dramaturgo o el director.

Sandy Román: ¿Crees que el gobierno debe tener algún incentivo para promover las nuevas tecnologías en el teatro?

Juana Guarderas: Definitivamente. Ahora sacaron el fondo de emergencia que te daban la opción para obras con público, el Festival de Loja también y en este dialogo con las tecnologías y multimedia van a priorizar más este experimento multimedia.

Sin embargo, aquí hay algo bien importante y grave, que es el momento que deciden eliminar el ICA (Instituto de Cine y Creación Audiovisual), lo fusionan con el IFAIC (Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividad) y formar el IFCI (Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación) te preguntas ¿como hacen esto en este momento!, cuando deberían potenciar este instituto de cine, el cual ahora apoyaría a todas las demás artes: a la danza, a la pantomima, al teatro, el circo, la museografía, la literatura y que a través del audiovisual se tendría una herramienta audiovisual. ¡Uno no entiende como el Estado cierra los medios públicos! si ahorita es esto lo que nos mantiene en contacto. Cuando los medios de televisión nacional deberían ser potenciados, no solo para el arte sino para la misma educación. Cuando es la herramienta obvia por la inequidad brutal que existe para estudiar; cuando la radio y los canales debieron suplir la ausencia del internet -porque en su mayoría tienen una tv o una radio- entonces nos damos cuenta que no hay un pensamiento, una política o un criterio. Solo se ve un pensamiento direccionado a los números y esto es grave porque no puede pasar encima de la educación y el arte que es tan importante. No existe una gran esperanza que por

parte del Estado, pues ni esas cosas obvias están pensadas peor cosas más sofisticadas como que incentiven las artes y las tecnologías.

Sandy Román: Muchas gracias Juanita, por este aporte con la construcción de conocimiento y más sobre tu experiencia con las NTIC

Anexo 2: Entrevista a Marcelo Bertuccio

Fecha: 05 de marzo de 2020

Tema: Sobre TIA, Teatra y Teatrix

Medio: Audios y mensajes escritos a través de redes sociales

Sandy Román. Gracias Marcelo por tomar esta entrevista, para mi es muy gratificante poder tomar contacto contigo después de tantos años desde que salí de la facultad de arte. Quisiera conocer sobre estos proyectos en los que se que trabajaste y bueno conocer sobre como aboradas tu este cruce con las Nuevas Tecnologías. Empiezo preguntándote: **¿Qué entiende por artes vivas y en qué se diferencia de las artes escénicas?**

Marcelo Bertuccio: Yo entiendo que son aquellas en las cuales participan organismos vivos que generan situaciones que se producen entre los organismos vivos. Digo organismos y no solamente personas, ya que si hablamos de artes vivas podemos pensar también en animales, por ejemplo sí extendemos un poco más el concepto.

Yo creo que no sé si se diferencian de las artes escénicas, sino que son un aspecto de las artes vivas y que se desarrollan en una escena. Si entendemos escena como el ámbito de lo teatral.

Las artes escénicas son un sinónimo del arte dramático, aquel que trabaja con: la materia

drama, ficción dramática como teatro, guion de cine, guion de ficción de televisión, donde se desarrolla una acción, donde hay una estructura, un sistema, probablemente un relato, más complejo o menos complejo. Que se diferencia de otras artes vivas como la performance, la instalación o la intervención; que no piden un ámbito escénico específicamente, y que tampoco necesariamente tienen que generar drama, acción, situación, personaje relato. Sino que son sucesos vivos -que no necesariamente- requieren del avance de la acción dramática. De esta manera, quiero decir para esto y para todo lo que diga de ahora en adelante que desconfío siempre de los nombres, de las etiquetas y las clasificaciones, porque a veces -de una manera equivocada- las clasificaciones cambian, pero los conceptos siguen siendo lo mismo. Entonces las cosas terminan teniendo muchos nombres y depende de que tribu, corriente, época o estética se los mencione.

Sandy Román: Vivimos en un momento en que la tecnología está ganando espacio arrasador por su incidencia en casi todos los campos, por lo que la llaman la Era Digital **¿Consideras que el Teatro debe migrar o mutar para sobrevivir en esta era digital?**

Marcelo Bertuccio: Tengo la impresión -por su puesto sin ninguna evidencia porque hablo del futuro- que el teatro va a existir siempre. Me parece que el teatro -y no hablo de ficción dramática en general sin incluir el cine y televisión-, el que nosotros podamos ver en un espacio compartido a otras personas a las que les está sucediendo cosas que podría sucedernos a nosotros o que nos han sucedido o nos están sucediendo y que nos ayuda a mirarlo con mayor objetividad, hace un trabajo terapéutico. Observar distanciadamente aquello que nos compromete muy de cerca, yo creo que eso no se va a terminar nunca. Aunque quizá se acabe los dramaturgos, la dramaturgia, los edificios de los teatros, la práctica

de las funciones, de cualquier manera, va a existir y es imprescindible que exista la posibilidad de llevar a la ficción lo que nos pasa, para poder verlo mejor.

En cuanto a la influencia de la tecnología, sí hay la posibilidad de que el teatro busque modos tecnológicos de comunicarse y que el teatro también -en su rusticidad, en su precariedad de recursos, espacio, personas, tela, materiales, clima, momento del día, estación del año- muy pedestre muy concreta del teatro pueda incluir la tecnología. Estamos bastante artos incluso del video. Tenemos escenografía virtual, tenemos la posibilidad del holograma, efectos especiales visuales, arquitecturas sofisticadas en espacios movibles o transformables, pero creo que la tecnología puede estar también -de hecho lo está haciendo- al servicio del teatro, tal como lo conocemos hoy y por su puesto manifestarse a través de esa tecnología de algunas otras maneras.

Sandy Román: ¿De qué se trata TIA y Teatra? ¿A partir de que nace la idea o la necesidad de realizar esta convergencia de la tecnología con el teatro?

Marcelo Bertuccio: Bueno, Teatra y TIA son dos proyectos bien diferenciados entre sí, que estuvieron bien conectados en un momento pero que no son lo mismo.

Teatra es el proyecto de unos comunicadores sociales muy entusiastas que quisieron hacer un archivo digital de teatro. Pero aquí es importante señalar que una de las condiciones que tiene el teatro es su condición efímero, de hecho lo que sucede verdaderamente en el teatro o cualquier arte viva es irreproducible por fuera de sí mismo. Por más que se saquen fotos, se graben audios o videos, el registro que se tiene a través de ese soporte nunca es el que se tuvo en el aquí y ahora del ritual o ceremonia. Sin embargo estos chicos a pesar de todo querían acercarse y hacer un archivo audiovisual del teatro que se hace y produce en Buenos

Aires y en el mundo, a la vez brindar un servicio para aquellas personas que no pueden acceder al teatro, porque están imposibilitadas, internadas, porque no tienen dinero, están lejos de los lugares donde hay el movimiento teatral, están presos o son muy viejitos y están en geriátricos o casa de salud. El teatro, aunque sea a través del registro audiovisual y no de la experiencia interpersonal pueda incluir y llegar a los demás. No nos conocíamos, pero ellos vieron en YouTube unos videos míos de una performance musical que yo hacía que se llamaba *El Mono que ladra*, que era un cantor de tangos que tenía mucha vergüenza cantar y que se disfrazaba de gorila de peluche para poder hacerlo. Esto les había llegado mucho y entonces me contactaron. Empezamos a trabajar juntos para producir contenidos para la plataforma. En esas conversaciones apareció en mí, de manera muy fuerte, el interés de cruzar la tecnología y la era digital con este modo tan primordial y tan antiguo que es el teatro. A mí me interesa mucho abordar, profundizar, desarrollar y llevar adelante la acción cotidiana de manera permanente en todos aspectos y los ámbitos lo colectivo y lo diverso. Creo que hay algo de las claves de lo que sería la vanguardia, el futuro y lo que todavía no se ha transitado de manera verdaderamente compleja y consistente como es la diversidad y lo colectivo.

La colectividad es otra cosa. Esto es que nosotros no perdamos de vista, para la expresión artística, que el otro es trágicamente inevitable y que el otro siempre está ahí, y que la situación de nosotros solos haciendo algo es ilusoria entre el gran complejo infinito de ilusiones en el que estamos entrampados. Hoy el asunto es que nosotros podamos asumir y aceptar a nuestra condición de colectivo. Somos engranajes casi sin voluntad. Lo colectivo incluye, abre a lo diverso. Una de las condiciones *sine qua non* de lo colectivo es el respeto por la diversidad de lo colectivo. Esa diversidad, esa subjetividad, esa identidad, o

individualidad de cada sujeto que conforma un colectivo de lo creativo -para la expresión artística- permite mantener viva la diversidad de los miembros. En este punto, poniendo en juego de todos estos conceptos, la unión del teatro con la era digital con el internet, específicamente, lo colectivo y lo diverso, aparece el proyecto *TIA*; que son las siglas de *Teatro Intimísimo Audiovisual*, Es un proyecto que tuvo cierta duración, se generaron ciertas obras audiovisuales, cuyo fundamento era acercar a muchas personas, a actores profesionales o no, que tenga ganas de hacerlo y con un fragmento de un texto dramático, de un monologo en este caso, puedan participar. Por lo menos la experiencia llego hasta el monologo, algunos más breves, más largos, más simples o más complejos; algunos con una cantidad determinada de participantes, y otros con una cantidad mayor, llego a cien o ciento y pico de participantes. A cada uno se le asignaba un texto, para que pudiera leer una parte o varias partes breves asignadas; para que con esa parte cada persona -sin tener conexión alguna con el resto de personas que iban a formar parte del audiovisual e incluso sin saber quienes iban hacer los compañeros- hiciera su propia obra digital, audiovisual, con la única condición que se utilizara algunos de los rangos del primer planos y que se dirigiera la mirada a la cámara, únicamente eso, y cada uno hiciera su propia obra audiovisual, teniendo en cuenta que iba a formar parte de una gran obra audiovisual conformada por estas pequeñas partes autónomas, individuales, con su propia constitución. Podía ser sofisticado, con recursos, con cámaras profesionales, en un estudio con gente que ayudara o sencillamente en cualquier momento de la vida cotidiana; prender el celular y decir el texto frente a cámara, en la ducha, casa, en la plaza, en la sala de espera de un dentista. Que cada uno pudiera decidir de qué manera quería expresarse a través de con el texto asignado. Existieron proyectos muy interesantes, las obras que se armaron fueron muy interesantes que las incluí en festivales de teatro, en jornadas de fin de semana, en capacitaciones de creatividad, etc. También lo hicimos en el

CIC (Centro de Investigación Cinematográfico), en una mesa redonda donde se presentó Teatra y TIA, pero lamentablemente el proyecto terminó. Yo tengo la premisa, la política de no obligar a nadie a hacer lo que la gente no quiere, de no presionar y dejar que las cosas sucedan como sucedan y que los resultados sean aquellos que son y que uno sea capaz de aceptar como son. Nunca insistí en la entrega de los videos, pero me ha llegado a pasar que la mitad de las personas convocadas tardaran más de un año en mandar sus videos, incluso unos que no lo hicieron nunca y que por urgencia y necesidad de terminar el audiovisual tuve que convocar a otras personas de apuro, hubo fenómenos extraños de nuestro vínculo entre seres humano, la gente que no me entregaba el material cuando me los encontraba -y no les presionaba pero les decía que no olvide y que recuerde enviar- nunca lo hacían, no enviaba no llamaban nada. Ya en varios casos -después de estos procesos frustrantes- estas personas terminaban rehuendo la mirada o cruzando la vereda. Yo me merecí que un montón de gente, que por un año y medio no pudo cumplir ni aceptar que me tenía esperando un video de un minuto, pero que tampoco decían que no podían hacerlo, aceptando esa alternativa, tuvieran esa reacción social. El terreno paso de lo artístico a lo sociológico. Se excedió.

Sandy Román: ¿Qué acogida tuvo por parte del espectador?

Marcelo Bertuccio: Los espectadores fueron anónimos. Durante un tiempo estuvieron vinculados a la plataforma de Teatra, que era un sitio con algunas producciones gratuitas otras no. TIA habíamos decidido que fuera gratuito, porque además nadie cobraba por este trabajo. Habíamos dicho que había producciones con ciento cincuenta personas, que quizá algunas no las conocía porque estaban en otro país. No había selección alguna, ni audición, nada. El que quería hacerlo podía hacerlo, estuviera en Buenos Aires o en la China, fuera actor, actriz o no lo fuera. Era abierto a la diversidad y a lo colectivo.

No tenemos mucho registro de lo que pudo haber pasado con el público. Porque además pasa que *Teatra* se canceló, se disolvió porque uno de sus miembros fundamentales, Pablo Óses, que fue el gestor de la cosa, murió por un problema cardíaco que lo sorprendió a los cuarenta años, quien con mucha vitalidad y sin ninguna enfermedad previa falleció. Estas cosas que pasa en la vida, en las que se nos presenta la tragedia en toda su magnitud griega, en un segundo sin que uno pueda explicarse que paso; entonces hizo que los otros integrantes -entre esos su esposa que quedó destrozada- por mucho tiempo no quisieran seguir con la plataforma. Yo decidí publicar todos los videos de forma pública y gratuita en mi canal de YouTube.

Volviendo al público creo que podemos hablar de impresiones sueltas, de gente que podía hablar con nosotros, que nos podían enviar algún correo o nos comentaba algún video, y la acogida fue siempre interesada. El descubrimiento de algo novedoso, diferente, algo que no estaba apoyado en lo estético sino en lo ético.

Sandy Román: ¿Consideras que esta forma de difundir el teatro es una nueva estética?

Marcelo Bertuccio: Yo creo que esta es una forma de difundirse el teatro, no se si es una nueva estética, pero si es un nuevo modo de comunicación de estas ficciones dramáticas.

Yo creo que el internet tiene muchas posibilidades que ofrecer al teatro pero es mucho más allá de la grabación de un video, de la edición audiovisual de un espectáculo teatral filmado o grabado o de una escenografía virtual u hologramas en los escenarios. Creo que el cruce todavía está por venir.

En algún momento yo había encarado un nuevo proyecto en el cual algunos actores actuaban desde casa, con una cámara de seguridad que estaba conectada a un sistema de video en el

teatro que se hacia la obra. Yo pedí dinero mucho antes de que empezara a producirse este cruce entre lo digital y lo teatral. Pedí un subsidio y me lo negaron. Al parecer era muy ambicioso y les pareció demasiado extravagante en ese momento. No pude llevar adelante la experiencia. Pero esto quiero decir que falta trabajar verdaderamente en la integración de estos dos vehículos de comunicación: lo digital y lo teatral. Lo virtual y lo corpóreo.

Sandy Román: ¿Conoces Teatrix, es lo mismo que Teatra - TIA?

Marcelo Bertuccio: Por todo lo que estuve diciendo antes te digo que Teatra no es lo mismo que *TIA*, de ninguna manera, porque *TIA* es solo un proyecto artístico.

Teatrix lo conozco y si es el mismo proyecto, casi idéntico a lo que llevo a cabo Pablo Celi y Pablo Óses con Teatra. Vale la pena señalar que Teatrix es obra de unos grandes empresarios teatrales argentinos, de la familia Romay, quienes tuvieron muchos teatros, canales de televisión, es una empresa muy sólida, conformada y millonaria.

Teatrix aparece cuando Pablo Óses falleció. Él los invitó a participar con sus espectáculos, ellos nunca le contestaron y al poco tiempo surgió Teatrix con un back up económico más grande que Teatra. Pero aquí hay que aclarar que Teatra era casi un proyecto independiente, Teatrix es un proyecto empresarial importantísimo, que no se dedica tanto a la difusión y archivo del material teatral sino a la venta de videos de espectáculos de mucha trascendencia comercial a pesar que toda regla tiene su excepción también, pues alberga algunos proyectos independientes. Pero digamos que el objetivo difiere en ese aspecto, este es un proyecto comercial y Teatra era un proyecto artístico.

Sandy Román: ¿Cuál es tu experiencia con la tecnología en la aplicación al teatro?

Marcelo Bertuccio: Ésta que relaté, la de TIA es mi experiencia más importante con la tecnología; después hice otros experimentos, pero no pude llevar a la práctica completa. Todavía tengo pendiente cruzar tecnología con teatro. Pero en los espectáculos que yo hago de teatro, no utilizo la tecnología, porque para mí el teatro y el espacio teatral me interesa con la contundencia del ritual, de la ceremonia, llevado adelante por unas personas -en este caso los actores las actrices- son el todo, que son el alma del teatro. Lo único en el teatro que es imprescindible son los actores. Yo creo mucho en un teatro ritual, rustico, de encuentro de muchas personas en un espacio que se preocupan por vincularse con la naturaleza humana, y con ninguna otra cosa. Prescindo de las luces, de la música, ni hablar de las escenografías, de los efectos especiales; pero si me sigue interesando el interrelacionar eso tan corporal tan material: de olores de sabores, de contacto, de pieles, de telas, de objetos de la misma temperatura, con lo virtual, de muchísimas maneras que todavía no nos imaginamos.

Sandy Román: ¿Cómo es la realidad que está viviendo Buenos Aires, capital del teatro en Latinoamérica, en torno a las nuevas tecnologías y la Era Digital?

Marcelo Bertuccio: El teatro está repleto de tecnología, casi como una condición *sine qua non*, y a veces genera el desmerito de la propia cuestión teatral y de los actores. Por ejemplo, lo que pasa con las voces, con la amplificación sonora de las voces. Yo conocí el teatro, disfruté del teatro mucho tiempo, hice teatro sin ningún recurso sonoro para la voz, a lo sumo algunos micrófonos ambientales puestos en sectores específicos para favorecer la llegada de la voz a la última fila del teatro. Pero no se usaba la amplificación sonora -aun en grandes teatros como el de San Martín que tiene mil localidades, sala del Cervantes o la del teatro Opera que tiene como cuatro mil butacas- sino que, los actores se preparaban de tal modo que podían hablarle a un auditorio de cinco mil personas -un espacio enorme- con la seguridad de que

los iban a escuchar todos. Hay algo de esto que me resulta bastante contra natura, uno de los problemas que tiene la sonorización excesiva, es que no se sabe de dónde vienen las voces, ya que todas salen de un parlante. Esto también es difícil en el teatro. De ahí que los videos, escenografías virtuales, efectos especiales, volar, fuego, correr, parecen como las experiencias del teatro del siglo XVIII y XIX en Argentina, cuando el teatro se estaba conformando y la voluntad de ver en el escenario: caballos, explosiones, ángeles que bajan del cielo, demonios que suben, automóviles, Peter pan que vuela, efectos en la platea, que se muevan las butacas, que caiga lluvia sobre el espectador, etc. Creo que el teatro está enfocado para ir a lo tecnológico, pero no específicamente a lo digital. No termina de producirse una integración, no hay un proyecto que integre lo digital con lo corporal que yo conozca.

Algunas experiencias de hacer ficción para medios digitales siempre terminan siendo algo pobre, porque nunca termina de salirse del teatro filmado, porque hay algo que tiene que ver con lo digital y tecnológico que excede lo audiovisual. Porque para el audiovisual ya tenemos al cine. El cine ha reformulado la ficción dramática de una manera personal muy precisa y distinta de la teatral y también ha hecho registro de espectáculos teatral, de ópera, de recitales, con sofisticación y muchas cámaras, diferencia de planos y dialéctica que no tiene nada que ver con lo digital sino con lo cinematográfico. Entonces hay algo de lo digital que todavía es cinematográfico y no del todo digital. Eso es lo que percibo de Buenos Aires, insisto no es mucho. Vi mucho teatro desde los nueve años en este momento tengo cincuenta y ocho y estoy más escéptico.

Anexo 3: Entrevista a Pilar Aranda

FECHA: 15 septiembre de 2020

Tema: La propuesta de Muegano Teatro con las NTIC

Medios: Audio

Sandy Román: He revisado la entrevista que le hicieron en el Diario y me hace pensar que esta un poco escéptica en cuanto al teatro digital o virtual, ¿considera usted que el uso de plataformas virtuales para la circulación y/o presentación de obras de teatro le quita al teatro su mismo nombre **¿se vuelve otra cosa? O ¿Se constituye una nueva estética?**

Pilar Aranda: El teatro se define como un lugar para ver, el origen griego de la palabra es «lugar sagrado para ver», en las plataformas digitales también puedes ver. Sobre la entrevista del periódico el tema es que ves y como ves, ¿cómo eres participe de ese acontecimiento o de ese hecho?, ¿qué tipo de afectación tiene el que hace, el que está en el escenario: actor o actrices, ¿y qué tipo de experiencia tienes como espectadora? Es decir, la experiencia como espectadora ante espectáculos escénicos filmados o transmitidos no es mejor que cuando yo veo una buena película o una serie en una televisión o computadora. Si es una pantalla pequeña no es muy buena la experiencia es mucho peor la visión a diferencia de una grande, que también se confundiría en televisión.

Por otro lado, me parece muy pronto para decir que se constituye una nueva estética, lo que ha ocurrido ahora es por emergencia, la necesidad de grabar teatro o transmitir el teatro se ha dado por una necesidad al igual que la educación. Hablar de una nueva estética es muy pronto. La estética televisiva y cinematográfica lleva muchos años.

Sandy Román: Considerando que las TICS se volvieron parte del diario vivir y que, de cierta forma, han interactuado con cada disciplina del arte **¿Cree usted que ese cruce con las artes Escénicas se está dando en el actual momento? ¿Cómo?**

Las nuevas tecnologías se vienen usando hace mucho, demandan nuevas teatralidades, demandan un presupuesto mayor. Por ejemplo, pienso en el mapping y veo que demanda un presupuesto y costos de producción que requiere apoyo. Pero también creo que hay más tecnologías en las que se ve el paisaje sonoro

Pensando en el teatro virtual creo que es muy fuerte. Sin embargo también pensamos en la producción radio teatro y el podcast que es nuevo, como generador de recursos y sobre todo de alcance.

El podcast nos posibilita llegar más allá de las estaciones de radio habitual, sobre todo en Ecuador que la producción de radio es pobre, muy comercial y difícilmente ven en el radio teatro algo con potencia. En los tiempos de pandemia el podcast aumentó su uso. La gente vio un espacio para ponerse creativo. Es una nueva tecnología que tiene herramientas libres y nos ha permitido producir.

Sandy Román: Con la llegada de la pandemia el cierre de los teatros se volvió una disposición no discutible del estado. **¿Cuál fue la alternativa de Muegano Teatro? ¿Como funciona y como se ejecuta?**

Pilar Aranda: En Muegano teatro nació y se recuperó pronto el deseo de hacer radio teatro. Como soy docente de la Universidad de las Artes empezamos hacer radio teatro en una materia, entonces iniciamos con *Limbo Radio Teatro*, las obras que fuimos produciendo tienen esto de vinculación con la comunidad. En un principio funcionó de una manera muy intuitiva, no teníamos mucho conocimiento sobre el tema del sonido, no teníamos idea como trabajar con estas herramientas tecnológicas de radio y sonido. En primera instancia consulté

con algunos profesores de la carrera de sonido. Hablaron sobre algunos programas para hacer podcast en internet. Así que en un principio trabajábamos a distancia, nos reuníamos y ensayábamos por zoom, nos leíamos y acordábamos los guiones. Archivos van y vienen, como es sonido es super orgánico. El radio teatro es una alternativa de hace muchos años pues la radio como tecnología de comunicación y difusión también es muy poderosa.

Empezamos a trabajar nuestro repertorio. Ahora que el confinamiento es parcial nos encontramos dos o tres semanas en el espacio Muégano. Claro que cambia escucharnos las voces, estarnos viendo. Fue bueno, nos permitió sobre llevar la situación tan dura. Hacemos guiones, se distribuyen en las plataformas que hay para podcast. Sin duda ha sido una herramienta que se ha difundido en estos tiempos.

Sandy Román: ¿Han logrado obtener recursos y ser autosustentables con este proyecto?

Pilar Aranda: No ganamos nada por ahora. Tenemos una campaña de apoyo al proyecto. Difundimos en todas las redes sociales y en todas las plataformas de podcast

Anexo 4: Entrevista a Mónica Acevedo- Coordinadora General de Teatro Timbre 4

FECHA: 30 de marzo de 2020

Tema: Como el teatro afronta la crisis en pandemia

Medios: Correo electrónico

Sandy Román: ¿Quiénes son Timbre 4? ¿Cómo se definen: emprendimiento, industria o laboratorio de investigación?

Mónica Acevedo: Timbre 4 existe desde hace 17 años y nos consideramos un espacio donde suceden cosas: somos un teatro, una escuela, un bar, una casa, un espacio de encuentro donde se hace teatro todo el tiempo.

Sandy Román: **¿Cómo nace la propuesta digital? Había investigado que este tipo de teatro lo probaron hace años atrás, ¿por qué decidieron suspenderlo en el pasado?**

Mónica Acevedo: Esta es una medida que hemos encontrado para reinventarnos en el escenario en el que estamos, hasta que podamos volver a trabajar en el escenario y cuerpo a cuerpo. El teatro no es teatro sin espectadores y la escuela no es escuela sin alumnos. La casa no es casa sin habitantes. La contingencia que nos ha impuesto la situación de la propagación del Covid-19 hace que debamos replantearnos de manera urgente cómo atravesar esta crisis. En esa línea hemos encontrado en la programación online una manera de seguir vinculados con nuestros espectadores y seguir alimentando y proyectando nuestro vínculo, de la misma manera que hemos encontrado ahí la posibilidad de seguir trabajando. No es algo que hubiéramos planeado, pero ante el escenario adverso, debemos adaptarnos y accionar.

Sandy Román: **¿Cuál es la experiencia que tienen como productores de este tipo de teatro?**

Mónica Acevedo: Tenemos un trabajo de comunicación bastante consolidado, producir la programación online en este momento es algo que estamos descubriendo y haciendo en equipo.

Sandy Román: **¿Recibieron influencia de algún otro lugar o empresa que haya hecho este tipo de proyecto?**

Mónica Acevedo: No.

Sandy Román: ¿Cuál es el principal desafío que se encontraron en esta propuesta?

Mónica Acevedo: Implementar una comunicación adecuada a este nuevo escenario de trabajo.

Sandy Román: ¿Cuál ha sido la respuesta de los espectadores?

Mónica Acevedo: Excelente.

Sandy Román: Luego de esta crisis sanitaria ¿cree usted que la gente tendrá rechazo volver a las salas?

Mónica Acevedo: No. El teatro es ese espacio de encuentro que ahora mismo tenemos la ilusión de vivir a través de un video en este momento de cuarentena. Lo que ve la gente es el registro audiovisual de la obra, pero no la obra. La obra sucede en el escenario. El único riesgo que tenemos es que se va a generar una crisis económica, que esperamos no le impida a la gente acercarse al teatro.

Sandy Román: ¿Cree que en el futuro la gente preferirá el teatro online al presencial?

Mónica Acevedo: No.

Sandy Román: A nivel económico ¿Es rentable el teatro online? Me puedes contar un poco su metodología de trabajo.

Mónica Acevedo: Estamos trabajando una modalidad de aportes voluntarios, y está funcionando bien.

Sandy Román: En cuanto a la estética. ¿Los artistas tienen problema en el montaje o en la proyección de sus mensajes? ¿Cambia mucho la forma de hacer teatro?

Mónica Acevedo: Se entiende que, al ser un registro de la obra, hay aspectos a considerar como la calidad de la imagen y el sonido, principalmente. No es una forma distinta de hacer teatro, es una manera de mantener al teatro cerca de nuestras vidas mientras no podamos presenciarlo. El teatro seguirá sucediendo en el convivio con los espectadores.

Sandy Román: **Las obras que se estrenan en Timbre 4 ¿Son especialmente realizadas para formato digital o son las mismas que se presentan en formato presencial?**

Mónica Acevedo: Son las que han pasado por la programación de timbre, que han sido debidamente registradas, de acuerdo a determinados criterios.

Anexo 5: Entrevista a Mónica Acevedo – Coordinadora General de Teatro Timbre 4

Fecha: 31 agosto de 2020

Tema: Cinco meses después de probar el teatro digital

Medios: Correo electrónico

Sandy Román: Gracias por la nueva oportunidad de atender mi requerimiento y permitirme conocer como les está yendo en Timbre 4. **¿Cómo ha sido la experiencia que han tenido con los espectáculos presentados en Timbre 4 durante la pandemia?**

Mónica Acevedo: Ha sido variada, al principio hubo una gran convocatoria que ha ido variando conforme pasa el tiempo, pero en general la reacción es bastante buena.

Sandy Román: **¿Usualmente cuantas personas podían acceder a una función? ¿Cuántos ingresan ahora?**

Mónica Acevedo: Las salas tienen capacidad de 150, 50 y 40 localidades. La cantidad de gente que ingresa ahora es variable, además es por dispositivo. Pueden estar viendo una función más de una persona en el mismo dispositivo y es variable de acuerdo a la obra, la fecha y otras variables. Hemos tenido desde pocas visualizaciones a miles.

Sandy Román: ¿A cambiado la poética de las obras de teatro ahora en formato digital?

Mónica Acevedo: Ha cambiado la modalidad de producción, por lo mismo cambian los lenguajes y el formato. Ha sido un proceso de adaptación en el que cada creador ha encontrado su propia manera de adaptarse a llevar una obra a una pantalla.

Sandy Román: ¿Las obras que presentan son desarrolladas en vivo o pregrabadas?

Mónica Acevedo: Tenemos de los dos tipos, grabadas y en vivo.

Sandy Román: ¿Han aumentado o disminuido las funciones a la época de presentaciones presenciales antes de la pandemia? ¿A qué se debe?

Mónica Acevedo: En nuestro caso ha bajado. Nosotros por fin de semana -de manera presencial- teníamos entre 15 y 20 funciones, en este momento -en la modalidad online- tenemos entre 4 y 7 obras por fin de semana. Pero esto se debe a diversos factores, por una parte, a la cantidad de material disponible para mostrar en el caso de las grabadas y a la calidad de dichos materiales, y por otro lado a la cantidad de proyectos que han podido adaptarse o generarse a la modalidad digital.

Sandy Román: ¿Considera que en la actualidad son nuevos públicos los que están consumiendo teatro a través de los dispositivos electrónicos?

Mónica Acevedo: Sí, es un fenómeno de expectación distinto. No sería capaz de confirmar cuántas personas de esos espectadores son distintos a los anteriores o no, pero sí creemos que esto ha ampliado las posibilidades de llegada del trabajo a otros territorios y eso sin duda es una ganancia como experiencia y como fenómeno de habilitar nuevas audiencias.

Sandy Román: ¿Cree que estos públicos volverán al teatro presencial?

Mónica Acevedo: Algunos sí y otros no. No hay manera de saberlo, depende de muchos factores y no es algo que podamos prever.

Sandy Román: Sobre el convivio que produce el teatro con el actor-espectador ¿Cómo resuelve el teatro digital este problema?, ¿Cómo ha hecho timbre 4 para mantener este vínculo con el espectador?

Mónica Acevedo: Lo que hemos debido hacer es adaptarnos, tanto el espacio como los creadores y los espectadores. Desde el teatro hemos intentando sostener la producción de contenidos y seguir comunicando, a la vez que nos reinventamos y adaptamos a este nuevo escenario. Se genera "otra" experiencia de expectación, el vínculo se transforma a otra experiencia que es igualmente importante y necesaria de alimentar, por más que no sea presencial.

Sandy Román: Cuando se permita la apertura de los teatros ¿Crée usted que el teatro volverá a ser el mismo?

Mónica Acevedo: Una afirmación como esa es bastante general porque hoy por hoy el teatro es muchas cosas y hay muchas maneras de ejercerlo. No hay "Un teatro" al cual podamos usar como referencia. La experiencia de lo presencial volverá, pero tendrá su propio proceso de adaptación por normas de seguridad y cuidado. El fenómeno escénico seguirá ocurriendo

con algunas modificaciones hasta que podamos volver a una experiencia como la que estábamos acostumbrados, sin distanciamiento, sin tapabocas, ojalá no en demasiado tiempo. Creemos que además surgirán nuevos contenidos, tal vez nuevas poéticas, pero espectadores y artistas querrán siempre volver a encontrarse.

¡Saludos!