



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE TEATRO

TEATRO EN PANDEMIA:

**El traspaso de la presencialidad a la virtualidad en la creación y poética escénica de la
compañía chilena Teatro La María.**

Estudiante:

Ángela Yarela Urrutia López

Matías Leonardo González Gómez

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciado en Teatro con mención en actuación.

Santiago de Chile
2021

©2021, Ángela Yarela Urrutia López y Matías Leonardo González Gómez

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a sus autores.

DEDICATORIA

A Aurora Gómez y Sergio González, quienes nos brindaron todo el apoyo posible para este proceso.

AGRADECIMIENTOS

A Aurora Gómez, Sergio González, y a todos nuestros familiares y amigos quienes apoyaron nuestro proceso. También a Claudia Cattaneo, quien nos orientó desde el cariño.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA _____	III
AGRADECIMIENTOS _____	IV
TABLA DE CONTENIDOS _____	V
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES _____	VII
RESUMEN _____	VIII
Introducción _____	10
Capítulo I: Creación y poética escénica de Teatro La María.	23
1.1 Definiciones conceptuales: creación y poética escénica.	23
1.1.1 Creación escénica	24
1.1.2 Poética escénica	26
1.2 Presencialidad v/s virtualidad	30
1.3 La creación y poética de Teatro La María	35
1.3.1 Teatro La María: Una poética de las sensaciones	36
1.3.2 Principales creaciones	40
1.3.2.1 Los Millonarios (2014).	41
1.3.2.2 El hotel (2016)	42
1.3.2.3 Fe de ratas (2018)	43
1.3.2.4 Las Historias Nocturnas (2020).	44
Capítulo II: Impacto de la virtualidad en el trabajo de Teatro La María.	46
2.1 Definiciones conceptuales: teatro virtual – multimedial – ciberteatro	46
2.1.1 Teatro multimedia	47
2.1.2 Ciberteatro	51
2.1.3 Teatro virtual	53
2.2 La creación en virtualidad	56
2.2.1 Capítulo 1: La pizza mortal.	59
2.2.2 Capítulo 2: El marciano.	59

2.2.3 Capítulo 3: El cumpleaños.	60
2.2.4 Capítulo 4: La maldición de Verónica, fin de temporada.	60
2.3 La poética adaptada a la nueva realidad	61
2.3.1 La sensorialidad y su relación con el espectador virtual	63
2.3.2 La múltiple espacialidad	66
Conclusiones	69
Bibliografía	74
Anexos	78

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura N° 1: *El triúnfo de la muerte* (1560) de Pieter Brueghel, p.

RESUMEN

Teatro La María es una compañía de teatro contemporáneo chilena fundada el año 2000, que durante el transcurso del confinamiento pandémico del año 2020 debido al virus covid-19, se ha visto en la obligación de adaptarse a las plataformas virtuales de escenificación escénica, por lo que su poética orientada al trabajo de las sensaciones y sus metodologías creativas han tenido que modificarse para las nuevas formas de creación virtual. Ahora bien, en esta tesis nos propusimos analizar los efectos y repercusiones que tiene el traspaso de la presencialidad a la virtualidad en el actual contexto pandémico, en la creación y poética escénica de la compañía chilena Teatro La María, para identificar las diversas formas de adaptación a los cambios que dicho contexto ha acarreado. La compañía se ha inmerso en una creación del tipo *teatro digital*, que modifica sus poéticas, las metodologías creativas y la relación con el espectador. De esta manera, la compañía debió dejar a un lado ciertos aspectos fundamentales en la construcción de una puesta en escena material, entre ellos las cuestiones relacionadas con los fenómenos físicos del espacio, los espectadores y de la obra misma, en donde existe un convivio entre las y los trabajadores escénicos y los espectadores, y deben acudir a mecanismos audiovisuales para generar la sensación de teatralidad. Los cambios que afectan y repercuten en sus poéticas son de partida una reinterpretación de lo que es el teatro, también una adecuación entre la relación de la obra con el espectador, modificaciones de propuestas estéticas, en las que debido a la posibilidad de nuevos planos que conciernen a lo cinematográfico, aparecen elementos que en la presencialidad, debido a la distancia no eran perceptibles. Y en cuanto a la creación, aparecen metodologías de creación y dirección, facilitadas por la inmersión en nuevas plataformas de *streaming* y de comunicación a distancia, tales como *zoom*, *skype*, etc. Además, aparecen nuevas formas de concebir el trabajo técnico, en cuanto a la relación con la tecnología- nuevas formas de entender la iluminación, el sonido y las operaciones sobre el funcionamiento de la obra. Si bien, al realizar este traspaso poético enfocado en el convivio con el espectador, a un tecnovivio con un *tecnoespectador*, estas modificaciones poéticas y creaciones no son permanentes ni inmutables, sino más bien, una suspensión que

hace ver sus creaciones previas en otra perspectiva y que sin duda alguna tendrán repercusiones en el regreso al teatro presencial.

Introducción

El teatro en pandemia se configura como tema actual, debido al contexto de emergencia sanitaria mundial del COVID-19. Como es un tema que aparece recientemente en la discusión nacional, aunque ha habido pandemias a lo largo de la historia que han marcado también al teatro y que se considerarán dentro de los antecedentes de esta investigación, se está construyendo desde el campo teórico y práctico, es decir, que toda investigación que aborde este tema va a estar contribuyendo a generar cuerpo teórico-crítico inédito.

Durante la historia de la humanidad, han sucedido una serie de eventos que han provocado crisis humanitarias, (ya sean pandemias, guerras o catástrofes naturales), en las que las formas cotidianas de convivencia se han visto alteradas y la supervivencia se ha vuelto la prioridad. Dado que el arte en general, y el teatro no es la excepción, tiene un vínculo con su espacio, su contexto, sus ideologías y sus pensamientos, es inevitable que ocurran transformaciones tanto en lo formal, el contenido, como también en sus medios de reproducción.

En ese sentido, si hablamos de la peste negra o peste bubónica, sucedida durante el siglo XIV y considerada una de las más devastadoras de la historia, no podemos olvidarnos de su impacto cultural y sobre todo en el arte. Si bien, existe muy poco registro sobre el teatro de la época, se puede tomar una perspectiva desde lo pictórico y la literatura. Según Milagros León Vegas (2010),

(...) el dramatismo del atropellamiento en sepultar a tantos cadáveres desemboca en la macabra figuración de la enfermedad, y su homónima la muerte, en forma de esqueletos o diablos alados, provistos de guadañas, arcos con flechas, a veces bailando entre personajes de distinto rango social, metáfora del poder mortal e igualador de la catástrofe, con independencia del nivel de riquezas y calidad del ser tocado por el infortunio. (2010, p. 226).

Para León Vegas, existe una transformación en el contenido de la pintura de la época, producto a la experiencia empírica de los contemporáneos a la enfermedad. La muerte, la mitología y las clases sociales se mezclan en los lienzos debido a la constante aparición de las imágenes que comienzan a emerger en el cotidiano. Pero estas adecuaciones al contexto pandémico del arte pictórico, no sólo se puede analizar desde la perspectiva del contenido, sino también desde las poéticas, es decir, la relación entre lo formal. Por ejemplo, Vegas hace referencia a la minuciosidad

Seguramente este siglo XXI que se inicia con la pandemia del coronavirus y una gran crisis económica en puerta nos traerá nuevas imágenes y formas artísticas de expresión que se grabarán a fuego en nuestra memoria y las de las generaciones futuras. A diferencia de la Europa del siglo XIV, la sociedad moderna, con sus avances tecnológicos y científicos, tiene en sus manos herramientas para superar la pandemia y las injusticias sociales y económicas. Sin embargo, la gran crisis humanitaria y social en curso muestra los límites del capitalismo para responder verdaderamente en defensa de la salud y la vida del pueblo trabajador. Esta crisis traerá nuevo arte y, muy probablemente, abra perspectivas para vislumbrar una nueva sociedad construida sobre nuevas bases. (Oque, 2020, web).

Con esto el autor afirma la relación entre el arte y el contexto pandémico. Y si analizamos por otra parte qué efecto tuvo la peste bubónica en el teatro, es necesario acudir a William Shakespeare, quien nace a la par del primer gran brote isabelino de 1563-1564, en donde la enfermedad arrasó con la cuarta parte de la población de Stratford-upon-Avon, donde nació (Ventura, 2020, BBC). Shakespeare no solo vivió la crudeza de las excesivas muertes en su contexto, sino que además tuvo que enfrentar la precariedad laboral en el teatro de la época, en donde gran parte de los teatros londinenses fueron cerrados por los brotes de pestilencia (Ventura, 2020). Pero también esta relación entre Shakespeare y la pandemia tiene que ver con el trabajo del autor, ya que en sus obras se pueden analizar diferentes referencias a enfermedades infecciosas e incluso una referencia directa en *Romeo y Julieta* (1597) analizada en este caso por Ernesto Payá (2013):

En “La tragedia de Romeo y Julieta” la epidemia de peste juega un papel fundamental, ya que debido a la cuarentena en Verona, la carta de Fray Lorenzo nunca llega a Romeo:

Fray Juan: “Yendo en busca de un hermano de nuestra orden que se hallaba en esta ciudad visitando los enfermos para que me acompañara, y al dar con él los celadores de la ciudad, por sospechas de que ambos habíamos estado en una casa donde reinaba la peste, sellaron las puertas y no nos dejaron salir”.

Fray Lorenzo: “¿Quién llevó entonces mi carta a Romeo?”

Fray Juan: “No la pude mandar ni pude hallar mensajero alguno para traerla, tal temor tenían todos a contagiarse”.

Fray Lorenzo: “¡Suerte fatal!” (Payá, 2013, p. 660).

Esta relación entre el teatro y la peste ha marcado generaciones de creadores, entre los que existen directores, dramaturgos y actores, en ese sentido es importante también, el paralelismo que realiza Artaud (1978) entre la peste y el teatro:

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que solo termina con la muerte o una purificación extrema. Asimismo, el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombre a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar. Frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (Artaud, 1978, p.36).

Al analizar las palabras de Artaud, resulta interesante la visión espiritual que tiene sobre la relación teatro- peste, es decir una visión del teatro desde un rol purificador de la decadencia de occidente. Para Artaud esta similitud del teatro con la peste tiene que ver sobre todo con el rol subversivo y purgante que debe tener el teatro en las sociedades, pues debe enfermar a la sociedad hasta que salga el pus acumulado en su organismo, única forma de sanar para el creador. Artaud enfatiza que la exacerbación de las reacciones físicas frente a la enfermedad es algo a lo que el teatro debe aspirar, es decir una exacerbación de los gestos. Si bien, Artaud no construye estas reflexiones desde un contexto pandémico, si resulta interesante su atracción hacia la peste como metáfora de la función del teatro en el mundo contemporáneo.

Por otro lado, si analizamos el efecto que tuvo la crisis humanitaria de la primera y segunda guerra mundial sobre el arte, es inevitable recurrir al trabajo de Bertolt Brecht. Ya en una de sus primeras obras, *Tambores en la noche*- publicada originalmente en 1922-, podemos ver la referencia a las desapariciones producto de la guerra y el enriquecimiento de ciertos sectores de la ciudadanía producto de esta (Brecht, 2012, p. 114). A su vez, según Sáenz (2015), Brecht sobre todo era un superviviente, Brecht siempre logró huir a tiempo ya sea del régimen Nazi en Alemania, como también de las purgas de la Unión Soviética. Pero la relación de Brecht con su contexto no solo se debe analizar desde su contenido dramaturgico, sino, desde el roce con los cuestionamientos técnicos, tanto desde la estructura del texto como del uso de estrategias cinematográficas de montaje. María Fernanda Carvajal (2005) cuando habla sobre el análisis propuesto por Benjamin en torno a Brecht, plantea lo siguiente:

La oposición entre ambas tendencias se resuelve aquí en la figura de Brecht, que para Benjamin encarna el artista-intelectual de izquierda. El teatro épico de Brecht cumpliría con los requisitos de “la obra política” señalados hasta ahora por Benjamin, puesto que lograría refuncionalizar la forma literaria, suprimiendo la oposición entre ejecutante y oyente, entre técnica y contenido. Esto ocurriría a través de la apropiación de técnicas de otras expresiones artísticas, como el montaje cinematográfico, o de ciertos efectos, como la risa. (Carvajal, 2005, p. 289).

Bajo esta óptica, se puede entender que para Benjamin el teatro de Brecht era político, no porque su contenido hiciera referencia a situaciones políticas, sino, por su avance técnico que busca una nueva forma de diálogo entre espectador y actante, donde debe primar un distanciamiento que le permita tomar decisiones sin la identificación aristotélica. Brecht en relación con su contexto busca nuevas formas escénicas para poner en cuestión las relaciones de poder, y entre ellas los roces con elementos tecnológicos del cine, como por ejemplo las proyecciones.

Ahora bien, la conexión entre el teatro y la tecnología es un eje que se ha mantenido constantemente en el debate de las y los creadores escénicos. Según Sola Lorente (2018), el trabajo de Adolphe Appia, y posteriormente el de Edward Gordon Craig como precursor de la importancia plástica y estética de la luz en el escenario, y sus primeros roces con la tecnología de la luz eléctrica, fueron los atisbos para que en la actualidad se pueda concebir la iluminación eléctrica como algo totalmente común en el teatro.

Ahora bien, a manera de antecedente se hace necesario abordar el trabajo de las compañías que serán analizadas en esta investigación, las cuales tenían ciertas poéticas que definían sus creaciones. En el caso de la compañía Teatro La María, abordan un trabajo en donde la puesta en escena se concibe como la puesta en relación de todos los elementos que la componen sin poner alguno sobre otro:

Hemos desarrollado, a lo largo de 15 años de trabajo ininterrumpido, una poética escénica propia, donde concebimos la creación teatral como la puesta en relación de distintos universos y capas narrativas, donde la palabra, el trabajo actoral, la visualidad, las opciones estéticas y políticas trabajan en profundo diálogo y tensión, formando un tejido escénico que busca atender ciertos asuntos, tanto en lo que se refiere al contenido, como en lo que se refiere a lo escénico. Los conceptos patria, identidad, violencia y fracaso, se han entrometido de alguna forma u otra en todos nuestros montajes. Buscamos reflexionar en torno al país, condensado, a través de la puesta en escena, fragmentos de la realidad nacional. (Web Teatro La María).

El trabajo de esta compañía se ha desarrollado a través de trilogías, que, si bien comparten un mismo posicionamiento estético, difieren entre sí en cuanto a que prioridad se le da a cada cual. Por ejemplo, en su última trilogía que consta de *Los millonarios* (2014), *El hotel* (2016) y *Fe de Ratas* (2018), se puede evidenciar un trabajo en torno al contexto político y social chileno, en el que el uso del documento histórico se pone en diálogo con las exploraciones materiales y atmosféricas en la escena. En comparación podemos poner las obras *Caín* (2009) y *Abel* (2007), que su objetivo está por sobre todo en el trabajo en torno a lo ominoso, con una preocupación en las atmósferas y las sensaciones. (Web Teatro La María).

Este proceso, inevitablemente, roza con el teatro contemporáneo, entendiendo éste como un teatro que concibe la puesta en escena como un espacio democrático. En él se adquiere mayor conciencia respecto a que todos los elementos que componen el dispositivo escénico tienen una equidad de valores, es decir, tanto el texto, como la actuación, la iluminación, el vestuario o el sonido, los cuales resultan elementos significantes y por lo tanto constructores de contenido, todo esto para construir lo que llamamos poética o autoría.

Alonso de Santos, se refiere a las poéticas de la siguiente forma: “Para hablar de las poéticas de la escena de hoy, y de las puestas en escena del teatro contemporáneo, hemos de tener en cuenta en primer lugar que en la puesta en escena se da siempre una correlación entre los procesos poéticos (teoría) y el manejo de los materiales (práctica).” (2018, p.17). Bajo esta premisa, el trabajo de las y los creadores escénicos en torno a sus poéticas sufren cambios, y deben adaptarse, sobre todo en cuanto al orden material, ya que en la virtualidad no hay materia sino traspaso de información.

Ahora bien, este proceso de transformación de las poéticas escénicas no debiera ser entendido como un problema apocalíptico respecto al teatro, sino más bien, como un proceso delimitado y distinguido, pero como un proceso más de cambio. Según Álvarez:

Las condiciones en las que hemos conocido, estudiado y practicado el arte, son un equilibrio frágil heredado de procesos históricos que exceden nuestras voluntades, por lo que aferrarnos a sus lógicas sería como esperar detener el tiempo mismo, especialmente cuando la crisis económica disparada por la pandemia será reforzada por la creciente inestabilidad climática, más la posibilidad concreta de que el COVID-19 se convierta en un problema permanente. (2020, Web).

Si nos sumamos a las palabras de Álvarez, podemos trabajar bajo la premisa de que la transformación del teatro es inherente a su proceso evolutivo e histórico, y que, por ello, no es descabellado esperar transformaciones aún más extremas, en cuanto a las poéticas de las y los creadores escénicos, pero si se debe entender la importancia de estudiar y analizar estos cambios.

Como ya se ha mencionado, las compañías de teatro en Chile se han visto forzadas a suspender sus trabajos de forma presencial debido al contexto de pandemia, y con ello han tenido que comenzar a utilizar mecanismos virtuales y de *streaming* para la elaboración y proyección de sus creaciones, con el fin de mantenerse vigentes en el ejercicio escénico. Pero esta nueva inmersión de lo virtual ha provocado una crisis respecto a las poéticas escénicas que proponen dichas compañías. Muchas de ellas posicionan su poética en cuestionamientos estéticos sobre el espacio, el cuerpo, la profundidad o incluso la llamada energía sobre la escena; pero dichos parámetros podrían entrar en crisis al enfrentarse a las plataformas digitales.

En esta línea, Manuela Infante (2020), plantea su preocupación en torno al trabajo de las y los creadores escénicos del país, en el sentido de que si bien para ella las preguntas esencialistas del teatro virtual, sobre si es o no teatro, no es realmente lo que debe ser analizado, sino más bien la excesiva aceptación de las y los creadores a las propuestas del mercado para continuar con la labor creativa. Infante plantea la inquietud sobre el *humanismo crítico* al ver las obras, ya que, según ella, al momento de no tomar en cuenta las diferencias entre una obra presencial y todos sus elementos físicos, y considerarla una obra equivalente a su versión virtual, entonces estamos reduciendo la obra a mera información y discurso, y dejamos de lado el *entramado no-humano*.

Infante también menciona un punto importante al momento de hablar sobre la creación escénica en el encierro, y tiene que ver con la cuestión de los recursos. Según infante, si bien es necesario poner en perspectiva el trabajo virtual y mirarlo desde un lugar crítico, a su vez se debe entender que los contextos económicos de las compañías teatrales fuerzan, por motivos laborales. Ahora bien, el debate propuesto por Infante está orientado sobre todo al hecho de las presentaciones grabadas, que luego son vendidas por streaming, ya que, según ella, las creaciones que están pensadas para ese formato deben ser leídas como tal.

Por lo que se decide escoger una compañía que se ha sumado a la creación de ejercicios virtuales. Nos referimos a Teatro La María, quienes realizan una propuesta enfocada al teatro streaming, viéndose forzada a crear una adaptación cinematográfica y/o televisiva de su obra, para así llevarla a las plataformas digitales.

La compañía Teatro La María, dirigida por Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno, plantean sus principios poéticos en torno al roce y la vibración de los elementos escénicos, teniendo como eje principal la experimentación con las distintas materialidades que componen la puesta en escena, entendiendo la puesta en escena como el “diálogo material entre imagen, cuerpos, sonoridad, palabras, ritmos y procedimientos escénicos que al coexistir provocan vibraciones y sensaciones que detonan una experiencia sensible que trasciende el ámbito discursivo” (Teatro La María, 2019). Bajo este aspecto, resulta interesante el ejercicio de profundizar en el traslado de esta concepción poética sobre la escena a un formato virtual, como lo fue en la serie de *Historias Nocturnas* (2020), obras de corta duración en formato *online*.

El análisis propuesto sobre cómo afecta y repercute el traspaso de la presencialidad a la virtualidad en el actual contexto pandémico, en la creación y poéticas de la compañía mencionada, resulta relevante para contribuir a la comprensión de la construcción del teatro actual en Chile, desde las modificaciones de las poéticas producto del encierro provocado por el Covid-19. Si bien, existen investigaciones en torno a la virtualidad y el teatro, la mayoría abordan cuestionamientos más generales en torno a los conceptos de multimedia y *ciberteatro*, pero se ha investigado poco sobre cómo las compañías en concreto sufren y se adecuan a estos cambios en la actualidad.

En esa línea, Claudia Villegas (2012), entiende la relevancia del *ciberespacio*, ya que “el análisis del espacio escénico es siempre importante en el estudio del teatro, en consecuencia, la incorporación del ciberespacio es un significativo constituyente del teatro cibernético y en la red.” (p. 28). Villegas aborda lo cibernético como una nueva condición del teatro y al hablar sobre el *teatro cibernético*, definido por el *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, lo comprende como una adecuación entre la relación histórica entre el teatro y “el potencial estético y dramático de las nuevas tecnologías para realizar sus objetivos, ya sean estéticos o ideológicos” (2012, p. 24). Para Villegas, no es extraño hablar sobre un teatro cibernético o digital, teniendo en cuenta que las relaciones interpersonales están cada día más condicionadas por la virtualidad. A su vez, entiende el teatro cibernético como un teatro que tiende a la recuperación de lo ritual, volviendo a adaptar textos canónicos, religiosos y cotidianos, y que tiende a una mirada a la retrospectiva, utilizando el pasado teatral con sus antecedentes, pero que “al renovarse, mira hacia adelante, pero con los ojos vueltos hacia atrás.” (2012, p. 24). Como si de un espejo retrovisor se tratase, es decir, un espejo que necesita mirar hacia atrás, para seguir hacia adelante.

Ahora bien, como pregunta de investigación, nos hemos planteado ¿Cómo, de qué manera afecta y repercute el traspaso de la presencialidad a la virtualidad en el actual contexto pandémico, en la creación y poética escénica de la compañía chilena Teatro La María?

Para responder a esta pregunta, nos propusimos el siguiente objetivo general: Analizar los efectos y repercusiones que tiene el traspaso de la presencialidad a la virtualidad en el actual contexto pandémico, en la creación y poética escénica de la compañía chilena Teatro La María, para identificar las diversas formas de adaptación a los cambios que dicho contexto ha acarreado.

Y los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar elementos propios de la creación y la poética escénica de Teatro La María, compañía teatral chilena que ha debido adaptarse al nuevo formato virtual en pandemia.
2. Determinar los cambios que ha debido realizar esta compañía y cómo la virtualidad ha impactado en su creación y poética.
3. Analizar dichos cambios a la luz de las características del ciberteatro, el teatro multimedia y la virtualidad.

La metodología que se utilizará para esta investigación se halla dentro del paradigma cualitativo, con una perspectiva metodológica orientada a la interpretación y comprensión, utilizando inicialmente un método descriptivo, seguido por un método analítico que permitirá la interpretación del fenómeno estudiado. Lo primero que debemos dejar en claro es que:

La investigación cualitativa no pretende explicar ni transformar la realidad sino comprenderla, para lo cual debe hacer una lectura que trascienda los fenómenos para develar sus significados e intereses. Por lo tanto, el desarrollo de una investigación cualitativa transcurre en el ambiente natural en que suceden los hechos y en que se considera como componente fundamental el contexto en el cual se sitúa el hecho social. (Patiño, 2004, p. 25).

Teniendo esto en cuenta, podemos abordar el objeto de estudio (la compañía teatral) como fenómeno socio-artístico inserto en una realidad específica: la pandemia covid-19, que está afectando las formas de crear y de presentar los espectáculos. El cambio de la presencialidad a la virtualidad ha repercutido en las poéticas de las compañías nacionales, debiendo generar otros

modos y formas que se adapten a los formatos digitales que hoy se emplean para poder mantener vigentes los trabajos de estas compañías.

Por ello, una metodología orientada a la interpretación y comprensión de dichas repercusiones deberá partir por definir los métodos que se utilizarán. Un método, según Kuprian (1978), es “la cadena ordenada de pasos (acciones) basada en un aparato conceptual determinado y en reglas que permiten avanzar en el proceso del conocimiento, desde lo conocido a lo desconocido.” (en Ortiz, 2015, p. 25).

El método inicialmente se basará en una descripción del trabajo de la compañía antes de que se declarara la pandemia, para luego cotejar sus formas de creación y poéticas con la nueva realidad contextual que obligó a asumir la virtualidad como nuevo formato de presentación y de trabajo de montaje. Cabe mencionar que para Cerda (1997), una descripción es: “la representación de hechos o eventos por medio del lenguaje, de modo tal que al leer o escuchar las expresiones verbales, se puede evocar el evento representado o figurado.” (en Ortiz, 2015, p. 36), por ende, la investigación descriptiva “consiste en la determinación de las características de un evento de estudio. La categoría de su objetivo es describir, es decir, identificar, clasificar o caracterizar un evento. [...] La investigación descriptiva está dirigida a lograr la descripción y caracterización del evento de estudio dentro de un contexto particular. (Fernández, 2007, p. 226).

Esta descripción permitirá comprender el impacto (efectos y repercusiones) que trajo este traspaso de la presencialidad a la virtualidad para la compañía, que son un reflejo de lo que está sucediendo a nivel macro con muchas compañías a nivel nacional.

Como herramientas metodológicas, se realizará una revisión de revistas, libros, artículos periodísticos, artículos digitales, videos y páginas web, para clasificar los modos de creación y poética prepandemia y en plena pandemia de la compañía estudiada. A su vez, se realizarán entrevistas semiestructuradas a la codirectora de Alexandra Von Hummel para conocer su experiencia en torno a su poética escénica y a sus procesos creativos virtuales del último año. Se analizarán videos de las obras realizadas por dicha compañía y luego de aquellas realizadas en plataformas virtuales, para determinar las diferencias que existe en sus concepciones poéticas, previas a la forzosa adecuación al teatro virtual, y luego su transformación y modificación posterior al teatro virtual, en las que se abordarán sus cambios en el plano de lo formal, lo discursivo y las formas de plantear el trabajo respecto al espectador.

Como hipótesis, esta investigación pretende demostrar que la compañía teatral chilena Teatro La María, al enfrentarse a la forzada adaptación de sus creaciones al formato virtual, debió transformar su poética en pos de hacer calzar las decisiones autorales sobre la escena a este nuevo medio, generando así, una crisis entre las concepciones físicas y materiales de la escena, y las limitaciones y ventajas de los formatos multimedia. De esta manera, debieron dejar a un lado ciertos aspectos fundamentales en la construcción de una puesta en escena material, entre ellos las cuestiones relacionadas con los fenómenos físicos del espacio, los espectadores y de la obra misma, en donde existe un convivio entre las y los trabajadores escénicos y los espectadores, y deben acudir a mecanismos audiovisuales para generar la sensación de teatralidad. Los cambios que afectan y repercuten en su poética son de partida una reinterpretación de lo que es el teatro, también una adecuación entre la relación de la obra con el espectador, modificaciones de propuestas estéticas, en las que debido a la posibilidad de nuevos planos que conciernen a lo cinematográfico, aparecen elementos que en la presencialidad, debido a la distancia, no eran perceptibles.

Y en cuanto a la creación, aparecen metodologías de creación y dirección, facilitadas por la inmersión en nuevas plataformas de *streaming* y de comunicación a distancia, tales como *zoom*, *skype*, etc. Además, aparecen nuevas formas de concebir el trabajo técnico, en cuanto a la relación con la tecnología- nuevas formas de entender la iluminación, el sonido y las operaciones sobre el funcionamiento de la obra -.

Si bien, al realizar este traspaso poético enfocado en el convivio con el espectador, a un tecnovivio con un *tecnoespectador*, estas modificaciones poéticas y creaciones no son permanentes ni inmutables, sino más bien, una suspensión que hace ver sus creaciones previas en otra perspectiva, que sin duda alguna tendrán repercusiones en una posible vuelta al teatro presencial.

Esta investigación es relevante para la puesta en escena chilena contemporánea, en cuanto aporta al escaso conocimiento sobre el quehacer teatral en el contexto pandémico actual. Resulta importante para las creadoras y creadores escénicos, que existan investigaciones sobre el trabajo realizado por compañías durante contextos específicos, sobre todo entendiendo la naturaleza efímera del teatro, y además comprendiendo que la sistematización y análisis de estos trabajos aportan a repensar las lógicas con las cuales se estudia el teatro, en una época donde comienzan a aparecer nuevas formas de creación y visualización. Además, resulta útil para posteriores investigaciones sobre el contexto pandémico, que puedan mirar en perspectiva el problema, como

un suceso que no sólo confluye con el hacer teatral contemporáneo, sino que también, altera las estructuras de pensamiento sobre el arte y la tecnología.

Por otra parte, es urgente el ejercicio de analizar los cambios efectuados en el presente contexto, para así tener una visión, no solo desde la transformación de las compañías por sus necesidades inmediatas, sino, desde la perspectiva crítica que ayudará a comprender estos cambios como una oportunidad de reinventarse, abriendo el debate en torno a los conceptos planteados.

La siguiente investigación estará constituida por dos capítulos, el primero “creación y poética escénica de Teatro La María” nos sirve como un estudio de las concepciones poéticas de la compañía, tanto desde su tránsito por lo virtual, como sus concepciones previas y que se han manifestado transversalmente por su trabajo. En primer lugar, se definirán los conceptos claves para poder comprender con mayor agilidad las cuestiones a abordar, que serían: creación escénica, poética escénica, como también abordar la filosa relación entre presencialidad v/s virtualidad, para así poder adentrarnos en la *poética de las sensaciones*, a la cual se adscribe la compañía. Y el segundo capítulo: “Impacto de la virtualidad en el trabajo de Teatro La María”, se instala con el fin de abordar cuales fueron las repercusiones, tanto poéticas, como metodológicas de la compañía al enfrentarse a los medios virtuales de creación escénica, y como estos estructuran nuevas miradas escénicas en su mismo trabajo, esto será estudiado a partir de los cambios poéticos, la relación con el espectador y/o telespectador, los cambios de dirección y ensayo, y metodologías.

Capítulo I:

Creación y poética escénica de Teatro La María.

1.1 Definiciones conceptuales: creación y poética escénica.

Para comenzar, se hace necesario realizar algunas definiciones conceptuales que involucran el análisis de las obras escénicas desde una perspectiva contemporánea. Cabe mencionar, que el análisis planteado se propone estudiar los diversos elementos que componen la poética de las creaciones escénicas de Teatro La María, antes y después del encierro debido al Covid-19, es por ello, que se hace necesario, en primer lugar, definir creación y poética escénica, entendiendo las múltiples acepciones que puedan existir en el plano de lo teórico, para comprender desde qué perspectiva particular se realiza dicho análisis.

1.1.1 Creación escénica

“La pintura es más fuerte que yo,
me lleva a hacer lo que ella realmente quiere.”

Pablo Picasso

Según el diccionario filosófico con perspectiva marxista de Frolov, se entiende *creación* como:

[Aquel] proceso de la actividad humana, en el curso del cual se producen valores materiales y espirituales cualitativamente nuevos. La creación constituye la capacidad del hombre, que surge en el curso de su trabajo y que consiste en formar (sobre la base del conocimiento de las regularidades del mundo objetivo), a partir del material proporcionado por la realidad, una realidad nueva, que satisfaga las multiformes necesidades sociales. (1984, p. 93).

Bajo esta definición, podríamos extrapolar al arte la afirmación de que, con base en los conocimientos y necesidades del mundo objetivo, el creador, en este caso el artista, proyecta sus impulsos conscientes determinados por el mundo objetivo que experimenta, en una obra o pieza, con la finalidad de generar nuevos lenguajes y universos. El problema de esta afirmación es que supedita la creación a una perspectiva utilitaria y material, dejando de lado aquellos impulsos que están sujetos a los motivos *inconscientes*. En ese sentido, Arévalo (2005, p. 2), entiende la creación artística como la proyección material de los impulsos conscientes e inconscientes, en los que se involucran todos los aspectos políticos, psíquicos, sociales, biográficos y filosóficos del artista, y que si bien, estos impulsos están presentes en todas las personas, en la mayoría pasan inadvertidas en tanto que quedan manifestadas solo en las actividades del cotidiano, pero es en la creación artística, donde estos impulsos se vuelven materiales.

Otro punto que es necesario añadir, en cuanto a la creación artística, es la cuestión del goce. Para Dolores Castrillo:

Al ligar la creación artística al proceso de la sublimación como uno de los posibles destinos o transformaciones de las pulsiones sexuales Freud la sitúa de lleno ya no, en el campo de La Idea, del, del Espíritu, sino en el campo el goce. Y esto ,qué duda cabe, proporciona una pauta esencial para la intelección del fenómeno artístico. Pero al mismo tiempo Freud admite que el psicoanálisis no puede explicar por qué algunos

sujetos están dotados de esta capacidad sublimatoria en tanto que otros no encuentran otro destino para sus pulsiones que la represión y, por consiguiente, el síntoma y la enfermedad. (2012, p. 2).

Para Castrillo, desde una perspectiva psicoanalítica, el arte no se sitúa en el plano de lo intelectual ni de la idea, sino, desde la proyección del goce, desde el impulso sexual- entendiendo que aquello no es excluyente de lo intelectual-. Esta mirada es interesante ya que propone que, si bien la creación tiene en sí misma una parte que se compone de las necesidades del entorno, de las voluntades de cambio o de los intentos de proyecciones políticas, a su vez existe un núcleo más interno que está en el plano de lo inconsciente y que contribuye en la relación de nuevas formas sensibles.

En cuanto a creación escénica, podemos entender que nos referimos a todo proceso que involucra la relación entre el, la o los creadores escénicos con la obra, desde las proyecciones de sus impulsos conscientes e inconscientes. Es por ello que, durante el desarrollo de la presente investigación, no nos referiremos a los elementos puestos en la escena desde su carga únicamente semiótica, sino también, desde las sensaciones que evocan estas creaciones y de las intenciones subjetivas de las y los creadores involucrados. Tal como lo plantea Marta de Arévalo

Esto es la creación.
Agua y fuego de recóndita fuente
que da forma y contenido
a ese trozo de lo inefable
que llamamos poema.
(2005, p. 2).

No podemos entender la creación escénica desde una perspectiva única y solo racional, sino, desde sus múltiples aristas, desde su heterogeneidad que no puede ser completamente vinculada a lo discursivo.

Por otro lado, para Francimar Arruda (2016, p. 98), la creación en sí misma supone una dimensión existencial, la cual no se puede emancipar de la existencia misma: “La existencia es inconcebible sin su dimensión creadora. De este modo, el problema de la creatividad deja lugar a un abordaje que considera el fenómeno de la creación a partir de una óptica existencial.” (Arruda, 2016, p.98). Arruda, comparte la visión artaudiana de la creación, en la que la *crueldad* se sitúa como elemento protagónico: “El artista es cruel consigo mismo al erigir su existencia a partir de

su disponibilidad para la creación. La creación contiene la no-libertad del artista y, como tal, apunta hacia la inmoralidad, pues la teoría del libre albedrío está en la base de toda moral.” (Arruda, 2016, p. 99). Por ello, se adentra en la afirmación de que la creación artística es aquel proceso, mediante el cual una fuerza o un impulso, coacciona al creador y le restringe la libertad del libre albedrío.

La creación artística, entonces, es el proceso por el cual una fuerza — una necesidad interior que quiere ponerse en libertad - *coacciona* al artista y le coharta la libertad, sin dejarle margen para escoger. Conforme afirma Pablo Picasso: “Si existe una libertad en aquello que nosotros hacemos, ¿esa libertad reside en poner en libertad cualquier cosa dentro de nosotros mismos! Y además es necesario tener cuidado con lo que se hace, ya que es cuando nos juzgamos menos libres que somos, a veces, más libres. En verdad, no somos más libres cuando sentimos tener alas de gigante, que nos impiden pisar la tierra firme” (1968). En ese mismo texto de Helène Parmelin, *Picasso dijo...*, este afirma que la ausencia de libertad del artista en el interior del proceso de creación es tal que el pintor llega a declarar: “La pintura es más fuerte que yo, me lleva a hacer lo que ella realmente quiere.” Esta frase trastorna nuestra comprensión del artista como creador, así como nuestra comprensión de la creación asociada a la causalidad. El artista se coloca aquí como el instrumento de una obra: el *yo* cuya fuerza residiría justamente en el libre albedrío, en la capacidad de escoger y decidir a partir de la conciencia, se retrae delante de una necesidad más elevada. Y a partir de esa sumisión a una necesidad — el pintar — es que Picasso viene a ser el pintor, viene a ser lo que, en esencia, es. (Arruda, 2016, p. 99).

Por ende, la creación es un asunto paradójico de libertar y de su propia imposibilidad, tal como afirma Artaud con su concepto de crueldad. Aclaremos, que la crueldad se refiere a una conciencia del destino escrito para cada uno de los seres humanos y que, al estar prefijado tal como el futuro de los personajes en la pluma del autor, termina por evidenciar ante nuestros ojos, la imposibilidad de libertad, sin embargo, seguimos luchando por ella (seres humanos y personajes). El otro sentido que Artaud le da al concepto es el de la disciplina del actor, que debe exponer su alma sobre la escena, con el rigor de un monje. No existe sadismo, violencia ni perversión en el teatro de la Crueldad.

1.1.2 Poética escénica

Definir poética escénica resulta complejo, debido a sus múltiples acepciones. El problema que aquí surge es que la poética viene de poesía, y la poesía, según Olga Orozco (2000) es inaprensible, no existen definiciones que la logren abarcar, y difícilmente se podría encontrar un centro, ya que

está en todas partes (cit. en Dubatti, 2011, p.59). Por esto, para abordar la poética es necesario plantear algunos lineamientos que ayuden a entenderla, no como una regla general de cómo se construye la poesía, ni desde definiciones canonizadoras, sino como una herramienta para comprender los diversos elementos que la componen y que sirven para su análisis.

Para Aristóteles (1974, p.1), la poética se debía entender como los mecanismos de composición de la poesía trágica (también la comedia o la ditirámica), mediante los cuales la obra *imita* la realidad. En ese sentido, las imitaciones vienen a diferenciarse entre sí por los mecanismos o estrategias utilizadas en el plano de lo textual, estos medios podrían ser la armonía y el ritmo mediante los cuales se traza el verso. El problema que surge desde la visión aristotélica es que no abarca la totalidad de la creación, se enfoca en la estructura del texto, en la poesía trágica, pero no contempla su traspaso a la puesta en escena.

Por otro lado, y también en referencia a la poética de Aristóteles, Patrice Pavis plantea, que “la poética desborda ampliamente el ámbito teatral y también se interesa por géneros distintos (la poesía en general).” (1998, p. 345). Bajo esta óptica, deberíamos entender *la poesía en general*, como el universo creativo total, es decir, todos los géneros y los elementos que los componen. Según Pavis (1998, p. 346), la semiología se embarca en la misión de superar los particularismos totalizadores del teatro, para así no imponer normas que definen lo que debe ser el teatro, ya que, al considerarse el teatro como arte escénico, no se puede conceder el protagonismo al texto en la creación (como se entendía antes de las poéticas de Brecht y Artaud, por ejemplo).

Pero, si bien la poética se entiende como la poesía inmersa en la obra, esta poesía puede ser analizada desde diversas aristas. En este sentido, Dubatti propone dos formas de comprender la poética desde su diferenciación entre poética y Poética:

La Poética (con mayúscula) tiene como objeto de estudio la poésis y la Poética Teatral, en tanto disciplina de la Teatrología, propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el acontecimiento y el ente poéticos teatrales, así como la formulación de las poéticas (con minúscula). (2011, p. 60).

Bajo esta lectura, Dubatti propone Poética con mayúscula, como aquella forma de entender las estructuras, normas y procedimientos que tiene el teatro en general en una determinada cultura, como aquellos puntos en común que desarrollan una determinada teatralidad en la sociedad. Una

mirada mucho más amplia y en perspectiva que las poéticas en minúscula, las cuales se estructuran bajo las diversas lecturas individuales de las y los creadores escénicos respecto al teatro, su cultura, sus ideologías, sus métodos creativos y sus planteamientos estéticos. Así, para analizar *las poéticas*, se realiza un análisis semiótico, en el que todos los elementos propuestos por la obra son ofrecidos a su análisis significante, pero que además de ello, se ofrecen a la lectura de sus motivaciones e impulsos:

¿Qué significa, qué representa, qué “quiere” decir, qué dice?, son preguntas impertinentes. Sólo se ofrece en su entidad ontológica, en su estado de existencia y, simplemente, acontece. La posible dimensión utilitaria de la poésis no la abarca totalmente como ente. La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. (Dubatti, 2011, p.62).

Y es precisamente bajo esta perspectiva, donde se construye la principal diferencia entre poética y Poética teatral, ya que la segunda se refiere al estudio del acontecimiento teatral, desde sus dinámicas de producción, desde su experiencia de recepción, convivio y expectación; el estudio de la poésis. (Dubatti, 2011, p. 60). Y aquí resulta necesario esclarecer lo que entiende Dubatti por *poésis* teatral, ya que, si bien el término proveniente del griego significa creación, Dubatti (2012, p.17) lo comprende como “el nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal.” Para Dubatti, este nuevo ente producido por la acción corporal deviene de una estructura de creación que se podría denominar *acontecimiento poiético*, en donde podemos incluir las diversas formas de creación, o como “después dirá Heidegger, retomando el origen clásico aristotélico, que todo es arte” (Dubatti, 2012, p.18). Para Dubatti, la poésis involucra tanto el acontecimiento teatral, como el resultado material del objeto creado, por lo que podría servir como sinónimo de producción, que según Dubatti, ayuda a entender mejor el acontecimiento poiético, en la medida en la que se aleja de la carga cristiana del término *creación* (Dubatti, 2012, p.18).

Pero en cuanto a poética con minúscula, también surgen subdivisiones que contribuyen a entender el fenómeno, desde su territorialidad, Dubatti (2011, p. 127) las describe como *micropoéticas*, es decir, todas las poéticas individuales de las y los creadores; y como *macropoéticas*, aquellas que conciben el estudio de los puntos en común de las micropoéticas bajo

un eje temporal o territorial. A su vez, agrega las *archipoéticas*, aquellas poéticas abstractas a partir de modelos rigurosos, pero que no necesariamente se fundamentan en micropoéticas; finalmente, agrega las *poéticas enmarcadas*, poéticas dentro de las micropoéticas. Por otro lado, Aguirre plantea que:

(...) una pieza de teatro está determinada por una forma de entender el mundo, el teatro, su papel en esa realidad y el papel del artista. La concepción de teatro es la conciencia que tiene el teatro de cada época sobre la conjunción de estos elementos. Esa misma condición histórica implica que la creación está sujeta al cambio de perspectiva. Y si bien cada concepción del teatro tiene un “carácter de necesidad” para las construcciones poéticas que se sustentan en ella, ésta no es una forma de ver obligatoria para un período determinado. Una concepción de teatro es relativa en la medida en que coexiste, se aproxima, se opone e influencia a otras concepciones de teatro en un momento dado. (Aguirre, 2009, p. 211).

Para Aguirre, la poética se construye no solamente en la relación del artista con su contexto, sino y por, sobre todo, desde la relación del artista con otros artistas respecto al contexto, es decir, de la diferenciación ideológica, material y metodológica respecto a la construcción de la obra que tienen las y los creadores contemporáneos. Bajo esta misma línea, Alonso de Santos (2018, p.17) plantea que para poder hablar de las poéticas contemporáneas y de su diferenciación, debemos considerar en primer lugar, la correlación que existe entre los elementos materiales propuestos en la obra y todos los elementos teóricos, políticos y filosóficos inmersos en ella.

Si bien, entender ambos elementos por separado resultaría un problema, entendiendo que la composición misma de las materialidades genera sentido y significados, esta correlación nos ayuda a entender bajo qué puntos una poética se puede diferenciar de otra, de acuerdo con los lugares donde hace hincapié, es decir, ¿la obra busca sobre todo una reflexión política y supedita las materialidades al discurso establecido de antemano? o ¿la obra investiga sobre las materialidades y desde ahí genera nuevas relaciones sensibles y/o discursos más complejos? Si bien, ambas preguntas son demasiado enjuiciadoras y polarizadas, podemos entender que las poéticas se sitúan en algún grado entre ambas afirmaciones, de acuerdo con la correlación propuesta por Alonso de Santos (2018).

Desde estas definiciones mencionadas, podemos señalar que para esta investigación nos ceñiremos a la micropoética de la compañía Teatro La María, estudiando sus poéticas enmarcadas

durante dos periodos de su trayectoria, en primer lugar, el período de la trilogía compuesta por Los Millonarios (2014), El Hotel (2016) y Fe de Ratas (2018), y, en segundo lugar, su poética enmarcada en contexto pandémico y virtual. También es importante mencionar que, si bien nos atañeremos al margen de las poéticas, este estudio sirve como material para el entendimiento y sistematización de la poética teatral gestada durante la pandemia a un nivel macro.

1.2 Presencialidad v/s Virtualidad

En base a lo señalado anteriormente, se puede establecer que el contexto pandémico instala un intenso debate en cuanto a cuáles son los límites del teatro como fenómeno artístico y social. Este debate deviene de la forzosa adaptación de una práctica que históricamente había sido comprendida como un fenómeno presencial en oposición a los medios virtuales, donde inevitablemente se pierde ese eje fundamental: la presencialidad, la simultaneidad.

El teatro como arte vivo y presente, se ve supeditado a una pantalla, se ve mediatizado, por lo que surgen ciertas interrogantes relacionadas con esta dialéctica entre presencialidad y virtualidad. Y bajo esta adaptación medial, inevitablemente surgen transformaciones poéticas, en tanto que las metodologías y lineamientos artísticos previos a lo virtual, se sustentan bajo premisas materiales que contemplan el componente presencial, como un elemento base para construir la escena.

La actual pandemia COVID-19, trajo consigo una serie de prohibiciones e imposiciones, entre ellas, la de la distancia física, la separación de los cuerpos. Debido a este encierro, el teatro deja de ser un fenómeno presencial, de presencia física y reunión ritual, y comienza a hibridarse con los medios que ofrece la virtualidad, la multimedialidad. Así, ya no se hace teatro desde sus materialidades, sino, evocando ciertas materialidades por medio de signos que comuniquen al espectador virtual, que lo que presencia, aunque esté en una pantalla, es teatro. La separación de los cuerpos exige que, para el esfuerzo de darle continuidad al trabajo escénico, se deba recurrir a mecanismos virtuales (asincrónicos o sincrónicos) para crear obras y llegar a los espectadores, como también, lograr adaptarse, como espectadores, a verlas a través de nuevas plataformas y dispositivos virtuales.

En primer lugar, veremos que para ciertos autores el teatro no puede existir sin su carácter presencial, ya que es ese mismo carácter el que lo define. Según Dubatti, el teatro no puede supeditarse a una mediatización, ya que lo que se tiene en tal caso es un registro y no el acontecimiento:

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. (2015, p. 45).

Dubatti, al definir el teatro como el acontecimiento que no puede ser apresado en lo tecnológico, no podía prever que una pandemia forzaría, años más tarde, al replanteamiento de los medios de construcción de la obra desde una vía virtual. Esta visión también fue compartida por gran parte de las y los creadores escénicos, ya que también esa podía delimitar ciertas líneas fronterizas con el lenguaje audiovisual. Por otra parte, Dubatti establece que el convivio es el punto neurálgico del acontecimiento teatral:

La base insoslayable del acontecimiento teatral está en el convivio. Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos. El convivio reenvía a una escala ancestral de la humanidad, ya que nació la primera vez que dos seres humanos se encontraron. (2015, p. 45).

Al hablar de convivio, si bien hace referencia a un origen, también da cuenta de la necesidad de presencialidad no mediatizada. Para Dubatti, el convivio se establece como todos los elementos que se ponen en juego en la relación de los interlocutores. A su vez, Fischer-Lichte, cuando habla sobre el acontecimiento teatral y la copresencia física de actores y espectadores, establece que para que sea posible la copresencia, “dos grupos de personas que funcionan como actuantes y observantes deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él, un lapso de tiempo de sus respectivas vidas” (Fischer-Lichte, 2011, p. 77). Ya que para la autora, las reacciones perceptibles de aquellos sujetos que se sitúan en el rol de espectador, tales como el llanto, las quejas, las risas, y todas las reacciones físicas, se establecen como parte de dicho acontecimiento performativo, en la medida en que los cuerpos fenoménicos producen una

retroalimentación entre el trabajo del o la performer y el espectador, es decir, el bucle de retroalimentación autopoiético, aquella retroalimentación constante y fluida entre el espectador y el actor, entre el espectador y el espectáculo y entre el actor y la escena. Por ello, el acontecimiento teatral, ahora se entiende desde su importancia en el impacto directo con el acontecimiento performativo por la presentación y el aquí y el ahora del hecho teatral. (Fischer-Lichte, 2011, p.79).

Dubatti, entonces, preocupado de la intermediación, en esta relación virtual, declara que no cabría bajo la concepción de convivio, y es ahí donde acuña el término de tecnovivio, que define como:

Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. (Dubatti, 2015, p. 46).

Atendiendo a las palabras de Dubatti, podríamos establecer que en el presente existe teatro virtual, tanto en el plano del tecnovivio interactivo, como es el caso del teatro sincrónico vía *streaming*, en donde los actores y performers de la obra realizan el ejercicio de forma simultánea al acto de espectral; y también existe teatro en el plano del tecnovivio monoactivo, como lo son las transmisiones virtuales de obras previamente grabadas.

Ahora bien, en cuanto a lo virtual, podríamos establecer que existen antecedentes al contexto pandémico. Durante las últimas décadas antes de la pandemia, el debate en torno a lo virtual y lo cibernético y cómo estos elementos tecnológicos colindan con el teatro, resultaba un tópico recurrente, sin embargo, no es sino hasta ahora que comienza a ser un cotidiano en el quehacer escénico. Para Abuín González “Lo virtual se define en este contexto como un tipo de comunicación descorporeizada o desnaturalizada por la necesidad de imponer la ausencia de lo humano, sustituido por su proyección en una pantalla, también como una nueva manera de percibir la subjetividad contemporánea en un mundo implementado sin remedio por las nuevas tecnologías.” (2008, p.46). Para González, la necesidad de hablar sobre ciertas cuestiones

ontológicas, como la ausencia de lo humano en el presente, hace necesario el uso de elementos tecnológicos, tales como pantallas o incluso la sustitución del actor por éstas para generar atmósferas. Es interesante realizar la comparación entre las aseveraciones de González, ya que están situadas en un contexto en donde la presencialidad del teatro es una normalidad, y no como actualmente, que es la excepción.

Es necesario añadir como antecedente, también el contexto de las relaciones interpersonales provocadas por el actual contexto pandémico, es decir, vivimos en una realidad en la que los medios virtuales abarcan gran parte del espectro social debido al encierro condicionado por las cuarentenas, y que las escasas situaciones presenciales están estrictamente destinadas a cuestiones de mercado o de producción.

Aislamiento, cuarentena, zoomple, ASPO, DISPO. Nuevas palabras se naturalizan, nuevas siglas, nuevos semas emergen en un nuevo campo semántico que esta vez será mundial. Las actividades empezaron a catalogarse como esenciales o no esenciales, y por ende las personas también, cosa que trajo aparejada la reflexión existencial de muchos –a veces en forma humorística–, y también la afectación material de la subsistencia de una gran mayoría. Sin rodeos, la cultura en general y el teatro en particular entraron en la categoría de lo no esencial. El teatro especialmente, por su cualidad convivial, entró en esta última categoría: la reunión de cuerpos presentes en un mismo punto del tiempo y el espacio “sin intermediaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos” (Dubatti 2003) se volvió no solo una actividad no esencial sino también “peligrosa”. (Ogás Púa, 2020, p.119).

Cuando Ogás se refiere a estas nuevas siglas del campo semántico, también se pueden añadir aquellas siglas que se atribuyen al teatro que forzosamente debe ingresar a este universo de espectáculos virtuales. Pero aquello que más llama la atención de las palabras de la autora, es este desplazamiento del teatro como algo secundario y peligroso, en efecto, la presencialidad del teatro producto de las condiciones sanitarias, puede significar un peligro cuando se considera peligroso reunirse con otro. Pero el problema de fondo es cómo el teatro puede resistir en este contexto, y es ahí donde por fuerza de este, el teatro asume la *prepotencia de la existencia* (Ogás Púa, 2020, p.119).

Es por esta misma prepotencia de la existencia, que comienzan a discutirse distintos conceptos como *ciberteatro* o *teatro multimedia*, de los que hablaremos más adelante, los cuales intentan cubrir el fenómeno que relaciona al teatro con el universo virtual.

El debate sobre la relación de las tecnologías relacionadas con la virtualidad y las artes escénicas es algo que, si bien no es completamente nuevo, si se ha potenciado debido al encierro ocasionado por el Covid-19. Para Olivas,

(...) la era digital es una nueva etapa del desarrollo humano que se ha manifestado a lo largo de los siglos, pero que ahora, está viviendo su momento de gloria. Internet y su continua evolución está permitiendo nuevas formas de acceso a la cultura, de aprendizaje, de trabajo, y hasta de creatividad, además de que se están cambiando los hábitos de crear, compartir y consumir información. Es lo que comúnmente se denomina “cibercultura” o cultura digital. (2017, p.10).

Para Olivas, la inmersión de la tecnología en todos los campos sociales era vista como un avance optimista que no contemplaba la remota posibilidad de que tres años después, el contexto pandémico forzaría estas relaciones ciberculturales. Olivas plantea la interrogante de si el teatro por *streaming* es el teatro del futuro e incluso adopta la terminología de ciberespacio como una forma de entender el espacio en el que se desarrolla el ejercicio escénico virtual.

Por otra parte, González concibe que la inmersión del teatro en las nuevas tecnologías, sobre todo al hablar de digitalización y lo cibernético, podrían llegar a redefinir la forma de entender el teatro: “La definición misma de teatro se modifica con la irrupción de nuevas prácticas escénicas, que no respetarían la condición de copresencia simultánea de actores y público, que prefieren emplear acciones grabadas (esto es, mediatizadas, sin vida) o poner en escena las posibilidades que ofrece la telepresencia.” (González, 2008, p. 36). Para González, si bien es necesario reinterpretar el fenómeno del teatro, existe una gran incógnita en torno a *qué es el teatro* en la actualidad, ya que, según él, al ser todo teatro, nada es teatro.

Nadie sabría responder hoy en día a la cuestión de qué es el teatro, mucho menos en el contexto del teatro posdramático. Pero si partimos de una definición canónica, la que defiende que el teatro es un asunto de seres humanos, los actores y los espectadores, en un espacio y tiempo compartidos, en seguida encontraremos elementos para la discusión: ¿puede haber un teatro sin espectadores?, ¿puede haber un teatro sin actores?, ¿puede haber un teatro sin un espacio físico compartido?, ¿puede por último haber un teatro sin un tiempo real compartido? (González, 2008, p.46).

Estas preguntas, el autor las entiende como interrogantes límite que marcan líneas fronterizas con otras áreas audiovisuales, como por ejemplo el cine. Las interrogantes de González tienen que ver con cómo redefinir el teatro, pero siendo fiel de alguna forma a una premisa canónica básica. Además, González (2008, p. 46) utiliza el término de lo post-orgánico acuñado por Causey, para definir estas nuevas formas relacionales entre el humano y la máquina.

Lo post-orgánico es aquí un término no exento de connotaciones profundamente éticas, que Causey no descuida en su análisis, un término que apunta de nuevo a la pérdida de presencia y aura y a la exploración tecnológica en los nuevos modos de manipular el espacio, el tiempo y la subjetividad: el humano y la máquina, finalmente, no se diferencian entre sí. (González, 2008, p.46).

Para el autor, el humano y la máquina se asemejan en cuanto a sus formas de relacionarse con el entorno, y la manipulación de este. Y es aquí donde surge la necesidad de utilizar lo virtual como un mecanismo que aborde las subjetividades de un mundo que está marcado por el avance tecnológico (González, 2008, p. 36).

Ahora bien, al momento de realizarse este traspaso a lo virtual, aparecen innumerables problemas para la creación. Uno de ellos es la dificultad de los ensayos no presenciales, en los que muchas veces, las y los directores sólo pueden analizar la imagen de lo que delimita la cámara del actor, y ya no el espectro total del ojo sobre el dispositivo escénico. También aparecen problemas en torno al espacio, ya que el ejercicio de lo virtual pierde todo lo que concierne a fenómenos que solo pueden ser apreciables de forma directa en el espacio físico. Finalmente, aparecen problemas en torno a lo poético, es decir, en el cómo replantear cuestionamientos sobre la forma/contenido por medio de las nuevas plataformas en las que las materialidades ya no son palpables, sino, proyecciones o imágenes de lo material.

1.3 La creación y poética de Teatro La María

La compañía Teatro La María fue fundada el año 2000, un año después del egreso de Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno de la Universidad de Chile, y es dirigida y producida por ambos actores, contemplando en su elenco actoral a Manuel Peña, Elvis Fuentes, Rodrigo Soto y Tamara Acosta, sin dejar de lado las colaboraciones con diversos actores que convocan para montajes

específicos. El diseño teatral de la compañía ha estado en manos de Ricardo Moreno y Rodrigo Ruíz. La compañía ha montado más de veinte obras a lo largo de su trayectoria.

Para poder entender las metodologías de trabajo de esta compañía antes del periodo pandémico, lo que involucra sus creaciones y poéticas, es necesario acudir a ciertas premisas de creación que marcan sus obras y que los diferencian de otras compañías chilenas contemporáneas. El punto principal por tratar es una poética que se orienta al trabajo de las sensaciones, a la constante investigación en torno a las nuevas formas posibles de lo escénico y a un trabajo actoral enfocado en lo sensorial y no en la emoción.

1.3.1 Teatro La María: Una poética de las sensaciones.

Durante su trayectoria, la compañía ha profundizado en la cuestión de las sensaciones, pues postulan que lo único propio del teatro es su condición de bastardo, de heterogéneo y lo que tiene de relacional, como dicta su dossier: “toma de acá y de allá, porque lo que le es propio no es lo uno ni lo otro, sino la relación” (Web). Y entender el teatro como bastardo, se refiere a que una forma de analizar la poética de esta compañía es considerando su composición transdisciplinar de la escena que juega con lo sensorial en diversos y múltiples niveles, es decir, el énfasis en las reacciones que provocan todos los elementos dispuestos en la escena y que provienen de diversos ámbitos disciplinares, ya sea en la escenografía, la iluminación, el sonido y los actores, y su relación directa con el cuerpo sensible (o fenoménico, como le llama Fischer-Lichte, 2011)¹ del espectador por medio de la experiencia compartida.

Hemos desarrollado, a lo largo de 15 años de trabajo ininterrumpido, una poética escénica propia, donde concebimos la creación teatral como la puesta en relación de distintos universos y capas narrativas, donde la palabra, el trabajo actoral, la visualidad, las opciones estéticas y políticas trabajan en profundo diálogo y tensión, formando un tejido escénico que busca atender ciertos asuntos, tanto en lo que se refiere al contenido, como en lo que se refiere a lo escénico. (web, La María).

¹ Para Fischer Lichte resulta primordial la relación entre el espectador y el performer, debido a los fenómenos fisiológicos que ejercen los cuerpos entre sí, tanto voluntaria como involuntariamente. Para la autora, la obra no se puede entender completamente, sino se toman en cuenta aquellas reacciones fenoménicas del cuerpo del espectador, que inciden directamente en el trabajo del performer.

Con base en sus declaraciones expuestas en el apartado *Quien somos* de su página web, se puede inferir que existe una inquietud al momento de crear en torno a la no jerarquización de los elementos de la escena. La puesta en relación de todos los elementos en la composición de la escena no tributa a un concepto establecido, sino a la constante investigación en torno al contenido y a lo escénico a través de las materialidades de la escena, para así poder generar nuevas relaciones sensibles.

Como si se tratara de un ejercicio cubista, la escena será descompuesta mediante ejercicios que buscarán escenificarla desde caras o capas diferenciadas: la misma será sucesivamente escenificada desde la perspectiva de la imagen, del sonido, del cuerpo en el espacio, de la relación entre palabra y habla, del tiempo y el ritmo, etc. Para explorar en profundidad el potencial expresivo de cada uno de estos elementos sin subordinarlos a un relato o sentido preestablecido. La escena que, en un principio, fue descompuesta en caras diferenciadas, será luego reconstituida a través de un ejercicio de composición que provocará vibraciones inesperadas a partir de la puesta en relación y/o fricción entre las distintas capas trabajadas. Se trata de una práctica que invierte el orden habitual del trabajo escénico, donde -por lo general- se comienza identificando un cierto discurso para, a partir de ahí, plasmarlo en escena. Esta práctica propone comenzar al revés: no por el discurso, sino por las resonancias y las imágenes que el texto desata y convoca, confiando en que estos elementos (imagen, cuerpo, sonoridad, etc.) contendrán aspectos de ese discurso aún innombrado y que éste, se irá revelando progresivamente y con mayor complejidad a si se lo hubiera nombrado en un inicio. (web, La María).

De este texto, extraído de un dossier de presentación de un taller de dirección escénica impartido por Alexis Moreno y Alexandra Von Hummel en el año 2019, se puede desprender que la metodología de creación de la compañía invita a un trabajo a la inversa, en donde, si bien existen premisas básicas discursivas, éstas no están forzadas a empapar la creación final, sino, que busca erigirse a través de la investigación de las materialidades, es decir, desde las imágenes que surgen previas a la razón y que tiñen los diversos signos de la escena. Generar una multiplicidad de espacios de prueba, en donde las composiciones varían según las sensaciones que van provocando en el cuerpo observante, en este caso, de quienes dirigen. También es necesario aclarar que esta práctica no busca quitarle peso al contenido político de la obra, sino, potenciarlo y proyectarlo a espacios que no hubieran sido posibles si solo se hubiera trabajado desde una perspectiva racional, pues lo político aquí es concebido como una red de relaciones que van a permitir hablar y ser escuchados a aquellos que no han sido considerados como seres hablantes, un concepto de política ligado íntimamente a los postulados de Rancière. “La diferenciación de “lo política” y “la política”

requiere una distinción previa entre “lo social” y la “sociedad”. Lo social nos remite a un conjunto de prácticas sociales, históricas, sedimentadas, heterogéneas, potencialmente infinitas e indeterminadas” (Ghilini, 2015)

Este aspecto no solo se refiere a un contenido político de sus obras, sino a aquella relación entre la cosa y el sujeto, las materialidades y los actantes escénicos, dentro de los que puede considerarse también al espectador.

En la creación, todos los elementos dispuestos en la escena tienen un mismo valor, pero esto no quiere decir que en cada escena todos estos elementos (visualidad, texto, sonido, etc.) tengan el mismo protagonismo, evidentemente, en cada escena cada elemento puede aparecer con mayor preponderancia que otros, pero en ningún caso significa que el texto y la actuación son lo esencial de la obra.

En este punto, podríamos asociar este procedimiento, con el abandono de la jerarquía de signos que propone Artaud cuando expone, en *El Teatro y su doble* (1978), que hay que acabar con el juicio de Dios, declarando que la palabra no debe ser ubicada en el justo lugar que le corresponde, ni ser protagonista ni quedar anulada. Con ello, el creador está declarando que los signos de la escena y los roles tradicionales del teatro deben abandonar las jerarquías para pasar a formar parte de una creación equilibrada e interconectada.

Ahora bien, para poder continuar hablando sobre esta poética orientada al trabajo de las sensaciones, es necesario aclarar qué se entiende por sensación. Paula Honorato (2010), al referirse a la lógica de las sensaciones de Deleuze (1984), quien construye esta reflexión teórica en torno al trabajo del pintor Francis Bacon, plantea que el trabajo pictórico sobre la sensación contribuye a que aparezca lo que ni siquiera está al alcance del ojo, contrario a la idea de pintar lo invisible (Honorato, 2010, p. 274). Pero además define la sensación desde la siguiente perspectiva:

Para Merleau-Ponty es el “propio cuerpo” el que le confiere integridad a los sentidos y hace posible experimentar la sensación como un efecto de interconexión entre un sentido dominante y el resto, para constituir así una resonancia unitaria. De esta manera, se fundamenta en su pensamiento la condición pre-objetiva del sentir. (p. 275).

En ese sentido, la sensación se entiende como la interrelación de los sentidos respecto a un estímulo exterior, en la que existe un sentido dominante que se manifiesta en el cuerpo, dándole forma a los sentidos. Y al mencionar el trabajo pictórico de Bacon, se puede observar la capacidad

de sus obras de actuar en los distintos niveles del sentir, entendiendo que para Bacon la sensación siempre es una, lo que se diferencia son las distintas capacidades de resonancia de aquella sensación. (Honorato, 2010, p. 276).

Este planteamiento, extrapolado al trabajo escénico de Teatro La María, nos conduce a comprender las sensaciones como una intención compositiva de los directores, con el fin de provocar distintos niveles de resonancias de la sensación, intentando buscar aquello que el ojo no ve a simple vista, es decir, aquellas relaciones sensibles que no han sido puestas en evidencia, para así generar roces y vibraciones entre los elementos dispuestos en la escena.

Cabe mencionar, que la forma de comprender la sensación desde la perspectiva actoral, es un asunto de emociones que resulta peligroso, por ello, más bien se refieren a sensaciones y afectos, es decir, los actores en escena no deben emocionarse, sino, utilizar las reacciones que producen las vibraciones de la sensación en el cuerpo para construir material gestual, además de entender la actuación como un elemento más que roza y vibra con la composición, por lo que la interpretación debe tributar a la puesta en escena, y no viceversa. Así, entender la interpretación actoral como una dualidad, en la que el actor se permite ser permeado por las sensaciones y, a su vez, permear el cuerpo escénico y el cuerpo del espectador.

Otro punto importante al momento de analizar la poética de la compañía es la perspectiva del *punctum* y el *studium* propuesta por Barthes (1989). Para el autor, desde la fotografía se pueden observar dos conceptos que se atribuyen a ciertas características de la foto, en primer lugar, se tiene el *studium*, aquella cualidad de la imagen de transmitir la carga cultural de un determinado contexto, es decir, la capacidad informativa de la fotografía, los signos, la historia, lo ideológico de la fotografía, y, en segundo lugar, existe el *punctum*, que es capaz de desfigurar el *studium* que, como una lanza, hiere al observador. El *punctum* es lo azaroso de la imagen, aquel elemento que parece discordante con lo que la fotografía pareciera transmitir, aquello que a simple vista no pareciera pertenecer al mismo universo, pero que por su presencia pone a la imagen en el plano de las sensaciones y del goce. “Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).” (Barthes, 1989, p. 65).

En ese sentido, la puesta en relación de elementos en escena, que no pertenecen necesariamente al mismo orden o al mismo universo, contribuye a la aparición del *punctum* en la

obra de Teatro La María. Por ejemplo, el grupo de eclesiásticos que aparece en la obra *Fe de Ratas* (2018), pertenecerían al plano del *studium*, pero cuando ese mismo grupo se sube a una balsa de goma, mientras que un joven con máscara de caballo aparece, entonces se dispara un *punctum*. La imagen así ya no evoca lo cultural, ni conduce a una única lectura discursiva, sino que esta relación de los elementos dispuestos en la escena de manera más azarosa, ayudan a generar nuevas lecturas como el poder, el abuso, entre otros significados.

Es por ello, que en la poética de Teatro La María previa a la pandemia, se puede observar que los principales elementos que la constituyen son el trabajo con las sensaciones en sus distintos planos, y el trabajo de la composición de los elementos escénicos desde un lugar menos racional y más sensitivo e intuitivo, en donde se buscan roces y vibraciones de elementos que parecieran no convivir armónicamente en el plano de lo real, todo esto en torno a ciertos significados como patria, identidad o fracaso, que aparecen reiteradamente en sus montajes, reflexionando siempre sobre la realidad nacional.

1.3.2 Principales creaciones.

Es necesario aquí, hacer hincapié en que la creación de esta compañía no sigue una línea única en el trazado de su camino, por lo que han explorado distintas posibilidades artísticas que se han conformado mayoritariamente en el formato de trilogía. Bajo esta óptica, la primera trilogía conformada por las obras *El apocalipsis de mi vida* (2000), *Trauma* (2001) y *Lástima* (2002), cumple un rol fundamental, en tanto que inaugura el trabajo de la compañía e instala un novedoso lenguaje cargado de humor negro, utilizando como referencia la cultura popular como el uso de la cultura televisiva noventera, empapada de la estética de las telenovelas mexicanas y nacionales. Con esta trilogía, la compañía apuesta por abordar el fracaso, pero desde una perspectiva más atinente al principio del milenio (web, La María). A su vez, esta trilogía consagra a la compañía en la cartelera nacional y da paso al montaje de sus más de 20 obras que conforman su extensa trayectoria.

Sin embargo, en esta investigación se aborda la trilogía más reciente de la compañía realizada antes del período de pandemia, que consta de las obras: *Los Millonarios* (2014), *El Hotel* (2016) y *Fe de Ratas* (2018). Esto se debe a dos grandes razones: La principal, es la proximidad

temporal, ya que al momento de hablar sobre las poéticas y sus cambios debido a un contexto forzoso como es el encierro pandémico y el cese de las actividades presenciales, resulta útil acudir al trabajo que viene a consagrar la poética de la compañía. La segunda razón, radica en que, si bien en estas obras se puede evidenciar un trabajo fuertemente centrado en la composición, la actuación y el diseño, desde una mirada de las sensaciones, a su vez, tiene un contenido fuertemente político, utilizando material histórico y de prensa fidedignos de la realidad nacional.

1.3.2.1 Los millonarios (2014)

Según las palabras de Alexis Moreno (YouTube, 2020, minuto 14:08), la obra *Los Millonarios*, que aborda el Caso Luchsinger-Mackay², se encuentra dentro de las más queridas por la compañía, y al mismo tiempo fue una de las obras que presentó un mayor problema creativo; en la obra deben escenificar a un bufete de abogados millonarios que deben defender al acusado del asesinato de la familia Luchsinger-Mackay, pero sin un interés humanitario, sino por el mezquino deseo de poder. Estos personajes, que moralmente pueden ser catalogados como “perversos”, ya que no tienen redención en la obra, por lo que causaron una gran contradicción en el dramaturgo Alexis Moreno, pues, generar un material escénico con tales cualidades, pero sin caer en un paternalismo político ni en un panfleto, resultaba una tarea titánica. A su vez, Von Hummel (2020), plantea que el trabajo de esta obra, como del resto de la trilogía, nace a partir de fragmentos, es decir, una serie de bloques que no tienen necesariamente una conexión, pero que al finalizar la obra toman un sentido en conjunto.

Pero no solo en *Los Millonarios*, es donde se aplica esta lógica de trabajo. Tanto en *El Hotel* como en *Fe de Ratas*, el trabajo consiste en posicionarse desde los discursos que imperan en el poder.

1.3.2.2 El Hotel (2016)

² El 4 de enero del 2013, sucede el asesinato de Werner Luchsinger y Vivianne Mackay, agricultores de Vilcún, llevado a cabo por un grupo de asaltantes durante las acciones de protesta por el quinto aniversario del asesinato del estudiante mapuche Matías Catrileo en el marco del Conflicto mapuche y, más específicamente, el Conflicto en La Araucanía.

En el caso de la obra *El Hotel* (2016), el discurso del poder se instala desde un grupo de ancianos vinculados de forma activa con violaciones a los derechos humanos que se han refugiado en la Antártica, con el fin de proteger el ocultamiento de los horrores de la dictadura. Sin embargo, estos ancianos padecen alzhéimer, por lo tanto, ya no recuerdan nada. Esta obra resulta importante, ya que el juego de los elementos escénicos cobra forma de collage, estrategia característica del teatro posmoderno.

Así, la creación artística deja de ser una invención subjetiva: el yo-artista-genio que crea *ex nihilo* ha sido sustituido por un artesano que descubre en un objeto ya existente algo nuevo por medio de una reagrupación de sus elementos, de procedimientos como el montaje, el collage, la apropiación o la manipulación que podemos observar en las funciones de cortar-copiar-pegar de un procesador de textos informáticos. (Lozano Mijares, 2007, p. 142).

Así mismo, Alfonso De Toro va a destacar las características posmodernas presentes en el teatro actual que propone Fischer-Lichte, diciendo que:

El teatro postmoderno se caracteriza por su resistencia a la interpretación, el espectáculo no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que den un sentido profundo, un mensaje;

b) El teatro postmoderno tiene elementos de la ciencia-ficción;

c) El teatro postmoderno maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *ready mades*, combinados según una técnica del montaje, donde los fonemas son destruidos y altamente recurrentes;

d) Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno;

e) Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna;

f) Transformación del texto en un collage tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas dessemantizados;

g) Interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro. (De Toro, A., 2005, pp. 17-18)³

³ “El teatro postmoderno comienza, según June Schuelter; en 1970 y tiene las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación. Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, performance, no-textualidad (ejemplo: LivingTheatre, Happening, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es, en el mejor de los casos, una mera base, y en general carece de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica. El texto pasa a ser una *performance script*. La idea de performance toma una tercera posición, mediadora y subversiva, entre drama y teatro. El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfatorios), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro (café, garajes, casas de parqueo, Off-Broadway, parques, iglesias, techos-terrazas de edificios, *happenings*, y *Open Theatre*). El actor; como elemento o tema central, debe solamente representar a través de su gestualidad kinésica, de su actuar y de su percepción del mundo. En un teatro así concebido la palabra pierde su sentido, se actúa sin discurso, sobre la base de meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio. Las acciones son instintivas y no se desprenden de

Por ende, no hay un espacio contenedor único que delimite la escena, sino múltiples fragmentos de realidades aparentemente inconexas que se configuran para entregar diversos significados por medio de las sensaciones y el nivel de relaciones que el propio espectador debe realizar. En la escena se puede ver un sillón, una máquina de juegos, una sauna, una cabina que simula la nieve del exterior, una mesa de ping-pong, una bola disco y un perro muerto que no cumple otra utilidad que la de estar ahí componiendo con el resto de los objetos. Aquí se pueden apreciar los elementos la hacen entrar en la categoría de teatro posmoderno, según las características de De Toro.

De esta forma, podemos evidenciar el trabajo de las sensaciones por medio de una poética que se enmarca en lo posdramático, es decir, una obra que vincula distintos elementos para provocar distintas sensaciones en el espectador y que al unir cada fragmento va a configurar una ruptura de las formas dramáticas tradicionales (Lehmann, 1999). Esta obra no intenta entregar un mensaje, sino más bien, provocar una reflexión posterior sobre aquella absurda sensación de no poder hacer nada contra aquellos que violaron sistemáticamente los D.D.H.H., ya que a medida que pasa el tiempo, estos criminales envejecen sin existir posibilidad alguna de justicia para sus víctimas.

1.3.2.3 Fe de Ratas (2018)

En el caso de Fe de Ratas (2018), se investiga en torno a un grupo de funcionarios y eclesiásticos que están vinculados a una red de pedofilia que involucra al Servicio Nacional del Menor (SENAME) y a la iglesia católica. La composición espacial de esta obra resulta interesante, ya que gran parte de su desarrollo se da en un espacio vacío que no oculta el simulacro, es decir, el hecho de que todo está sucediendo en un teatro. Recién al final de la obra, se deja caer un telón que ocultaba a la vista del espectador una gran estructura roja que evoca un club nocturno.

Esta obra también utiliza la composición por medio de fragmentos, en la que los elementos en la escena no tributan completamente a un tema ni a un concepto unívoco, por el contrario, su

un entrenamiento. El teatro adquiere formas nihilistas y grotescas, llegando hasta el silencio (Robert Wilson) del espacio vacío (Peter Brook).” (De Toro, A., 2005, p. 17).

heterogeneidad conduce a la ruptura de la lógica de la unicidad para abrir paso a la multiplicidad de líneas de fuga que el espectador deberá seguir.

De esta manera se entiende que puedan convivir fácilmente un grupo de eclesiásticos montados sobre una balsa de plástico, mientras entonan cánticos parroquiales y temas de Madona, con un joven del SENAME que porta una máscara de caballo mientras baila. Pero estos elementos, lejos de parecer provenir de universos distintos, confluyen sin problema alguno, generando un discurso que apunta al abuso del poder.

También es interesante la relación que propone la obra con el espectador, según las palabras de Von Hummel (2020), una de las principales preocupaciones que guiaron la creación de esta trilogía fue la de percibir al espectador sin paternalismo alguno, ya que incluso se proponen generar un contenido dirigido a diversos tipos de espectador y con diversos niveles de experiencia como tales. Para la directora, se espera que ocurran dos obras simultáneamente: la que sucede en el escenario y la que sucede en las butacas, dada por las reacciones del espectador, incomodo o sorprendido por un humor negro que, si bien puede resultar inicialmente violento, no es gratuito, ya que está vinculado a los discursos reales de la idiosincrasia chilena.

1.3.2.4 Las historias nocturnas (2020)

En cuanto al trabajo durante el período pandémico, la investigación propone centrarse en la tetralogía titulada Las historias nocturnas (2020), una serie en formato digital de cuatro capítulos-obras cortas, inspiradas en el trabajo de Alfred Hitchcock y La Dimensión Desconocida. Estas obras son: La pizza mortal, El marciano, La fiesta de Cumpleaños y La Maldición de Verónica, todas realizadas el mismo año. Resulta interesante realizar el nexo con la trilogía antes analizada, ya que estas piezas no se conciben para ser vistas separadas de las obras previas de la compañía, sino, como parte de un “programa televisivo” animado por los personajes de la obra El Hotel.

Estos episodios, si bien se construyen como capítulos independientes, si tienen una narrativa que se va desarrollando mediante transcurren, y si bien intentan abordar pequeñas ficciones, a su vez rozan con distintas capas de realidad de la obra, los actores y los personajes ficcionados. Es por esto por lo que en el siguiente capítulo analizaremos cuales son los

elementos que constituyen estas ficciones, y estas capas de realidad superpuestas a la obra, como también los mecanismos y plataformas virtuales utilizadas para su desarrollo virtual.

Desde ese lugar, nos interesa abordar como muta o se transforma la creación de la compañía al momento de entrar en contacto con la virtualidad y sus posibilidades creativas, esto para lograr aproximarnos a la relación entre esta y las distintas plataformas que permiten la realización de la creación y visionado de sus nuevas obras.

Capítulo II:

Impacto de la virtualidad en el trabajo de Teatro La María

2.1 Definiciones conceptuales: teatro virtual – multimedial – ciberteatro

La virtualidad resulta un elemento que entrecruza todos los espacios sociales debido al contexto pandémico, especialmente durante su primer año, donde la mayor parte del mundo se vio forzada a abandonar los espacios públicos y adentrarse en un confinamiento preventivo. Esto sin duda alguna impactó en el teatro, disciplina comprendida principalmente por sus características conviviales, entre las cuales no se puede (o no se podría) concebir el acontecimiento teatral sin un actor o emisor y un espectador o receptor en cuerpo presente y sin mediación tecnológica, siguiendo a Fischer-Lichte (2011).

La compañía Teatro La María no fue la excepción, por ende, debió adaptarse temporalmente a la mediatización de su teatro, y no solo eso, sino que debió reformular nuevas formas de creación,

las cuales fueron generadas a partir de su *sucursal virtual*: Teatro La Marta. Este tránsito por las plataformas virtuales para poder crear generó una miniserie titulada Historias Nocturnas (2020), que venía a suplir de alguna manera la prohibición del teatro presencial.

Ahora bien, para poder generar un análisis acabado de cómo se efectuó este tránsito desde lo presencial a lo virtual por la compañía debido al contexto, se hace necesario abordar ciertos conceptos como teatro multimedia, ciberteatro y teatro virtual, necesarios para entender las diferenciaciones entre la relación teatro-tecnología en la actualidad.

2.1.1 Teatro multimedia

Un término recurrente utilizado tanto por practicantes como investigadores es el de multimedia. Hay cierto consenso en entenderlo como la tendencia del teatro contemporáneo a codificar el discurso con signos de una variedad de prácticas culturales, el recurrir a procedimientos de los medios de comunicación y a utilizar técnicas e instrumentos propios de las nuevas tecnologías.

(Villegas, 2012, p. 11)

El inmenso avance tecnológico que han sufrido todos los espacios de la sociedad hace que sin lugar a duda el arte se relacione con ellos, esto desde sus distintos ejes, ya sea la utilización como tal de la iluminación escénica, las mejoras en sonido, la implementación de proyecciones cada vez más claras, las innovaciones en la luz led (que genera toda una revolución en torno al color lumínico), e incluso la más reciente incorporación de los elementos virtuales y digitales en escena. Pero a pesar de que, al hablar de *teatro multimedia*, el imaginario nos lleva instantáneamente a las proyecciones y a su roce con lo audiovisual (entre otros medios), se hace necesario aclarar que la presencia de estos elementos tecnológicos no son algo completamente nuevo, sino que datan de hace más de cien años:

Robert Lepage, uno de los directores de escena de referencia en el lenguaje de multimedia, cuando aborda el tema del audiovisual, compara su utilización con las milenarias técnicas de las sombras chinescas que, mediante una antorcha y un cuerpo, que se interpone entre este y una suerte de pantalla, creaba un lenguaje visual, que se incorporaba a la representación escénica. Siglos después, en el XVII, Sabatini investigó el uso de imágenes fantasmas en sus decoraciones; en el XIX, Roberston inventó el fantascopio, que permitía la proyección de sombras sobre el escenario, deformadas por ópticas. En el XX, Meyerhold utiliza un documental en *La tierra escondida* (1923); un año después Piscator hace lo propio en

Banderas y, con mayor intención, un año después incorpora en su teatro político la proyección de un documental al cabaret. (López, 2014, p.168).

De lo expuesto por López, incluso podemos deducir que la tecnología es un elemento que siempre ha ido de la mano con la evolución del teatro, donde hasta en el milenar teatro de sombras chinas, la preocupación por la luz y sombra era un elemento esencial, y que para poder construir aquello, se hacía necesaria la ayuda del estudio de la luz y de la tecnología como tal.

López también plantea que la utilización de las proyecciones, si bien fueron utilizadas en diversas ocasiones durante la primera mitad del siglo XX, no es hasta mediados de siglo en donde comienza su verdadero desarrollo en cuanto a posibilidades dramáticas de escenificación, esto a manos de los estudios de Josef Svoboda, escenógrafo interesado en las teorías de Stanislavski, quien durante sus investigaciones desarrolla un sistema de proyecciones que además utiliza su haz lumínico como efecto de composición escénica (López, 2014, p.169).

Ahora bien, el *teatro multimedia* es impulsado fuertemente por Italia, en manos de Svoboda, Virginio Puecher y Carmelo Bene, quienes comienzan a utilizar no solo proyecciones, sino, televisores que emiten imágenes simultáneas en escena que no son parte del decorado, sino elementos constructores de discurso, como en el caso de Carmelo Bene en S.A.D.E. (1978)⁴.

(...) -quién- sitúa en la habitación de una prostituta, donde se desarrolla la acción dramática, varios televisores que emiten señales de fútbol, de un desfile de las fuerzas armadas, de políticos en el parlamento, de jueces, etc.: La simultaneidad de estas imágenes con las de la mujer desvestiéndose transmiten la perversión de un sistema, de una sociedad. (López, 2014, p.171).

⁴ “En abril de 1978 Carmelo Bene presentó en *Domenica In*, conducido por el director Corrado, el espectáculo S.A.D.E., o el complejo de bandas de libertinaje y decadencia de la gendarmería de Salento. Vagamente inspirado por una pasión por los 120 días de Sodoma, S.A.D.E. sigue los esfuerzos de un sirviente que quiere ayudar a su amo a alcanzar el orgasmo. El adulterio, el incesto, la prostitución, el hampa, la dedicación al trabajo ... Ninguno de estos medios, sin embargo, consigue dar placer al maestro. La redada policial finalmente funciona: en línea con el pensamiento de Jacques Lacan, uno de los grandes referentes teóricos de Bene, "el deseo se alimenta de lo que aparentemente se le opone: la Ley" (S. Monetti, Jacques Lacan y la filosofía, Mimesis, 2008, p. 64). (Brodasco, 2016) [Traducción libre de: “Nell’aprile del 1978 Carmelo Bene presenta a *Domenica In*, ospite del conduttore Corrado, lo spettacolo *S.A.D.E., ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina*. Vagamente ispirato a una passione delle 120 giornate di Sodoma, S.A.D.E. segue gli sforzi di un servo che vuole aiutare il padrone a raggiungere l’orgasmo. Adulterio, incesto, prostituzione, malavita, dedizione al lavoro... Nessuno di questi mezzi è tuttavia in grado di procurare piacere al padrone. A funzionare, finalmente, è l’irruzione della polizia: in linea con il pensiero di Jacques Lacan, uno dei grandi riferimenti teorici di Bene, «il desiderio si alimenta di ciò che apparentemente gli si oppone: la Legge» (S. Monetti, *Jacques Lacan e la filosofia*, Mimesis, 2008, p. 64).”]

En este caso, la utilización de los medios audiovisuales ya no tiene una necesidad meramente visual, sino que la composición en conjunto con la acción de la actriz, se vuelven un sistema significativo que contiene un discurso que no hubiese sido posible con la sola presencia de la actriz en escena o solo con los televisores, es la unión de ambos elementos lo que genera la sensación de perversión.

En ese sentido, es conveniente abordar el *teatro multimedia* como aquel teatro que se hace cargo de distintos medios comunicativos (mayoritariamente audiovisuales), que no están puestos en escena como mero decorado, sino como elementos narrativos que generan nuevas relaciones entre los fragmentos de la escena:

El teatro multimedia deja de ser un teatro que usa elementos tecnológicos como elementos de utilería y se configura a partir de la narrativa del dramaturgo, quien usa esos universos simbólicos para jugar con los significados establecidos en la realidad por una pintura y llevarlos más allá, al grado de discutir con ellos, negociar con sus valores establecidos por el discurso histórico, e incluso a indagar en sus causas o motivos hasta jugar con sarcasmo o ironía, o generar metáforas a partir de una crítica de la realidad. La imagen poética es reflejada por el teatro multimedia como una señal fundamental del mensaje del dramaturgo que está ávido de nuevas experiencias estéticas. (Del Carmen, 2015, p. 2349).

La autora hace referencia a cómo el teatro multimedia dialoga con la dramaturgia. En esta relación, el dramaturgo escribe siendo consciente de los elementos tecnológicos de la escena, para así generar indicaciones entre la relación cuerpo-tecnología, mediante la cual se construyen significados.

El dramaturgo desdobra las imágenes reproducidas y las vincula con su creación y usa la estrategia narrativa del montaje para gestar un nuevo discurso que integra a la imagen preestablecida como esencial de su eje narrado. De tal suerte, que el dramaturgo usa a la imagen como parte del mundo teatral. Todo acontece en escena, el receptor del teatro multimedia interactúa con éste al cuestionarse sus propios códigos simbólicos y se sorprende ante la destreza del dramaturgo, que es capaz de usar la imagen poética como una nueva herramienta de su dramaturgia que le mantiene atento. Por teatro multimedia entenderemos un teatro que está escrito para que la trama y el uso de recursos multimedia dialoguen y muevan la acción dramática creando tensiones entre ambas en el escenario. (Del Carmen, 2015, p. 2349).

Si bien, la autora plantea una definición desde la dramaturgia, esto se puede extrapolar a los teatros que no poseen texto previo, ya que se comprende que, en este tipo de teatro, las decisiones escénicas están totalmente involucradas con los recursos mediales, para generar nuevas tensiones

dramáticas y discursivas. Ahora bien, Villegas expone una disyuntiva en torno al teatro multimedia, señalando lo siguiente:

Desde la perspectiva de la historia del teatro, la posición más extendida es aquella que considera que el teatro es siempre una práctica multimedia por cuanto utiliza una pluralidad de signos que requieren de las tecnologías de su tiempo para comunicar el mensaje. En cierto modo, es la posición de Erika Fischer-Lichte quien, en *The Semiotics of Theater*, afirma que todo teatro puede ser considerado un producto multimedia. (Villegas, 2014, p.11).

Esta afirmación es necesaria, ya que se tiende a comprender a las prácticas multimedia estrictamente como aquellas que se asocian con las pantallas, proyecciones o expresiones virtuales, sin tener en cuenta que las distintas formas mediales han invadido el teatro desde su mismo origen, si tomamos como ejemplo las mecánicas del teatro griego o las estructuras móviles del teatro barroco. Sin embargo, se hace necesario hacer esta separación, para así poder generar una reflexión específica sobre los medios audiovisuales o virtuales de la actualidad en el teatro.

En el caso de Teatro La María, existe una obra que podría incluirse dentro de lo denominado *teatro multimedia*, y es “La tercera obra” (2005), dirigida por Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno, basada en la obra “Terror y miseria del Tercer Reich” (1938) de Bertolt Brecht, la cual aborda los horrores de la sociedad alemana previo al ascenso de Hitler al poder. En esta obra, la compañía no intenta abordar el texto a cabalidad, ya que según plantea Alexandra, durante el proceso creativo de la obra, se dieron cuenta de que el texto les había dejado de interesar creativamente, por lo que decidieron abordarlo desde una mirada política, en la cual no levantarían la obra como tal, sino que la obra consistiría en una simulación de un trabajo de mesa, en la que se proyectaban los ensayos reales de la compañía durante el proceso creativo. El resultado final fue una mixtura de distintos ejercicios escénicos que se constituían como escenas, y que entremedio, iban instalando proyecciones de ejercicios y debates realizados por la compañía en sus ensayos, en donde abordaban la realidad nacional respecto a la dictadura de Augusto Pinochet.

Es decir, que solo en un comienzo quisieron montar esta obra, pero luego del proceso de ensayos terminaron por desencantarse del material dramático, por lo que tomaron la decisión de grabar todos sus ensayos e incluso los debates en donde los actores discutían sobre qué posición tomar (tanto discursiva como estéticamente) en el montaje. Estas grabaciones, fueron seleccionadas e insertas en el montaje final que consistía en una simulación de un trabajo de mesa, en la que los

actores transitaban desde la teatralidad de las escenas de Brecht a las proyecciones de las grabaciones de los ensayos. Esta obra sería inconcebible sin el elemento audiovisual, que en este caso no funciona como un apoyo a la escena, sino como complemento de ella. En los videos se pueden conocer las reflexiones necesarias para entender por qué tomaron aquellas decisiones escénicas que conducen a una comprensión del montaje en su totalidad. La obra fluye entre las proyecciones y las actuaciones, pero siempre en un ejercicio dialéctico entre ambas para lograr tensionar el discurso temático y escénico de la obra.

Pero dentro de las nuevas tecnologías que se relacionan íntimamente con el teatro, hoy aparece un nuevo segmento que son todas aquellas plataformas que permiten un encuentro virtual entre espectadores y actores, nos referimos al ciberteatro.

2.1.2 Ciberteatro

El caso del ciberteatro es interesante, ya que surge como una necesidad de abordar no solo la perspectiva de los medios múltiples en la escena, sino de entender la relación del teatro con la cibercultura, que según Teresa López Pellisa (2013, p. 24), debe ser entendida desde su acepción más amplia, es decir, como todo aquel evento humano mediado por la tecnología. López Pellisa, al referirse a las palabras de Andoni Alonso e Iñaki Arzoz (2002 y 2003), plantea que es la cibercultura la que genera la cultura cibernética y no al revés, es decir, es esta relación entre la cultura y la tecnología la que genera la necesidad de profundizar en la creación de espacios cibernéticos. Partiendo desde ahí, podemos entender que, en estricto rigor, el ciberteatro no se ciñe a lo cibernético o lo virtual necesariamente, sino, a una relación histórica entre la cultura y la tecnología, pero sin lugar a duda es ahora, con la mediatización de los medios de producción, donde podemos notar de forma exacerbada esta relación.

Ahora bien, entendiendo el ciberteatro como concepto, su definición puede ser mucho más amplia, por ende, se hace necesario instalarlo en el presente de lo cibernético desde ciertos lugares. En primera instancia, se debe entender que la aplicación de las tecnologías virtuales en la escena generaría una frontera difusa entre el ciberteatro y el teatro multimedia, ya que este último se basa precisamente en la inclusión de los elementos mediales para su construcción estética; y en segunda instancia, es comprender la plataforma que sostiene la obra, ya que cuando la obra no se sostiene en

el presente convivial sino en un espacio cibernético o virtual, entonces estaríamos hablando de una subdivisión del ciberteatro, que sería, según Villegas (2012, p. 28), el Teatro en la red.

Sobre la nomenclatura en torno a este concepto teatral no hay consenso. Helen Varley acuña el término ‘cyberperformance’, en el año 2000, para hacer referencia a las performances en las que actores y público comparten el mismo espacio escénico, pero en que los actores interactúan online con otros actores digitales; y Gabriella Giannachi utiliza el término ‘teatro virtual’ para referirse a todas aquellas acciones dramáticas en las que el espectador puede estar presente o no frente a los actuantes (2004: 19). Debido al desacuerdo en torno a las definiciones de este tipo de espectáculos, consideramos necesario diferenciar las acciones teatrales en las que hay una interacción con el espacio real de aquellas en las que el contacto con el espacio real desaparece y todo transcurre al otro lado de la pantalla. (López Pellisa, 2014, p.26).

López Pellisa aquí plantea también el problema en torno a los términos. Se debe entender que existen diversas formas de subclasificar las experiencias del ciberteatro, entre las cuales hay algunas que son completamente virtuales y otras en las que existe una experiencia mixta entre cuerpos reales en un mismo espacio y cuerpos mediatizados. Es interesante ver cómo se instala en este caso el concepto de cyberperformance en aquellas situaciones en las que la experiencia es mixta, ya que, si bien el teatro en la red ha tenido un auge reciente producto de la pandemia y de las recientes plataformas de *streaming* que hacen posible ese fenómeno, la cyberperformance ha existido por un tiempo no menor a 20 años.

Un caso en el que el ciberteatro roza con el teatro multimedia, es el de la obra *Distancia* (2014) del argentino Matías Umpierrez, en esta obra las actrices que se encuentran en distintas partes del mundo están siendo transmitidas vía *streaming* simultáneamente en distintas pantallas situadas en la escena, mientras que el escenario está habitado presencialmente por una banda sonora. Aquí, si bien aparece el plano cibernético, este plano no es el soporte de la obra misma, sino que la experiencia de la obra sigue siendo convivial, es decir, se va al teatro a ver a las actrices proyectadas, pero existen músicos en escena que estarían retroalimentando el bucle autopoiético (Fischer.Lichte, 2011). Distinto es el caso del teatro en la red, donde el soporte es una plataforma de *streaming* o aplicaciones que nos someten a la experiencia de la obra desde la inmersión cibernética por medio de la pantalla.

En esa línea, Claudia Villegas, entiende la relevancia del ciberespacio, ya que “el análisis del espacio escénico es siempre importante en el estudio del teatro, en consecuencia, la incorporación del ciberespacio es un significativo constituyente del teatro cibernético y en la red.” (2012, p.28). Villegas

aborda lo cibernético como una nueva condición del teatro y al hablar sobre el teatro cibernético, definido por el *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, lo comprende como una adecuación de la relación histórica entre el teatro y “el potencial estético y dramático de las nuevas tecnologías para realizar sus objetivos, ya sean estéticos o ideológicos” (2012, p. 24). Para Villegas, no es extraño hablar de un teatro cibernético o digital, teniendo en cuenta que las relaciones interpersonales están cada día más condicionadas por la virtualidad. A su vez, entiende el teatro cibernético como un teatro que tiende a la recuperación de lo ritual, volviendo a adaptar textos canónicos, religiosos y cotidianos, y que tiende a una mirada en retrospectiva, utilizando el pasado teatral con sus antecedentes, pero que “al renovarse, mira hacia adelante, pero con los ojos vueltos hacia atrás.” (2012, p. 24), como si de un espejo retrovisor se tratase, es decir, un espejo que necesita mirar hacia atrás, para seguir hacia adelante.

Ahora bien, según Villegas cuando el ciberteatro está inmerso en la red, tiene un problema, el del acceso, ya que encontrar las obras que suceden de manera virtual resulta una tarea ardua, pero parece paradójico en el presente, ya que la pandemia ha forzado al teatro mundial a generar obras que usan como soporte la red, y por ello las carteleras durante el año 2020 se mostraron llenas de este teatro.

Según Alexandra Von Hummel (2021, entrevista), este teatro que alguna vez fue de difícil acceso pero que ahora aparece casi en todas las carteleras, tiene algunas ventajas, y es que el público que acude a las obras vía *streaming* son personas que en su mayoría no acudían al teatro presencial debido a su costo, al fin y al cabo, el teatro en la red tiene un costo inferior al presencial.

2.1.3 Teatro virtual

Al realizar estas actividades navegamos entre los conceptos de nuestras abstracciones cognitivas, vemos imágenes y percibimos las sensaciones de lo acontecido a través del poder sugestivo de nuestra mente y nuestra imaginación. Por tanto, la literatura y el teatro pertenecen al terreno del espacio virtual. De ahí que términos como el de teatro virtual sean un pleonasma poco preciso para hacer referencia a todas aquellas acciones teatrales que transcurren en el ciberespacio o en interacción con las nuevas tecnologías, por lo que considero más acertada la expresión teatro digital.

(López Pellisa, 2013)

En primer lugar, es útil abordar la reflexión de López Pellisa en torno a lo virtual, ya que la experiencia de como percibimos los fenómenos artísticos podría ser descrita como una experiencia virtual. Es así, como la autora prefiere la utilización del término *teatro digital*. Ahora bien, entendiendo que gran parte de las investigaciones en torno a este teatro utilizan el término teatro virtual para referirse al mismo fenómeno, las entenderemos en esta tesis como sinónimos. Abuín González para referirse al teatro virtual abordado por Gabriella Giannachi, plantea lo siguiente:

En *Virtual Theatres*, Gabriella Giannachi, que se sitúa en la estela del pensamiento de Pierre Lévy (1997), define el teatro virtual como una variedad de formas que comparten “La característica de ser Obras abiertas en las que el espectador está participando de diversas maneras en la obra de arte desde su interior.”⁵ (2005:4). De este modo, el libro no se ocupa del teatro sino de la teatralidad inherente de las nuevas tecnologías. 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; el *performer* se encuentra dentro de la obra de arte, no metafórica sino *ontológicamente* (2005:7), a través de una realidad virtual que sólo aparece cuando él está dentro de una simulación; la participación puede suponer además la *telepresencia*, la conjunción gracias a las nuevas tecnologías de dos o más espacios diferentes alejados entre sí. (Abuín González, 2008, p.42).

El autor nos instala aquí, en el teatro virtual, que se entiende como aquel teatro en el que el espectador participa de diversas formas en la obra, la cual puede o no estar sujeta a la telepresencia (facilitada actualmente por el *streaming*). Pero, sobre todo, es interesante la idea de que el performer está siempre sujeto a la obra de arte, en la medida en que su sola presencia en ese plano virtual hace que se le atribuya una carga ontológica en la que se pone en cuestión su existencia. Además, plantea ciertas nociones en cuanto al teatro, en la que se le atribuye lo metadiscursivo, ya que al ser inserto en un plano digital, inevitablemente habla sobre sí mismo y su existencia, estableciéndose inmediatamente una carga metadiscursiva, en la que se deja en evidencia algún tipo de relación entre el espectador y la obra.

Lo interesante que propone Abuín González, es que Giannachi al referirse al teatro virtual, hace sobre todo un análisis de las teatralidades extraídas de los mecanismos virtuales, tales como juegos en línea, *chats* globales u otras experiencias. Esto, según Abuín González, es una extensión

⁵ Traducción libre de: “the characteristic of being open Works in which the viewer is variously participating to the work of art from within it”

exagerada pero que aun así resulta casi una acción premonitoria. La realidad experimentada durante el año 2020 supone una instalación de lo virtual en el teatro, pero ya no desde las teatralidades de otros espacios, sino desde el teatro mismo; el teatro se vuelve temporalmente un fenómeno virtual producto de un factor externo: el confinamiento.

También resulta útil mencionar los cuestionamientos en torno al espacio, ya que algo que podría ser definitorio del teatro virtual es su plataforma digital. Por ello, López Pellisa plantea que: “Sin tecnología informática no podríamos hablar de espacio digital. Por tanto, cuando nos referimos al ciberespacio, la realidad virtual o los metaversos, estamos haciendo alusión a una categoría específica de lo virtual que podríamos describir como virtualidad digital.” (2013, p.25). Para la autora, todo lo virtual no necesariamente es digital, entendiendo lo virtual desde su acepción más amplia, pero sí es posible afirmar que todo lo digital es virtual. El teatro digital está sujeto a una virtualidad intrínseca desde su espacialidad, distinta al espacio real o natural en el que convivimos habitualmente. Para López Pellisa, la sociedad no habita ni completamente en el espacio virtual, ni completamente en el espacio natural, sino que se mantiene en un constante vaivén entre uno y otro, es decir, habitamos en la intersección, en el tránsito liminal.

En ese sentido, es interesante observar cómo se manifiesta el teatro virtual en la actualidad, ya que los espectadores asisten a un espectáculo en una pantalla (limitantes de la tecnología actual), mediante la cual ven a actores-performers que pueden estar relacionándose por medio de un tecnovivio⁶ monoactivo o interactivo, pero finalmente, el acto culmina en una intersección entre un cuerpo en el plano de lo natural (el del espectador) y lo que se proyecta en la pantalla (la obra), por ello, el acontecimiento no ocurre en lo uno ni en lo otro, sino en la relación.

Cuando hablamos de acontecimiento, nos referimos a la forma de entenderlo por Fischer-Lichte (2011), en tanto que el acontecimiento ocurre por una serie de fenómenos, que surgen de las reacciones corporales, físicas y animales, tanto de los performers, como de los espectadores, en ese sentido Marrero, San Martín y De Lourdes (2021) plantean lo siguiente:

Fischer-Lichte define tres aspectos para demostrar el carácter de acontecimiento de la realización escénica:

1. La autopoiesis del bucle de retroalimentación (hace que la realización escénica se origine)

⁶ Dubatti entiende como tecnovivio mono activo a aquel tecnovivio que no tiene una interacción especial entre actante y espectador, y por otro lado, define como tecnovivio interactivo a aquella relación que si lo posee.

2. La desestabilización de operaciones dicotómicas

3. Situaciones límites que experimentan los participantes en la realización escénica y las transformaciones vinculadas a ella. (Marrero, San Martín y De Lourdes, 2021, p.17).

Desde ese lugar deberíamos comprender el teatro virtual como una manifestación retroalimentativa, en la que no solo existe la posibilidad de visionar un fenómeno como lo sería en el caso de la reproducción de films en dispositivos, sino más bien una experiencia conjunta, que comprenda un mínimo de parámetros para llevarse a cabo.

2.2 La creación en virtualidad

Al momento de enfrentarse a los inicios de la pandemia del año 2020, la compañía se encontraba en procesos de ensayo de un nuevo montaje, que consistía en una exploración escénica en torno a la obra *El pato Salvaje* (1885) de Henrik Ibsen. Por motivos evidentes, relacionados al confinamiento general que se realizó en el país, se vieron en la necesidad trasladar sus ensayos que estaban en sus primeras etapas, a un formato virtual de reunión, en este caso, vía Zoom. El problema que surge es que a medida que ensayaban se daban cuenta de que era imposible continuar sin cuerpos reales, ya que el montaje había sido pensado desde ese lugar, por lo que los ensayos fueron perdiendo cada vez más sentido:

(...) era terrible porque mientras más avanzábamos peor era. Porque cuando ya avanzábamos necesitábamos cuerpo, no sirve, porque hay una cosa energética que se pega de uno a otro y si no está eso, muy difícil. (...) Y de repente paramos y dijimos: ya, qué hacemos. Y ahí se nos ocurrió hacer cosas como “almorzando en el trece” pero con los personajes de *Los Millonarios*, o de *El Hotel*, en el fondo, algo que no tuviéramos tanto que ensayar, sino más bien performear. (Von Hummel, 2021, entrevista).

Por lo que, según las palabras de Von Hummel, surge la necesidad de continuar de alguna forma las creaciones de la compañía, pero esta vez siendo más pertinentes al formato, ya que seguir con los ensayos de *El pato salvaje*, resultaba incongruente. Esta necesidad, para la directora, surge en primera instancia por la necesidad de seguir haciendo teatro de una u otra manera. En segunda instancia, por entretención, ya que sentían un aburrimiento enorme producto del encierro, y, en tercer lugar, por temas económicos, ya que el confinamiento generó un cese de la mayor parte de los ingresos

de los integrantes de la compañía. Y es en ese momento cuando a Alexis Moreno, dramaturgo y codirector de la compañía, le surge la idea de generar una especie de web serie, pero que al mismo tiempo utilizara los recursos escénicos de la compañía. Esta serie se constituiría de cuatro capítulos y sería realizada bajo el género del terror de clase B, tomando como referencia los programas norteamericanos de terror:

(...) a Alexis se le ocurrió hacer estas cosas como de historias nocturnas, como estos programas que nunca vi, pero sé que existen, que son como de terror clase B, que se daban a medianoche, en donde todo era un poquito chanta. Y había un personaje que presentaba estas historias, y después venía la historia. Entonces dijimos hagámoslo con los personajes de El Hotel, que teníamos todos los vestuarios y además tenía una estética en sí muy teatral, y ya estaban aprendidos, además, así que no había que ensayar, sino ponerlos en otra situación. Entonces Alexis escribió estos pequeños cortos audiovisuales, que eran las historias que se grabaron, pero tenían otra estética. Entonces generábamos estas grabaciones y luego las mandábamos, y luego nos juntábamos por Zoom, hacíamos la parte en vivo, que era donde estos viejos de El Hotel hablaban y se conectaban y toda la cosa, y explicitábamos que estábamos por Zoom, porque además donde eran viejos, jugábamos con eso de que no sabían cómo usar Zoom, y luego de la historia estos viejos la comentaban. (Von Hummel, 2021, entrevista).

Estas historias nocturnas se conformaban por capítulos independientes entre sí, en los que cada integrante de la compañía protagonizaba uno distinto, pero eran presentados y cerrados por los personajes de El hotel (2016), que como habíamos mencionado antes, eran cuatro ancianos involucrados con la dictadura militar de Pinochet, que se encuentran refugiados en una especie de hotel de lujo en la Antártida, y que producto de su Alzheimer, no recuerdan (o no quieren recordar) sus atrocidades. Estos capítulos eran escritos por el dramaturgo de la compañía, Alexis Moreno, y eran ensayados durante un máximo de dos días:

Lo hacíamos una vez, y luego quedaba el registro, pero cada uno de los capítulos tenía una presentación distinta. Y eran textos que Alexis escribía y en un día lo pasábamos y en un día lo ensayábamos y al día siguiente lo hacíamos no más. En lo que demorábamos más, era este pequeño video, pero era muy casero, a lo más se demoraban dos días y Alexis se demoraba dos días más en editar. Así de rápido era. Y lo bueno que tenía era la falta de tensión, en el fondo era entretención, no tenía más pretensión que eso. (Von Hummel, 2021, entrevista).

Estos capítulos eran ensayados por plataformas virtuales, mediante las cuales los integrantes de la compañía se reunían y en las que eran dirigidos por Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno, quien a su vez los editaba posteriormente. Cabe señalar, que las estructuras de estos episodios consistían en lo siguiente: En primer lugar, los actores de El Hotel (2016) actuaban un texto

introdutorio a las historias que contarían en cada episodio, haciendo alusión al humor y las anécdotas de la obra *El Hotel*, para luego, mediante un juego con un VHS, se pasaba a la historia en cuestión, luego del término de estas historias, los viejos de *El Hotel* cerraban el capítulo. Tanto la presentación como el cierre de los viejos de *El Hotel* eran actuadas solo una vez, es decir, en la primera función se grababa esta interacción y en las funciones posteriores solo se presentaba el registro de ese juego performativo.

También, en cuanto a la creación virtual de la compañía es importante mencionar los problemas que surgen al respecto. Para Von Hummel son muchas las dificultades que nacen en cuanto a la creación, en primer lugar, por la distancia en los ensayos, aquí no hay cuerpos presentes que respiren, sino, la información de aquellos cuerpos mediatizados por una pantalla. En segundo lugar, el problema de la plataforma, Von Hummel plantea que ellos nunca se habían posicionado desde una perspectiva virtual para el teatro, por lo que no tenían un conocimiento pleno de las plataformas virtuales, y Zoom tiene herramientas demasiado básicas para poder generar profundidad en los trabajos, por lo que tomaron el camino de jugar a la sátira, de generar entretenimiento, es por esto que el colectivo decide llamar a esta sucursal virtual *Teatro La Marta*, con el fin de generar una diferenciación con sus trabajos presenciales, ya que el posicionamiento de la sucursal virtual es desde el entretenimiento, y no desde la profundidad que abordan en sus trabajos escénicos. En tercer lugar, se halla el problema de la música, ya que Von Hummel declara que como compañía nunca se habían preocupado de los derechos de autor, en cuanto a la música que utilizaban en sus montajes, por lo que cuando comienzan a realizar estas *Historias Nocturnas*, tuvieron que ser muy cuidadosos con las sonoridades utilizadas para no infringir los derechos de autor, ya que, en las plataformas virtuales, aquellos que las infringen con bajados de la red.

Ahora bien, lo interesante de estos capítulos generados en el contexto pandémico, es que, si bien consisten en cuatro episodios que no tienen relación entre sí, al mismo tiempo se arma una subtrama que roza con lo real. Desde el segundo capítulo, los viejos de *El Hotel* empiezan a contar que unas *viejas* están reclamando por lo vulgar del episodio anterior, y por tener un humor negro poco moral. Pero ya desde el tercer capítulo, esas señoras que reclaman toman un nombre, *Cecilia Cuevas*, que la nombran como si fuera una persona real que está reclamando a través de cartas al diario la supuesta “ordinaries” de las *Historias Nocturnas*. Esto es interesante, ya que da la sensación de que Cecilia Cuevas fuera alguien real a la que la compañía está denunciando por censura. Ya el cuarto

episodio, comienza con una lectura de declaración contra Cecilia Cuevas, quien en todo momento se presenta como alguien real, pero luego nos enteramos de que Cecilia Cuevas es un personaje ficticio y que es la supuesta asesina de los integrantes de la compañía en el episodio final.

Pero antes de continuar, se hace necesario hacer un breve resumen de cada episodio, para poder abordar sus cambios poéticos, y metodológicos en torno al traspaso de lo presencial a lo virtual.

2.2.1 Capítulo 1: La pizza mortal.

Este capítulo resulta el primero de cuatro, en éste los viejos de El Hotel (2016) aparecen por primera vez presentando la obra, que trata sobre un hombre (interpretado por Moisés Angulo) que despierta en una casa desconocida de noche, y lo primero que ve al despertar es un computador que está en una reunión virtual; al otro lado de la pantalla, se ve a una mujer en un pasillo (interpretada por Tamara Acosta), y en el fondo, a un hombre crespito y teñido de negro sentado, esta mujer finge estar impactada, ya que según ella, ese hombre había aparecido de la nada en la casa de su amiga. Este hombre no recuerda nada y bombardea de preguntas a esta mujer, que insiste en que llamará a la policía. Ella acusa a este hombre de haber asesinado a su amiga, pero este hombre no recuerda nada. Posteriormente, nos enteramos de que este hombre es un repartidor de pizza y que no se sabe que le pasó a la supuesta amiga de la mujer del pasillo.

Este capítulo tiene una sensación que evoca lo ominoso, utiliza constantemente los recursos del terror clase B y un humor que recuerda a las obras presenciales de la compañía. Finalmente, la historia tiene un cierre abierto, en el que no sabemos totalmente quién es este hombre, ni qué le pasó a la mujer que vivía en esa casa, ni quién es realmente la mujer del computador en el pasillo, pero estas incógnitas son respondidas por la misma mujer del pasillo, quien plantea que no se tiene por qué entender todo desde una especie de distanciamiento brechtiano. Finalmente, el capítulo es cerrado por los viejos de El Hotel, quienes comentan lo que vieron.

2.2.2 Capítulo 2: El marciano

Este capítulo, según la prensa (totalacultura.org, 2020), fue el que tuvo mayor impacto, ya que podríamos afirmar que es el que tiene mayor calidad. En este episodio podemos evidenciar una fineza mayor en cuanto a lo audiovisual, teniendo en cuenta que los demás utilizan mucho más lo

paródico. Éste genera un espacio atmosférico mayor y tiene una preocupación más acabada del diseño. Aquí vemos a Alexandra Von Hummel, interpretando a María, una recepcionista voluntaria de *call center*, quién atiende un número de ayuda para suicidas. El problema surge cuando en su primer día en el voluntariado, recibe una llamada de un marciano con problemas existenciales. Este episodio también es presentado y cerrado por los viejos de El Hotel, y aquí se nos presenta por primera vez el problema con Cecilia Cuevas. El episodio tiene una preocupación mayor en lo sonoro y denota una calidad de imagen más alta.

2.2.3 Capítulo 3: El cumpleaños

Este capítulo es interesante, ya que por primera vez vemos a la encargada de los viejos de El Hotel, interpretada por Tamara Acosta. El capítulo se centra en un hombre (interpretado por Elvis Fuentes) que está celebrando su cumpleaños de manera virtual, pero solo ha llegado una persona. Durante el transcurso de la obra, nos vamos enterando de que este hombre había perdido a su padre en un accidente de tránsito, ya que éste se había enterado de la homosexualidad de su hijo y de un episodio de abuso de un profesor de educación física, mientras manejaba. Luego, se plantea que la única persona que asistió al cumpleaños virtual fue su padre, que venía desde la ultratumba para despedirse y reconciliarse con su hijo. El capítulo resulta emotivo y es atractivo como los viejos de El Hotel. Al cierre del episodio, evidencian esta emotividad jugando a la burla de esta tristeza evocada por el episodio.

2.2.4 Capítulo 4: La maldición de Verónica, fin de temporada

Este episodio es uno de los más complejos, ya que juega con más capas. Aquí vemos un ejercicio brechtiano, ya que cuando nos comienzan a contar la historia del episodio, nos van distanciando con supuestos errores técnicos que culminan con el asesinato de casi todos los integrantes de la compañía. Aquí vemos el culmine de la narrativa de Cecilia Cuevas, y se nos deja en evidencia el carácter ficticio del personaje. El capítulo parte con una lectura de principios frente a los supuestos reclamos de Cecilia Cuevas en el diario, en donde la compañía se defiende a acusaciones por el exceso de violencia en su humor, y luego, vemos el episodio La maldición de Verónica, que nos cuenta la historia de dos hermanos asustados porque son perseguidos por una mujer de peluca rubia que los quiere asesinar.

Posteriormente nos damos cuenta de que los actores, jugando a un supuesto real, detienen el episodio para contar que están siendo perseguidos por una mujer de peluca rubia, que posteriormente los va asesinando uno a uno. Esta mujer resultó ser Cecilia Cuevas, que venía a asesinarlos por insultarla en todos los episodios anteriores. Es interesante la complejidad de esto, ya que tenemos en primer lugar, la capa de los viejos de El Hotel, en segundo lugar, el episodio de La maldición de Verónica, y luego, la de los actores reales hablando sobre sus problemas reales en torno a su uso de humor negro y la reacción que tiene el público al presenciarlos.

2.3 La poética adaptada a la nueva realidad

La poética en general cambia, según Von Hummel (2021), ya que las creaciones virtuales, sobre todo aquellas generadas por la plataforma Zoom, no entregan muchas posibilidades para generar profundidad, todas las decisiones quedan “por encima”. La dificultad del formato y lo básico de una plataforma que tiene su principal utilidad en las reuniones laborales o académicas, produjo que la compañía se viera obligada a generar un producto orientado, por, sobre todo, a la entretención. Y este es un punto importante, ya que si bien, no se podría afirmar que las Historias Nocturnas (2021) son únicamente entretención - ya que sería desvalorizar ciertos planteamientos más profundos como, por ejemplo, el abordaje en torno a la censura y la cultura de la cancelación en el caso de *Cecilia Cuevas* -, también es cierto que en mayor parte esta creación termina siendo aquello. Las Historias Nocturnas (2020), por momentos tienen referencias directas y un humor dedicado a la gente de teatro, pareciese que, si bien las obras pueden ser gozadas por un público general, el público objetivo de estas historias es en su mayoría la gente involucrada con los medios escénicos, que entenderán de mejor manera el humor, si es que conocen ciertos nombres o ciertas referencias teóricas durante el transcurso de la obra, y esto se va radicalizando a medida que avanzan los capítulos.

Al analizar estos cuatro capítulos, podemos notar que, en cuanto a decisiones estéticas, todo parece funcionar mejor cuando se utiliza la parodia, ya que la radicalización de las decisiones hasta tal punto de basarse en generalizaciones del terror clase B, hace que la producción tome un humor funcional para lo virtual. Y es que estas historias no tienen la poética de las obras presenciales de la compañía y esto responde a una decisión de la compañía que utiliza otros recursos como el *cliché* para generar atmósferas *de miedo*, o también el uso reiterado de *jump scare*, mecanismo que utiliza el terror hollywoodense para generar sobresaltos bruscos en el espectador y así despertar un miedo

instantáneo y efímero. También podemos notar una insistencia en el blanco y negro de la imagen, que si bien tiene un fin narrativo que genera atmósferas y épocas, también sirve como un elemento que elimina lo innecesario de los espacios utilizados para las obras (que son las casas mismas de los actores).

Ahora bien, resulta interesante fijarse en como aparecen elementos que se conjugan más en el plano de las sensaciones que en el plano de lo narrativo, en todos los capítulos hay tomas, objetos, secuencias o fondos que no parecen tener una implicancia narrativo-textual, es decir, no aportan al relato, pero sí a las sensaciones del espectador virtual, por ejemplo, podemos evidenciar esto en el capítulo de La pizza mortal, en donde el personaje interpretado por Tamara Acosta, está ubicado en un pasillo largo con una peluca rubia, y atrás de ella hay un hombre con crespo teñido de negro que está sentado, cabizbajo, pero que nunca realiza ninguna acción, su aporte en la obra es meramente sensitivo, genera una sensación de profundidad dentro de las pocas posibilidades que entregan las herramientas virtuales, y sin duda alguna, aporta en la construcción de lo ominoso en el relato. La imagen de Tamara Acosta no se completa por sí misma, sino que se completa con el hombre de atrás, ya que solo ahí el plano se vuelve inquietante. Esto evidencia la necesidad de la compañía de mantener, en la medida de lo posible, este juego con lo sensitivo, y no rendirse ante la narratividad. Y, de hecho, esto es planteado abiertamente en el mismo capítulo, en el que el personaje de Tamara Acosta declara que no siempre es necesario entenderlo todo, sino que hay que dejarse llevar por la experiencia estética propuesta por el trabajo.

En El Marciano sucede algo similar, si bien entendemos que la protagonista (Alexandra Von Hummel) está conversando con alguien que proviene de otro planeta, al mismo tiempo vemos planos que parecieran tener una incongruencia con el relato, como por ejemplo el marciano en la playa o patinando en un *scooter*, pero estos planos, aportan en la construcción del universo de la compañía. Y estas decisiones se pueden establecer, según las palabras de Von Hummel (2021), desde la necesidad de trabajar a partir de lo intuitivo. Para la directora, la compañía siempre se va adaptando a los procesos creativos, y por ello no se enmarcan en una poética rígida, pero si pudiera dividir en dos los tipos de montajes, tendríamos en primer lugar, la readaptación libre e irrespetuosa de textos clásicos y lo montajes creados a partir de las dramaturgias de Alexis Moreno. Y estas Historias Nocturnas podrían enmarcarse de una u otra forma en lo primero, en tanto que, si bien las Historias Nocturnas no son textos clásicos, si abordan un género clásico de terror y lo llevan a los límites del absurdo.

Cuando Von Hummel (2021) habla sobre lo intuitivo, podemos entender mejor cómo se construye la poética de las Historias Nocturnas, la cual nace a partir de una intuición real y de experimentaciones en torno a textos, que no llevaron más de dos días de creación. Pero un punto que parece importante de analizar es como se toma lo actoral, en donde se reemplazan las emociones por las sensaciones, como ya mencionamos antes, y también se aborda desde el exceso. Para la directora, la actuación de la compañía debe ser comprendida desde la *taquicardia*, como si los actores estuvieran constantemente con el corazón acelerado mientras actúan, alejándose totalmente de lo que se podría concebir como una actuación realista, en ese sentido, los personajes propuestos en las Historias Nocturnas, tanto los viejos de El Hotel, como los que forman parte de las historias en sí mismas, son personajes que no tienen cabida dentro de la realidad, no buscan ningún tipo de identificación, pero a su vez, este exceso actoral, genera una condensación de otros elementos sociopolíticos. Y esto fue problemático en una primera instancia, ya que, en el formato audiovisual, según Von Hummel, las actuaciones mayormente se ciñen a la verosimilitud, y la poética de la compañía toma otro camino, por lo que deben generar un espacio satírico, en el cual la actuación convive con unas historias audiovisuales que no ameritan una identificación con el cotidiano.

Otro punto importante de abordar es lo escénico como tal. Para la compañía, siempre fue necesario que las obras también hablaran del teatro en sí mismo, y es así como, por ejemplo, en La tercera Obra (2005) podemos ver que los videos proyectados sobre los ensayos abordan las problemáticas de las compañías en torno a cuestiones esenciales del teatro, en el fondo siempre ponen en cuestión la representación y lo teatral, a pesar de que los relatos aborden otras cuestiones. Y esto se manifiesta también en las Historias Nocturnas, pero de una forma audiovisual, sobre todo con el argumento en torno a *Cecilia Cuevas*, quien genera un puente entre el relato ficcional y la realidad cotidiana de los integrantes de la compañía, llevándolos incluso a generar una declaración de principios en torno a los límites del humor, la importancia del humor negro, y la ficción versus lo real en torno a su trabajo.

2.3.1 La sensorialidad y su relación con el espectador virtual

El punto de la sensorialidad y la relación con el espectador resulta esencial en este análisis, y es que como ya se ha mencionado antes, para la compañía la creación escénica es comprendida como la composición de distintos elementos materiales en el espacio, a través del roce y vibración que estos

producen al estar reunidos. Una perspectiva que no parte de un discurso o concepto que acapare toda la obra, sino que se parte desde un juego intuitivo, que sin duda alguna genera sentido y discurso, a través de su exploración y desarrollo. Una visión que entiende los elementos dispuestos en la escena desde una democracia valórica, en la que el texto no necesariamente es el eje central. En ese sentido, si bien el trabajo en torno a las sensaciones no se pierde en el traspaso a la creación virtual, si se modifica. Desde una perspectiva actoral, Alexandra Von Hummel plantea que:

Y, por otro lado, te voy a merodear primero, en enero del 2021, tuve mucha pega. Tuve que hacer Oleaje, una obra a la que me invitaron como actriz, tuve que hacer streaming de Isabel y grabar muchas cosas. Te juro que tuve que estar mucho rato dentro de los teatros, y salía agotada. Pero cuando actúo no salgo tan agotada, el pueblo te devuelve energía, pero acá hay un puro chupón, es super raro. Hablaba con alguien, decía, he trabajado mucho este enero, pero en el fondo solo encerrada con equipos de personas, pero como no hay retorno... es como estar en una fiesta sola, estas ahí, bailando, puede ser el mismo baile que bailabas con gente, pero quedas agotada y cansada no más, pero cuando estás en el teatro con personas hay algo como de una alimentación constante para uno y otro lado. (...) en enero me quedó super claro que cuando uno hace funciones, sales como ir al gimnasio, sales arriba de la pelota, y quieres ir a tomarte algo y fiestear, pero así es, quedas como prendido, con el corazón arriba, late con una fuerza, en cambio aquí uff, quieres irte a acostar. (Von Hummel, 2021, entrevista).

Este punto es vital para entender cómo se modifica la sensorialidad, y es que como ya hemos abordado antes, según Fischer-Lichte (2011) cuando habla de la performance, pero en este caso se extrapola a la obra, la retroalimentación entre el performer o actor y los espectadores es vital, en la medida en que aquí se produce una retribución energética, en la cual todos los fenómenos de los cuerpos forman parte de la obra misma, en la medida en que entregan estímulos al actor (ya sean respiraciones, risas, etc.). Pero en este caso esto se suprime, es decir, puede incluso existir un *convivio retroactivo* (Dubatti, 2015, p. 46) en el cual los espectadores se encuentran ante una improvisación real y presente frente a la pantalla, pero no existe una retribución de los cuerpos, por lo que la sensación final de la actriz se queda sin esa devolución energética, tal como plantea la directora, solo queda un cansancio profundo.

En ese sentido, la poética de las sensaciones de Deleuze (1984) a la que hace alusión Honorato (2010, p. 274), en el caso de la compañía se comprende desde lo escénico, y en consecuencia en el presente, por lo que indudablemente el trabajo se transforma. Y cuando nos referimos a que no se suprime del todo, es porque aún existe una voluntad compositiva y de diseño en el trabajo online de la compañía, y que además tiene ciertas ventajas, ya que según Von Hummel “lo bueno que tenía era la falta de tensión, en el fondo era entretenimiento, no tenía más pretensión que eso.” (2021, entrevista).

Otro punto es la sensación de convivio, cuando hablamos de teatro virtual, tenemos en cuenta que se estructura desde la diferencia con lo audiovisual, es decir, el teatro virtual, pese a que está mediado por la pantalla, debe constituirse con diferencias claras respecto a lo que es el video o el cine, por esto existen limitantes desde lo tecnológico al momento de generar el tecnovivio (Dubatti, 2015, p. 46), ya que nuestras generaciones no logran sentirse inmersas en los universos creados virtualmente, pero Von Hummel se refiere a esto desde la niñez, y plantea lo siguiente:

Si, pero ahora para los niños si se les da (la inmersión en lo virtual). Mi hijo juega por pantalla y le habla a la tele, y tiene la sensación de estar con ellos. Yo no la voy a tener nunca, y tiene que ver con una cosa de experiencia. Ahora bien, si hay que utilizar la tecnología, el tema es que Zoom es muy básico. Pero debe haber miles de programas que pueden entregar miles de herramientas, pero a mí, personalmente me gusta más ver lo humano. Me gusta ver a alguien transpirar, gritar, los volúmenes y la materialidad, y esto como que lo aplasta todo. Es como el futbol presencial y el futbol en tele. Es la pérdida del aura, como habla Benjamin. Lo otro es traspaso de información sin sabor. (2021, entrevista).

Para la directora, existe un problema con la herramienta más utilizada en el teatro virtual que imperó en el contexto pandémico chileno, y tiene que ver con lo básico y las pocas opciones que entrega Zoom como plataforma. Von Hummel (2021) plantea que para que pueda ser más funcional, el teatro virtual debe construirse pensándose a sí mismo desde ese lugar, explorando los rincones de lo virtual como mecanismo, y solo ahí se podría llegar a una relación más eficaz en cuanto a las sensaciones transmitidas al espectador. El problema es que, según la directora, gran parte de la cartelera virtual se componía de repeticiones grabadas de obras con un plano general, que generaba una sensación de distancia:

(...) porque un plano general es fome, se ve pésimo, se ve lejos. Porque si estas en un teatro, el ojo elije que mirar, y por mucho que vea todo, yo elijo. Una cámara no te deja elegir. Además, uno ve más cerca en vivo, cuando veo un plano general, se me quedan los actores lejos. Y se quedan lejos porque no siento la energía pulsando, veo otras cosas, pero no la energía. Por eso el cine encuadra para ver ciertas cosas. El traspaso de un formato es distinto, y si se hace mal, pierde todo. (Von Hummel, 2021, entrevista).

La directora se posiciona desde un lugar crítico, y plantea que, al momento de generar el traspaso de lo presencial a lo virtual, se deben tener en cuenta muchos factores, entre ellos el encuadre, de lo contrario se pierde todo. Por ello, las Historias Nocturnas utilizan y se benefician de las herramientas cinematográficas, ya que si bien hay un componente retroactivo, en tanto que los actores

que presentan y cierran la obra en telepresencia, aun así existe una preocupación en cuanto a la composición, en la que estos viejos de El Hotel están vestidos de excesos (lentes, dientes falsos, pelucas, etc.), y esto se contrapone a la elección de fondos neutros, por sobre todo el uso de las cerámicas de los baños, con el fin de generar compositivamente una figura-fondo. Y, además, las historias mismas son creadas a la manera de cortos audiovisuales, por lo que los capítulos toman mayor dinamismo y logran generar universos sensibles en el espectador virtual.

Además, en cuanto al diseño la directora agrega que hay que entenderlo como uno de los vehículos que transmiten las sensaciones al espectador:

Ahí [en el diseño] sí que impacta, por eso optamos por usar los personajes de El Hotel, porque podía generar una cierta vibración entre estos personajes y la limpieza de los fondos, versus otra cosa audiovisual que usaba la realidad. Estos personajes son extremos, no tienen ningún punto de naturalidad, ni pretenden ser reales. Pero impacta absolutamente, y es frustrante, porque nada se puede ficcionar ni inventar. (Von Hummel, 2021, entrevista).

Pero esa frustración respecto a las limitantes que provoca la creación virtual también genera aciertos, como es el caso de la música, en donde el limitante de los derechos de autor, obliga a la compañía a utilizar músicas sin *copyright*, por lo que se le añade un componente más a la construcción de la sensación de artificialidad, ya que la sonoridad genera la sensación del cliché, y en este caso, aporta en el camino creativo de la obra.

2.3.2 La múltiple espacialidad

En cuanto a la múltiple espacialidad, la compañía se ve forzada a generar sus ensayos desde sus casas, por lo que las obras contienen diversas limitantes, ya que cada casa de los actores contiene diferencias radicales en cuanto a diseño que debieron ser pensadas para la creación. Además, se debe tener en cuenta que la compañía acorta sus períodos de ensayos a dos días por capítulo, entendiendo las vicisitudes de los integrantes respecto al contexto pandémico, que se contradice con los meses empleados para generar las obras presenciales.

Ahora bien, la relación multi-espacial entre los espectadores y la obra, tiene sus pro y sus contras; entre los contras, se hallan todas las limitantes abordadas en el capítulo anterior. Uno de los pro, como plantea la directora, es la mayor concurrencia de espectadores, que antes no podían ir al teatro por diversas razones, pero que ahora lo hacen debido a la facilidad:

“la gran sorpresa era la cantidad de gente que se conectaba y cómo lo agradecían, y gente muy mayor, había una abuelita, por ejemplo, de 88, que no podía salir de su casa o familias con bebés que tampoco podían salir.” (Von Hummel, 2021, entrevista). Ahora bien, la directora es clara en el hecho de que, si bien la multi espacialidad genera beneficios, así mismo es peligrosa, ya que el sistema económico actual busca de todas las maneras posibles reducir los costos en general, y esto a la larga podría instalar como normalidad lo virtual en lo escénico, ya que genera un gasto mucho menor.

En ese sentido Von Hummel (2021) declara cierta resistencia respecto a lo virtual, se adscribe a la necesidad de los cuerpos en el espacio para continuar el trabajo creativo de la compañía, ya que es su lugar de interés. En ese sentido sería pertinente entender lo virtual en Teatro La María como un período de suspensión, en el cual la compañía temporalmente explora producto de un contexto, pero que no pretende adscribirse a estos métodos creativos para su futuro, por lo menos de forma voluntaria.

La directora también plantea ciertas reflexiones que surgieron a partir de esta múltiple espacialidad, en cuanto a la pérdida de control que generó el contexto:

Pero en eso hay algo que en general uno tiene la sensación de que tiene el control sobre las cosas, pero en general uno no lo tiene, y se desespera mucho cuando lo pierda, pero uno no lo tiene. Ahora mi parada, mi bandera, hace un rato, es que quiero estar perdida. No quiero llegar luego, quiero posponer la definición de un centro, porque tengo la sensación de que la única manera de hacer algo que no sé, es tratar de desenredar madejas, pero no para encontrar la punta inicial, sino para ver cuáles son los nudos que puedan ser atractivos. Estoy con una resistencia a definir de antemano, porque siento que empiezan a definirse las cosas solas, sin mediación de mi voluntad, sino que emerge producto de una búsqueda colectiva. Es como si estuviéramos perdidos en un bosque, y no hay un mapa, entonces cada uno da una idea de cómo salir, por acá o por allá, pero todos ganamos esa experiencia empírica de ese bosque, sin jamás haber tenido un mapa del bosque, ni la geografía del bosque, ni si al lado hay un pantano o un mar. Lo vamos a ir entendiendo. Y eso creo que para lo escénico y el presente que exige la escena, es una cosa para recordar. (Von Hummel, 2021, entrevista).

En ese sentido, la directora atribuye ciertos elementos aprendidos del período virtual, que pueden ser útiles para la creación escénica que llevará tanto personalmente, como con la compañía Teatro La María a futuro. Para Von Hummel, el hecho de estar inmersos en el contexto pandémico facilitó ver en perspectiva el dilema del teatro, que es la reunión de

cuerpos que asisten a ver cómo otros generan realidades sensibles en el presente, ayudó a comprender la necesidad de los cuerpos. Por ello, este traspaso de la presencialidad a la virtualidad es un camino de aprendizaje que va a marcar su poética y creación, para no fijar nunca definiciones, sino, para perderse como bien comenta la directora, perderse para encontrar.

Conclusiones

La investigación en torno a la pregunta ¿Cómo, de qué manera afecta y repercute el traspaso de la presencialidad a la virtualidad en el actual contexto pandémico, en la creación y poética escénica de la compañía chilena Teatro La María?, nos lleva a comprender como se articuló la relación creativa entre la compañía y el proceso pandémico que condicionó sus creaciones por más de dos años, y que generó impactos en el posicionamiento desde el cual la compañía entiende la dirección escénica.

Para responder la pregunta recurrimos a una entrevista a la directora Alexandra Von Hummel, como también a material literario y de prensa, y también a la visualización de las Historias Nocturnas (2020), y así se pudo generar los acercamientos correspondientes a las respuestas. Desde ese lugar se pudo identificar distintos aspectos de modificación entre una previa forma de materializar la creación de la compañía, contrastado a la nueva forma distanciada que generó la obligatoriedad del distanciamiento social, y que por ende instaló una forma virtual y a distancia de creación escénica. Para ello se identificó en primer lugar las características propias de la compañía en torno a su poética, para luego contrastarla con sus modificaciones al alero del contexto de pandemia global.

El trabajo escénico de la compañía Teatro La María durante el período de confinamiento debido al contexto pandémico, se debe entender como una suspensión temporal, es decir, el trabajo virtual de la compañía deja suspendida la forma productiva teatral que tenía el equipo en condiciones cotidianas y *normales*. Pero esta suspensión en ningún caso se instala como una forma ni una metodología definitiva para lo que vendrá, sino más bien es un proceso que entrega herramientas nuevas a los integrantes, tanto de dirección, de interpretación, como de posicionamientos, como por ejemplo, lo que menciona Alexandra Von Hummel, una de las directoras, sobre lo aprendido en el proceso:

(...) hay una incertidumbre que se instaló, una falta de control obligada en la que dejamos de tener control y dejamos de poder planificar como nosotros queríamos. (...) Una tiene la sensación de que tiene el control sobre las cosas, pero en general una no lo tiene, y se desespera mucho cuando lo pierde, pero, insisto, uno no lo tiene. Ahora mi parada, mi bandera, hace un rato, es que quiero estar perdida. No quiero llegar luego, quiero posponer la definición de un centro, porque tengo la sensación de que la única manera de hacer algo que

no sé, es tratar de desenredar madejas, pero no para encontrar la punta inicial, sino para ver cuáles son los nudos que puedan ser atractivos. Estoy con una resistencia a definir de antemano, porque siento que empiezan a definirse las cosas solas, sin mediación de mi voluntad, sino que emerge producto de una búsqueda colectiva. Es como si estuviéramos perdidos en un bosque, y no hay un mapa, entonces cada uno da una idea de cómo salir, por acá o por allá, pero todos ganamos esa experiencia empírica de ese bosque, sin jamás haber tenido un mapa del bosque, ni la geografía del bosque, ni si al lado hay un pantano o un mar. Lo vamos a ir descubriendo. Y eso creo que para lo escénico y el presente que exige la escena, es una cosa para recordar. (Von Hummel, 2021, p. entrevista).

Para la directora, uno de los principales aprendizajes en torno al proceso pandémico, y por ende, de exploración en las plataformas virtuales, es esa sensación de no poder definir de antemano los procesos, ya que el contexto mismo cada vez se vuelve más incierto, por lo que no se podían tomar decisiones a largo plazo, y es esta misma falta de control la que la directora toma como un posicionamiento poético frente a la creación escénica, pues no se quieren encontrar las respuestas anticipadas, sino que buscan perderse en *ese bosque*.

Ahora bien, en cuanto a teatro virtual nos referimos, podríamos definir que la creación pandémica de Teatro La María se enmarca en las herramientas que entrega el teatro virtual, o para ser más precisos, como lo plantea López Pellisa (2013): *Teatro digital*. Todo ello, ya que la compañía se embarca en una elaboración de teatro en la red mediante plataformas de *streaming*, y que en sus funciones de estreno de cada capítulo (en *Historias Nocturnas* existe una utilización del tecnovivio interactivo), los actores están en un tiempo sincrónico con la visualización de los telespectadores.

El debate en torno a los conceptos que surgen con este nuevo contexto, en cuanto a *teatro virtual, digital o ciber teatro*, sigue en curso, debido a que, si bien estos conceptos ya habían sido instalados con anterioridad, nunca habían tomado tanta fuerza como en el año 2020, donde producto del confinamiento, se instaló como una normalidad mundial. Por esto, es complejo abordar en perspectiva el desarrollo de la relación entre el teatro y el universo digital. Pero sí hay ciertos aspectos que se pueden estudiar como la pertinencia de lo virtual, entendiendo que esta plataforma es una herramienta que debe estar al servicio de lo escénico y no a la inversa.

En esa línea, Von Hummel (2020), plantea que el problema del teatro digital, sobre todo el chileno del 2020 es que tiende a buscar plataformas que no tienen profundidad, como Zoom por ejemplo, las cuales, debido a su utilidad real, pecan de extrema sencillez. Es por

ello que el *teatro digital*, para poder sostenerse, debe tener una búsqueda consciente de estos fenómenos, debe explorar con la técnica y profundizar en ello, sino solo se vuelve una solución rápida y momentánea al contexto, y no un planteamiento poético.

Ahora bien, la intención de la compañía respecto a lo anterior no va por ese camino, la directora argumenta que no tienen un interés por continuar una búsqueda respecto a este teatro, ya que lo que les interesa poéticamente son las composiciones, los volúmenes, experimentar con la relación entre los elementos materiales y la construcción de sensaciones. Debido a esto, se entiende que el proceso virtual de Teatro La María es un proceso de suspensión, pero que, insistimos, si generó aprendizajes, y que de alguna u otra forma inciden en el trabajo presencial actual de la compañía.

Nos parece importante también abordar el cuestionamiento en torno a qué es aquello que define al teatro, y es que para la directora (Von Hummel, 2021) no existe una forma de determinar qué es o qué no es teatro, de hecho, según sus palabras:

El teatro virtual es tan perro quiltro como lo otro, es otra raza no más, la diferencia sería que uno es dóberman y el otro quiltro. Pero el quiltro no tiene por qué ser menos que el dóberman, es otra cosa no más. Pero para mí la maravilla del teatro tiene que ver con la convivencia, de que todos van a ver algo vivo. Como en esa entrevista de Heiner Müller “El teatro es crisis” que intenta de explicarle a gente de EE. UU., de lugares alejados, lo que es el teatro, y esta gente responde: ah como la tele. Y es que lo lindo que aparece es eso de que la pantalla no se da cuenta de que el espectador se murió. En el teatro en vivo en cambio siempre existe la posibilidad extrema de que alguien se muera. Estoy siendo extrema. Acá se apaga la cámara y nada más, no hay en vivo. Y en este momento quiero lo presencial, tal vez si me preguntabas hace tres años mi respuesta sería distinta, y es que ahora más que nunca necesito con fuerza el cuerpo de otro. En este momento para mí es fundamental tener a otro en una sala y verle la cara. No sé si es teatro o no, me da lo mismo, no es relevante, es una mezcla sin duda, un sucedáneo, jugo de limón Traverso, pero porque tendría que ser malo ese jugo, a veces se lo echo a la ensalada y queda rico, pero aun es un sucedáneo, ya que partió por una emergencia. (Von Hummel, 2021, entrevista).

De estas declaraciones podemos desprender que no existe una mirada despectiva de la compañía respecto al teatro virtual, pero sí una mirada crítica, en la que si bien se entiende la importancia del teatro virtual, a la vez, se realza la necesidad de los cuerpos en escena, de la materia tridimensional.

En cuanto a lo metodológico y lo poético, la compañía intentó continuar con su poética de las sensaciones adaptada a lo virtual, lo que es posible apreciar en algunos de los

capítulos de su obra, sin embargo, es evidente que esta poética se ve completamente modificada al no poder jugar con otros sentidos que no sean la visión y el oído.

una intención clara de continuar abordando lo escénico, de continuar con una búsqueda mayormente sensitiva e intuitiva en cuanto a cómo se componen los elementos audiovisuales, desde un lugar más experimental. Y a esto se le puede añadir otro punto, y es que la compañía se hace cargo de la precariedad de los mecanismos debido al contexto y los utiliza a su favor, para así construir narrativas que contienen esta precariedad como un elemento más de la composición. En ningún caso pretenden ficcionar una realidad, sino que nos instalan constantemente desde un lugar activo, en el cual somos conscientes de las capas teatrales de los episodios.

Ahora bien, a manera de cierre, nos parece pertinente las declaraciones de Von Hummel (2021) en torno al rol que juega el teatro digital en el contexto, y es que si bien es posible entender este tipo de teatro como un fenómeno necesario debido al contexto, o como plantea Ogás Púa (2020, p.119), se instala una prepotencia de la existencia del fenómeno escénico, se deben trazar claramente los lineamientos de lo escénico, para que lo que prime sea la elaboración de contenidos escénicos conscientes y dirigidos, y no soluciones mercantiles al contexto, debido a la facilidad productiva que el *teatro digital* conlleva. Y es que para la directora el peligro del *teatro digital* reside en que podría llegar a instalar una normalidad que suplante los cuerpos, pero no por intenciones poéticas y escénicas, sino que por una simple noción de abaratar costos. Para Von Hummel (2020), cuestiones como la falta de concurrencia al teatro o las dificultades de acceso a la cultura, no deben solucionarse con respuestas simplistas, ya que es cierto, el *teatro digital*, según la directora, llega a un público mucho más heterogéneo y numeroso, y a la vez con un nivel de consumo cultural menor, pero abandonar la importancia de los cuerpos en el escenario, solo por solucionar rápidamente estas cuestiones, podría ser peligroso.

Bibliografía

AGUIRRE, María Alexandra (2011). “Dubatti, Jorge. Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas”. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009, P. 211 . Literatura: teoría, historia, crítica, 13(1),377-381.[fecha de Consulta 7 de diciembre de 2021]. ISSN: 0123-5931. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750727016>

ARTAUD, Antonin. (1978). *El teatro y su doble*. Edición Gallimard. Barcelona, España. P. 36.

ÁLVAREZ, Christian. (2020) “Arte y pandemia: y después qué”. *Revista Hiedra*, recurso electrónico, en <https://revistahiedra.cl/opinion/arte-y-pandemia-y-despues->

ARÉVALO, Marta de (2005). La Creación Artística. Razón y Palabra, (46), p. 2 .[fecha de Consulta 6 de diciembre de 2021]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647032>

ARRUDA, Francimar. (2016) “Las raíces de la creación” *Revista de Teoría del Arte*, (13), p. 93 - 104. Consultado de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39838/41411p.98>

ARRUDA, Francimar. (2016) “Las raíces de la creación” *Revista de Teoría del Arte*, (13), p. 99 - 104. Consultado de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39838/41411p.98>

ARISTÓTELES. (1974) “Poética de Aristóteles” Editorial Gredos, Madrid. p.1

BARTHES, Roland. (1989) “La cámara lúcida. Nota sobre fotografía”, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, España, p.65.

BRECHT, Bertolt. (2012). *Teatro completo de Bertolt Brecht*. Editorial Catedra. Madrid, España.

CARVAJAL, María Fernanda. (2005) “Reseña de “El autor como productor” de Walter Benjamin”. *Aisthesis*, núm. 38, p. 289. Pontificia Universidad Católica de Chile

CASTRILLO, D. (2012). La creación artística: entre la belleza y el horror. Sección clínica nucep. Madrid: Instituto de campo freudiano. Recuperado de https://nucep.com/wp-content/uploads/2012/09/Dolores-Castrillo-_CREACION.pdf

DEL CARMEN, Adriana. (2015) “Teatro multimedia”, Universidad Anáhuac México Norte, Universidad de la Salle México, Universidad Panamericana, Encuentro Nacional Querétaro, p. 2349

DUBATTI, Jorge. (2011) “Introducción a los estudios teatrales”, Editorial Libros de Godot, México, p. 60.

DUBATTI, Jorge. (2011) “Introducción a los estudios teatrales”, Editorial Libros de Godot, México, p. 62.

DUBATTI, Jorge. (2011) “Introducción a los estudios teatrales”, Editorial Libros de Godot, México, p. 127.

DUBATTI, Jorge. (2012) “Filosofía del teatro en Argentina, fundamentos corolarios”, *Artes La Revista*, núm. 18, p. 17

DUBATTI, Jorge. (2012) “Filosofía del teatro en Argentina, fundamentos corolarios”, *Artes La Revista*, núm. 18, p. 18

DUBATTI, Jorge. (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, p. 45.

DUBATTI, Jorge. (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, p. 45.

DUBATTI, Jorge. (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, p. 46.

FISCHER-LICHTE, Erika. (2011) “Estética de lo performativo”, Abadda Editores, Madrid, p. 77.

FISCHER-LICHTE, Erika. (2011) “Estética de lo performativo”, Abadda Editores, Madrid, p. 79.

FROLOV, Iván. (1984) “Diccionario de filosofía”, Editorial Progreso, Moscú, p.93.

GHILINI, Anabela. (2015) “Una aproximación a “lo político” y “la política” desde la perspectiva de Ernesto Laclau y Jacques Rancière” *Opción*, vol. 31, núm. 78, 2015, pp. 138-144 Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela.

GONZÁLEZ, Abuín. (2008) “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 17, 2008, p. 42

GONZÁLEZ, Abuín. (2008) “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 17, 2008, p. 46

GONZÁLEZ, Abuín. (2008) “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 17, 2008, p. 36

HONORATO, Paula. (2010) “Sensación y pintura en Deleuze” ,*AISTHESIS*, núm. 47 (2010): 272-283• ISSN 0568-3939, p. 274.

HONORATO, Paula. (2010) “Sensación y pintura en Deleuze” ,*AISTHESIS*, núm. 47 (2010): 272-283• ISSN 0568-3939, p. 275.

HONORATO, Paula. (2010) “Sensación y pintura en Deleuze” ,*AISTHESIS*, núm. 47 (2010): 272-283• ISSN 0568-3939, p. 276.

INFANTE, Manuela. (2020) “Teatro por streaming y el derecho a la opacidad”. *Revista Hiedra*, recurso electrónico, en <https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/>

MATUCANA. “Ciclo Trayectoria Teatral / 20 Años, Teatro La María”, recuperado de https://youtu.be/wRLAMmO43_Y

DE TORO, Alfonso. (2005) “Los caminos del teatro actual hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico” *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, ISSN 1134-7643, N.º. 47, 2005, pág. 17

MARRERO, Marylys. SAN MARTÍN, Diego y DE LOURDES, Rocío. Marrero. (2021) “Erika Fischer-Lichte y la estética de lo performativo”. *Revista de investigación y pedagogía del arte*. Núm. 9, 2021

MIJARES, Lozano. (2007) “La novela española posmoderna”, Arco/Libros, S. L, Madrid, España, p. 142.

LÓPEZ, José Gabriel. (2014) “Teatro multimedia, antecedentes y estado de la cuestión” *Nueva Revista*, núm. 148, p.168. recuperado de <https://reunir.unir.net/handle/123456789/4981>

LÓPEZ, José Gabriel. (2014) “Teatro multimedia, antecedentes y estado de la cuestión” *Nueva Revista*, núm. 148, p.169. recuperado de <https://reunir.unir.net/handle/123456789/4981>

LÓPEZ, José Gabriel. (2014) “Teatro multimedia, antecedentes y estado de la cuestión” *Nueva Revista*, núm. 148, p.171 recuperado de <https://reunir.unir.net/handle/123456789/4981>

LORENTE, Sola. (2018). “Construir con la luz: La escenografía teatral de Robert Wilson”. Trabajo final de Grado, profesor guía Victoria E. Bonet Solves, Departamento de Composición arquitectónica, Universidad Politécnica de Valencia y Escola Técnica superior D'Arquitectura.

LÓPEZ PELLISA, Teresa. (2013) “La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciber-teatro?”, *Revista Letral*, Número 11, Año 2013, p.24

LÓPEZ PELLISA, Teresa. (2013) “La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciber-teatro?”, *Revista Letral*, Número 11, Año 2013, p.25

LÓPEZ PELLISA, Teresa. (2013) “La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciber-teatro?”, *Revista Letral*, Número 11, Año 2013, p.26

OLIVAS, Sara. (2017) “Teatro en *streaming*: ¿el teatro del futuro?”, trabajo final de master, Universitat politècnica de Valencia, p.10.

OROZCO, Olga. (2000) cit. en Dubatti, (2011). “Introducción a los estudios teatrales”

PAVICE, Patrice. (1998) “Diccionario del teatro”, Editorial Paidós Ibérica S.A, Barcelona, p. 345.

PAVICE, Patrice. (1998) “Diccionario del teatro”, Editorial Paidós Ibérica S.A, Barcelona, p. 346.

PÚA, Ogás. (2020) “Teatro en pandemia: entre la resistencia colectiva y la prepotencia de existencia”, *Reseñas/CeLeHis*, Año 7, número 20, diciembre – marzo 2020 ISSN 2362-5031, p. 119.

SÁENZ, Miguel. (2015) “Brecht, de cuerpo entero”. *March.es*, video, 4:00-7:16 minutos (42 minutos). en <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100691>

TEATRO LA MARÍA, *Dossier*. Manuscrito inédito.

TEATRO LA MARÍA. (2021) Web de la compañía. En <http://teatrolamaria.cl/quienes-somos/> [Recuperado el 05-12-21]

TODA LA CULTURA. (2020) “Historias nocturnas”, de Teatro La María, es un divertido grotesco de humor, absurdo, y terror serie B. en <https://todalacultura.org/2020/08/18/historias-nocturnas-de-teatro-la-maria-es-un-divertido-grotesco-de-humor-absurdo-y-terror-serie-b/> [Recuperado el 05-12-21]

VEGAS, León (2018). Arte y peste: Desde el medievo al ochocientos, de la mitología a la realidad local. *Boletín De Arte*, (30-31), 223-238. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2010.v0i30-31.4373>
OQUE, Facundo. (2020). “Arte y pandemia: «El triunfo de la muerte» (1562)”. *Izquierda Web*, en <http://izquierdawe.com/arte-y-pandemia-el-triunfo-de-la-muerte-1562/>

VENTURA, Dalia. (2020). “Coronavirus | Las grandes obras que Shakespeare, Munch y Boccaccio crearon en cuarentena”. *BBC Mundo*, abril, 4, en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52008703>

VILLEGAS, Claudia. (2012) “Tecnologías en escena: Del teatro multimedia al teatro cibernético en España y las Américas”. Tesis doctoral. Los Angeles, Estados Unidos

ANEXOS.

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA A ALEXANDRA VON HUMMEL.

1. ¿Cómo definirías la poética escénica de Teatro La María? ¿cuáles son las principales características y referentes para sus creaciones?
2. ¿Cuál es la relación que se proponen como compañía entablar con el espectador?
3. Desde todo lo que implica la creación y puesta en escena, ¿Cómo les afectó el traspaso de lo presencial a la virtualidad debido al contexto pandémico?
4. ¿Cómo impactó la virtualidad a sus procesos de ensayo, a la actuación y dirección?
5. ¿Qué piensas de las nuevas plataformas virtuales al servicio de la creación escénica?
6. ¿Piensas que este contexto virtual ha originado un nuevo tipo de teatro?
7. ¿Es posible generar algún tipo de relación y participación con el espectador en este contexto virtual? ¿Tiene que ver con el nivel actual de la tecnología, esto de no poder generar una sensación convivial?
8. ¿Cambió la forma de concebir la creación y puesta en escena en esta nueva relación con las tecnologías?
9. ¿Cómo impacta, desde el diseño, la creación y la puesta en escena, la tecnología?
10. ¿Quisieras agregar algo más respecto a cambios, desafíos, problemáticas o reflexiones acerca de este traspaso desde lo presencial del teatro a lo virtual?

Nombre del entrevistado	Alexandra Von Hummel Zegers
Edad	47 años
Profesión/ocupación del entrevistado	Directora de Cia. Teatro La María.
Lugar de trabajo	Teatro La Memoria.
Fecha y hora de la entrevista	31 de octubre, 2021, 20:22.
Lugar de la entrevista	Domicilio particular de la entrevistada
Duración de la entrevista	1:25:00.
Medio de la entrevista	Online, reunión Zoom.
Entrevistador/a	Matías González y Angela Urrutia.

Nº	Pregunta	Respuesta
----	----------	-----------

<p>P1</p>	<p>1. ¿Cómo definirías la poética escénica de Teatro La María? ¿cuáles son las principales características y referentes para sus creaciones?</p>	<p>R1: Siempre que me hacen esta pregunta me cuesta contestarla. Porque me cuesta tomar distancia o saber de qué va. Siempre me ha costado poder definir que es y como es lo que hacemos. Porque trabajamos más bien desde un lugar mas intuitivo la poética nuestra. Lo que si puedo decir es que trabajamos desde dos ámbitos, en primer lugar los textos originales de Alexis, que contienen cierta poética, y la otra línea, y que esto lo cuento a posteriori, porque no lo dijimos “vamos a trabajar dos líneas”, sino que lo nombro retrospectivamente, o bien trabajamos desde textos clásicos, que releemos y montamos desde una perspectiva absolutamente libre, sin ningún apego a como debe ser montado el texto, sino más bien que es lo que nos gusta, como nos afecta y como nos llaman la atención. Y esto tiene que ver como nos afecta la historia, o el lenguaje o una poética determinada, no sé, alguna vez alguna vez hicimos una obra que se llamaba la tercera obra y elegimos Terror y Miseria Del Tercer Reich, pero en realidad era porque nunca habíamos estudiado Brecht como tal, y teníamos ganas de estudiarlo, entonces obedece a distintos motivos, pero si yo lo veo retrospectivamente, puedo decir que he tenemos esas dos líneas de trabajo básicamente, yo no tengo idea para donde va para donde ira ahora a futuro pero esas son las dos líneas más o menos cuales nos movemos.</p> <p>Por eso todo lo que te diga van hacer maredeos o intentos de, porque es muy extraño tratar de verte de afuera, es muy difícil, entonces lo que yo sí puedo reconocer es que en general tomas textos, materiales o lo que sea, cuando hay algo que de alguna u otra forma nos violenta, nos desencaja de la realidad, como en el fondo hay algo en la realidad de ese texto, que está pensando en el texto, como si alguien afectado vuelve a escribir, y vuelve a crear una nueva realidad, entonces en el fondo es como nos afecta a nosotres ese material y como nos violenta, nos desencaja, nos adherimos, pero en realidad son textos que tienen cierta incomodidad con la realidad, como un desacomodo, un desajuste un algo de ese tipo. Estoy hablando por mi, porque no tenemos un manifiesto que diga estas cosas, además no creo en eso, porque estamos todo el tiempo modificándonos, entonces si hablo por mi te puedo decir eso.</p> <p>Entonces tiene que ver un poco con eso, como con un desajuste, con un desacomode, con algo que nos violenta de la realidad con algo que no logramos comprender, y bueno, un tema que nos parece atractivo y que está muy de la mano, y muy al mismo tiempo con deseos de hacer aparecer un universo, un mundo un espacio, muchas veces las cosas surgen de la mano y no responden a una causalidad. Cuando hicimos La Tercera Obra, eso era parte de un fondart de excelencia que se llama en ese época que era un forndat, se llamaba así, pero que era un fondart</p>
------------------	--	--

		<p>que era para hacer más de una obra, entonces te daban más plata. Nosotros postulamos para 3 obras, y ya elegimos esta de Brecht, sin pensarla tanto tan poco, era más porque queríamos hacer Brecht y la obra era buena ya y teníamos que hacer un fondart para tres obras, entonces la idea era como en el fondo toda la formulación del proyecto tenía mas que ver con el espacio de interés de volver a estudiar de manera colectiva, ya habiendo salido de escuela hace 5 años atrás y con un recorrido de varias obras ya montadas. Entonces en el fonde hacer como un no un corte, si no remirar, reiniciarse no sé. tener un espacio de tiempo investigar y no para generar solo obras y obras, y cuando salió el fondart yo me acuerdo que lo primero que dije era que esto se iba a estrenar en el teatro de la universidad mayor, y en esa sala esta ese cuarto chico que yo le digo el cuartucho, tiene vidrios y en general lo tapan, lo usan o lo que sea y en ese momento yo me acuerdo que dije sin entrar a la obra todavía dije: “sabis que yo encuentro que esta todo tan sobre diseñado en esa época, o así me parecía en esa época, así que yo no usaría nada y usaría toda la plata de la escenografía en romper esos vidrios y reponerlos función tras función, y esa obra terminábamos tirándole sillas a los ventanales. Rompimos lo ventanales todas las funciones que estuvimos ahí, y eso fue nuestra plata de escenografía, pero eso no respondía a una cosa causal si no que había un deseo al mismo tiempo. Después cuando hicimos El Hotel ponte tu, también pasó que claro, estábamos hablando del hotel de estos viejos impune, de esta memoria donde los viejos ya se están muriendo, incluso algunos tienen Alzheimer, porque una wea del Pinochet que decía: si no me acuerdo no es cierto, pero no me acuerdo si fuera cierto, no me acuerdo exactamente, pero uno dice: Ya pero este wn se está haciendo el wn todo el rato, ¿has cachado esa frase como emblemática? Después había otro que ya no me acuerdo cual era pero que en realidad efectivamente estaban en un asilo con Alzheimer, la justicia culia, es tanto el tiempo que los hueones ya no se acuerdan, y que pasa con la justica de esa persona cuando esa persona ya no tiene idea de lo que hizo. Donde no podís hablar con esa persona es muy tremendo para las víctimas, bueno, entonces estábamos hablando de eso, ese era el tema y yo lo único que quería era un sauna y cuerpo de viejos gordos, aun la obra no estaba escrita, y al Alexis le dio con que quería hacer un show de títeres, bueno el Alexis tenía que escribir así que escribió para el show de títeres pero son deseos que corren en paralelo y que de alguna manera coagulan, o condesan esos mismo temas desde otras perspectivas, que no son las perspectivas de la historia, tiene que ver con el tema, pero más que con el tema con el problema que uno ve ahí, yo me acordaba como si pienso en el hotel me acordaba cuando vi Paul Schaefer, que lo cacharon en argentina</p>
--	--	---

		<p>y era un abuelito en silla de ruedas con cara de tierno, entonces uno decía que heavy, porque ya cuando lo agarran a esa edad que se puede hacer. Bueno entonces de alguna manera es como algo que yo tengo la sensación y esto no lo digo solamente en La María, pero yo creo que en La María, no es que lo pensemos ni que lo tengamos realmente como establecido, pero yo creo que si nos pasa de que pensamos no solamente en términos de discurso, de poner en palabra cosas, digo más allá del texto, como que yo pudiera explicar cómo miro cierto tema, sino que para mi ese tema si yo lo digo vamos hacer un show de títeres brutal y vamos hacer un sauna pa mi se me encarna igual entonces. Hay una manera de pensar que tiene que ver con la confluencia de las imágenes, con como la realidad y la representación acontece. Ahí usábamos una canción que cantábamos de Alvaro Corbalán, que cantaba por la reconciliación, “Hay que saber perdonar” se llama. Entonces yo creo que pensamos en que para nosotres lo visual es cada vez más fundamental, pero siempre lo ha sido, como lo visual, pero por otro lado yo te podría decir que creo que tiene que ver con una forma de abordar lo actoral que no tiene mucho que ver con el realismo, no se si con el realismo porque ya entramos a preguntarnos que es el realismo, pero siempre a extremos siempre es una condensación de la realidad, como que no hay mucha naturalidad, no hay mucho espacio para naturalidad, yo no sé actuar así. Como si fuera un concentrado. actoralmente digo. creo yo siempre tiene como un una pulsión como si un corazón bombeara con un poco de taquicardia, esa es mi sensación desde afuera desde como yo lo podría nombrar y desde un espacio de un humor, que es bastante cruel, negro, ahora también muchas veces yo estoy adentro y yo no se, muchas veces cuando dirigimos junto Alexis yo estamos dirigiendo. A mi me gusta mucho mas la parte como la parte previa de armar la concepción escénica, pero una vez que me toca actuar mi importa una raja, me olvido y quiero actuar no más, entonces también me pierdo, entonces hay espacios donde me pierdo, pero claro, tiene que ver con una estética que es como super teatral, no tiene nada que ver, pueden existir tipos de teatro que se podrían asemejar al audiovisual, que serían mucho más facialmente llevables al audiovisual, yo creo que el caso de nosotros no, es otro lenguaje que se distancia del audiovisual y para pasarlo a ese formato hay que jugar a otra cosa.</p>
P2	2. ¿Cuál es la relación que se proponen como	R2: Mira pa'eso te voy a contar una historia que en el fondo a mí me abrió la cabeza, la mente, y desde ahí también pienso, desde ese lugar cuando nosotros hicimos esta obra que se llamaba la tercera obra, ya que estaba adentro del fondart.

	<p>compañía entablar con el espectador?</p>	<p>Llegamos a esta obra y dijimos: no nos gusta la obra, que hacemos, y empezamos... no podemos cambiarla... no podemos ir decir oye sabís que mejor no la vamos hacer, estamos cagaos, tenemos que hacerla, y en el fondo la obra son puros cuadros previos a la ascensión de Hitler al poder, lo que generó un estado de terror en las personas, donde todo el mundo empieza a denunciar al vecino porque tuvo ciertas conductas, todos están aterrorizados de poder ser como apuntados de que ellos están fuera del régimen. Y por lo tanto empiezan acusar, y empieza a haber un terror colectivo, y en muchas escenas, unas de las escenas de esa obras funcionan bastante como obra en sí misma, de hecho hay una que se llama La Mujer Judía que creo que es una de las primeras escenas porque son como 30 escenas, a veces uno lo pone en Google y te pone a la mujer judía como si fuera una obra ya? Ahí empezamos entonces la relación que podría ser entre esa obra en Chile y la dictadura, y todo es super evidente. Ya entonces como que nos pasó que además hay mil quinientas películas sobre el holocausto y mucho se hable de dictadura y toda la cosa y de repente empezamos a decir: hay no que lata weon de nuevo, de nuevo vamos hablar de esto, y empezamos así, y después dijimos quien nos metió en la cabeza, esto, porque estamos haciendo esto esta wea esta aprendía, ósea, como que alguien hizo como casi un trabajo subterráneo cultural, donde se está diciendo no que lata seguir hablando del tema, si ya está gastado, entonces nos pusimos a poner a nosotros en cuestión también con eso, y no teníamos idea mucho como hacerla, porque tampoco nos gustaba mucho, y donde obras anteriores, no sé porque empezamos a grabar los ensayos, porque queríamos tener registro y este no era la excepción, estábamos grabando y toda la cosa y de repente dijimos ya sabís que estábamos raja además, porque veníamos de hacer dos obras, fueron todas hechas el mismo año 2005: Super Héroe (2005) “Romance” y ahora venia la tercera obra, entonces fue una wea así como como un nivel de cansancio, de esfuerzo super grande, pero cuando ya estas con ese cansancio y ese esfuerzo super grande pasa algo particular, que es como cuando estay supe recargado de cosas y como que tenis que solucionar rápido, igual estai más despierto, aunque estai super raja. Y dijimos: ya sabi que démosle hagámonos muestras y nos empezamos hacer muestras a nosotros mismos, cachai, igual que como cuando estábamos en la escuela y que cachemos, hagamos la cuestión y cachemos, y nos tiramos a la piscina y dijimos sabi que si dos semanas antes del estreno no tenemos nada, ahí cachamos, pero desmole no más, y nos tiramos a la piscina y empezamos hacernos muestras unas muestras que algunas eran terrible jugosas cachai, porque además ensayábamos en una sala con jote, tomábamos vino en caja y coca cola todos los</p>
--	---	--

		<p>ensayos, nosotros ensayamos así y no es un problema, entonces entre que ensayábamos webeábamos, da lo mismo hacíamos miles de cosas, pero ensayábamos si, y hacíamos estas muestras que de repente eran weas nada que ver al texto, nos despegábamos totalmente y un día, ah, y hablábamos mucho, hablamos, y yo me acuerdo que encontré un escrito de Eugenio Dittborn, y en esas postales si hay un cierto contenido político y el dice en sus entrevista que lo verdaderamente político de su obra eran sus pliegues, es decir, como se dobla la hoja, ósea, la forma es lo político. Es por eso que hay obras que parecieran desde lo que hablan ser super revolucionarios, pero en la forma no lo es, y por lo tanto no remece a nadie, y no hace preguntarse nada. Y de repente empezamos a decir: ¿Y si esto es no más la obra? Lo que vamos a hacer es encarnar algunas escenas y otras serán proyecciones de los ensayos, y muestras y ejercicios. Luego empezamos a elegir que poner de los videos, luego elegimos el nombre, y así fue que. Decidimos que no nos íbamos a aprender los textos, y usamos las mismas sillas y mesas de la sala de ensayo, lo único que decidimos fue un poco el vestuario, para que no fuera tan azaroso. Y Cada uno teníamos pegado en la mesa una escaleta, una estructura de las escenas, y no nos aprendimos los textos, ya luego nos los empezamos a aprender, pero en un principio no. Bueno, pero nos hicimos la pregunta: ¿alguien va a entender esto? Esta weá no lo va a entender nadie. Era como un puzle. Y entre tanto hablar dijimos: oye ya que paternalista, si nosotros lo entendemos, ¿por qué otros no? Hagamos el acto de confianza, confiemos en la gente, ¿además que hay que entender? Hay humanidad que desplegar. Confío en Artaud cuando dice: el teatro apunta al sistema nervioso, te para los pelos y desde ahí piensas, y lo que cada uno piense, es cosa de ellos, y me parece una libertad tremenda, porque me parece super tiránico cuando veo obras o compañías que quieren dar un mensaje, y todas las escenas se encargan de dar el mismo mensaje y no te dan un gramo de libertad, dame las piezas y déjame cocer, porque sino es una lata venir acá. Antes lo había pensado, el primer espectador siempre es uno, porque yo no conozco a nadie más que a mí, no logro entrar en el océano de lo que es una persona, pero, por lo tanto, si solo a mi me conozco, pondré lo que me gusta. Me gusta pensar que en el público de mi obra están los hueones que realmente admiro, Radrigán, Diamela Eltit, etc. Y nos llevamos una sorpresa tremenda, porque estábamos aterrados, básicamente entrenamos bien curaos, y creíamos que nadie iba a entender. Y la gente entendió todo, le fue la raja a la obra. Fue super bonito, pero en el fondo fue soltar ese espacio con el público, entender que el público es uno mismo primero, desde ese lugar, cada uno hace lo que sabe hacer, Deleuze dice: uno siempre está en la punta de</p>
--	--	--

		<p>su ignorancia, o en la punta de su saber (...) En el fondo en el teatro para mí, hay algo que uno se está preguntando, y por eso haces eso, no saber que camino tomará, no sé para donde va a ir, pero vamos viendo en el camino, y si nos hace sentido, yo confío que esto es un acto de confluencia humana, y a otros les va a hacer sentido. A mí entender en el teatro es lo que menos me importa, a mí me importa gozar, y si me tocan el sistema nervioso, entonces ahí pienso. Ahora, como me posiciono como actriz respecto al espectador, depende del día y del público, pero hiper percibo. Hay energía en ida y vuelta, y hay funciones en que no pasa nada y es angustiante, y solo la quieres terminar luego. Y hay otras en las que los ritmos y los tiempos funcionan de manera exquisita, y uno en el presente decide “dejaré dos tiempos más” para suspender, pero no sé como se explica, es como una consciencia ampliada, donde estoy tan adentro como también voy cachando que va ocurriendo, como actuar en un ring de box, por mucho que boxeo, tengo conciencia absoluta que lo hago en un espacio abierto donde me expongo de manera pública y voluntaria. Es una acción muy extraña actuar, exponerme a tirarme a los leones, y saber que hay personas aunque uno juegue a que esas personas pareciera que no están, pero si están, y no tiene que ver con interpelarlas, sino con la energía que ahí está circulando.</p>
<p>P3</p>	<p>3. Desde todo lo que implica la creación y puesta en escena, ¿Cómo les afectó el traspaso de lo presencial a la virtualidad debido al contexto pandémico?</p>	<p>R1: Nos afectó mucho, primero estábamos ensayando. Ensayando el pato salvaje que lo estamos retomando ahora. Y en un principio nadie sabía cuánto iba a durar esto y toda la cosa, entonces le dimos y tratamos. Pero era terrible porque mientras más avanzábamos peor era. Porque cuando ya avanzábamos necesitábamos cuerpo, no sirve (Lo online), porque hay una cosa energética que se pega de uno a otro y si no está eso, muy difícil. Y, por otro lado, te voy a merodear primero, en enero del 2021, tuve mucha pega. Tuve que hacer Oleaje, una obra que me invitaron como actriz, tuve que hacer streaming de Isabel y grabar muchas cosas. Te juro que tuve que estar mucho rato dentro de los teatros, y salía raja. Pero cuando actúo no salgo raja, el público te devuelve energía, pero acá hay un puro chupón, es super raro. Hablaba con alguien, decía, he trabajado mucho este enero, pero en el fondo solo encerrada con equipos de personas, pero como no hay retorno... es como estar en una fiesta sola, estas ahí, bailando, puede ser el mismo baile que bailabas con gente, pero quedas raja y cansado no más, pero cuando estás en el teatro con personas hay algo como de una alimentación constante para uno y otro lado. A mí también me daba lata ver cosas virtuales, entonces, de ahí en adelante es super frustrante y cansador</p>

		<p>y raja, en enero me quedó super claro que cuando uno hace funciones sales como ir al gimnasio, sales arriba de la pelota, y quieres ir a tomarte algo y fiestear, así es, quedas como prendido, con el corazón arriba, late con una fuerza, en cambio aquí uff, querís irte a acostar. Entonces eso, por un lado, estábamos ensayando El pato salvaje, y tuvimos que pararlo, ya que llevábamos dos años y medio, entonces igual le dimos, aparte que era nuestra única entretención, porque en un principio del 2020 no se podía ir ni a la esquina, y todos hacíamos caso a eso. Y de repente paramos y dijimos: ya que hacemos. Y ahí se nos ocurrió hacer cosas como “almorzando en el trece” pero con los personajes de Los Millonarios, o de El Hotel, en el fondo algo que no tuviéramos tanto que ensayar, sino más bien performear. Y ahí se nos ocurrió la serie de obras que se llaman Las historias nocturnas, que esas fueron las obras que hicimos en pandemia, porque también presentamos Las Huachas, pero eran obras grabadas. Pero en diciembre del 2020, se abrió un poco el problema covid, y nos dejaron hacer Las Huachas en Ovalle, y ahí lo dimos todo, quedamos desatados. Pero volviendo, mientras estábamos en la pandemia, al Alexis se le ocurrió hacer estas cosas como de historias nocturnas, como estos programas que nunca vi, pero sé que existen, que son como de terror clase B, que se daban a medianoche, en donde todo era un poquito chanta. Y había un personaje que presentaba estas historias, y después venía la historia. Entonces dijimos hagámoslo con los personajes de El Hotel, que teníamos todos los vestuarios y además tenía una estética en sí muy teatral, y ya estaban aprendidos, además, así que no había que ensayar, sino ponerlos en otra situación. Entonces el Alexis escribió estos cortos pequeños cortos audiovisuales, que eran las historias que se grabaron, pero tenían otra estética. Entonces generábamos estas grabaciones, y luego las mandábamos, y luego nos juntábamos por Zoom, hacíamos la parte en vivo, que era donde estos viejos de El Hotel hablaban y se conectaban y toda la cosa, y explicitábamos que estábamos por Zoom, porque además donde eran viejos, jugábamos con eso de que no sabían cómo usar Zoom, y luego de la historia estos viejos la comentaban. Y así fue avanzando y fueron cuatro capítulos que hicimos, y se conectaba mucha gente, y la gran sorpresa era la cantidad de gente que se conectaba y como lo agradecía, y gente muy mayor, había una abuelita, por ejemplo, de 88, que no podía salir de su casa o familias con bebés que tampoco podían salir.</p>
--	--	--

		Y es hermoso que eso pueda ocurrir y puedan acceder, pero claro el espacio en vivo es irremplazable.
P3.1	En base a eso mismo, cuando realizaban las Historias Nocturnas (2020), este acto performativo de que estos viejos de El Hotel presentaran la obra, ¿era constante o quedaba un registro?	R3.1: Lo hacíamos una vez, y luego quedaba el registro, pero cada una capitulo tenía una presentación distinta. Y eran textos que el Alexis escribía y en un día lo pasábamos y en un día lo ensayábamos y al día siguiente lo hacíamos no más. En lo que demorábamos más era este pequeño video, pero era muy casero, a lo más se demoraban dos días y el Alexis se demoraba dos días más en editar. Así de rápido era. Y lo bueno que tenía era la falta de tensión, en el fondo era entretención, no tenía más pretensión que eso.
P4	4. ¿Cómo impactó la virtualidad a sus procesos de ensayo, a la actuación y dirección?	R4: Cambia porque está todo un poco por encima, no se puede profundizar mucho. En el fondo hay un deseo que nos une a todos, porque estábamos todos en las casas desesperados. Era como cuando estas en la escuela y es 1 2 3 chao, a la piscina. Era un espacio de goce, pero no sé si puede tener fineza, porque no se puede dialogar por pantallas, es difícil. Habría que pensarlo para que fuera así, armar un proyecto desde este formato, pero este formato lo estábamos conociendo cuando lo hicimos. Si me dices ahora después de dos años, tendríamos que hacer algo para que eso pueda confluir y funcionar, porque hay miles de mecanismos y cosas que se podrían aprovechar si es que nos vemos obligados a esto. Pero una vez por ejemplo me llamaron para hacer una obra en el Varas, que era un monólogo, que era como en una cocina a dos cámaras, y había más herramientas, pero nosotros no estábamos haciendo eso cuando hicimos Las Historias Nocturnas. No teníamos ninguna herramienta tecnológica, estábamos conociendo el formato, entonces en el fondo lo que nos une es un deseo desatado de “hacer”, de encontrarnos en ese lugar, porque somos muy amigos, pero también hay una relación que se establece desde lo escénico, desde la ficción. Pero era uno, dos, tres, vamos, había un furor que sigue, pero era: ¡vamos! ¡Y démosle!

<p>P5</p>	<p>5. ¿Qué piensas de las nuevas plataformas virtuales al servicio de la creación escénica?</p>	<p>R5: Voy a volver un poco a la pregunta anterior, pero no sé bien para cuál de las dos pueda servir. En este momento todo se abrió y estamos ensayando El Pato Salvaje nuevamente, y ahora presencial, y lo vamos a estrenar presencial. Pero hay una incertidumbre que se instaló, cómo una falta de control obligada, en la que dejamos de tener control y dejamos de poder planificar como nosotros queríamos. Entremedio me dio COVID y además nos volvieron a encerrar, así que no depende de nosotros. Pero en eso hay algo que en general uno tiene la sensación de que tiene el control sobre las cosas, pero en general uno no lo tiene, y se desespera mucho cuando lo pierda, pero uno no lo tiene. Ahora mi parada, mi bandera, hace un rato, es que quiero estar perdida. No quiero llegar luego, quiero posponer la definición de un centro, porque tengo la sensación de que la única manera de hacer algo que no sé, es tratar de desenredar madejas, pero no para encontrar la punta inicial, sino para ver cuáles son los nudos que puedan ser atractivos. Estoy con una resistencia a definir de antemano, porque siento que empiezan a definirse las cosas solas, sin mediación de mi voluntad, sino que emerge producto de una búsqueda colectiva. Es como si estuviéramos perdidos en un bosque, y no hay un mapa, entonces cada uno da una idea de cómo salir, por acá o por allá, pero todos ganamos esa experiencia empírica de ese bosque, sin jamás haber tenido un mapa del bosque, ni la geografía del bosque, ni si al lado hay un pantano o un mar. Lo vamos a ir cachando. Y eso creo que para lo escénico y el presente que exige la escena, es una cosa para recordar.</p> <p>Ahora las plataformas, a mí las plataformas y las cosas online me dan mucha lata, me aburren, veo cosas, pero no es que las busque. Y no tiene que ver con las plataformas, porque hay que reconocer que ahora hay más llegada, y que de ahora en adelante las cosas van a ser híbridas, mezcladas. Y las obras van a tener partes presenciales y partes que van a ser online o virtuales, si antes uno tenía funciones e iba a Coyhaique, ahora se va a mandar por las redes, y es porque mandar un grupo es super caro. Pero a mi no me dan ganas de verlo, pero quizá también tiene que ver con que hay un pequeño luto, un pequeño duelo, yo quiero actuar con el teatro lleno, no quiero aforos ni estar en mi casa actuando. Pero estas plataformas creo que cumplen una función y pueden ser útiles, pero más que útiles aún no le veo la gracia. Aún no veo como poder aprovecharlas. Ahora bien, si uno quisiera podría aprovecharlas creativamente, pero por el momento tengo una resistencia, por eso no he visto cosas online, porque en general las cosas online son solo obras que se muestran, u obras por Zoom, pero que en el fondo no explotan la plataforma. Hay un formato, está el teatro en vivo y</p>
-----------	---	---

		<p>el formato audiovisual, pero esto es una wea quiltra, bastarda. Es lo que hay entre una y otra cosa, que hay que investigar y cachar. Pero acá el valor es que “esté en vivo”, que importa que esté en vivo, a mí que me importa que sea en vivo si en una pantalla no veo nada en vivo ¿para qué quiero saber que es en vivo? ¿Para que sepa que tu estas ahí mientras hablo? Osea, en esta entrevista (por Zoom) por lo menos estamos conversando, de ida y vuelta (interacción), pero si se actúa por Zoom, que estén en su casa o grabados y que parezca que es real, me da lo mismo. Pero me da lo mismo porque aún no he visto algo en donde eso juegue un rol.</p>
<p>P6</p>	<p>6. ¿Piensas que este contexto virtual ha originado un nuevo tipo de teatro?</p>	<p>R6: El teatro virtual es tan perro quiltra como lo otro, es otra raza no más, la diferencia sería que uno es dóberman y el otro quiltra. Pero el quiltra no tiene por qué ser menos que el dóberman, es otra cosa no más. Pero para mí la maravilla del teatro tiene que ver con la convivencia, de que todos van a ver algo vivo. Como en esa entrevista de Heiner Müller “El teatro es crisis” que intentan de explicarles a gente de EE. UU., de lugares alejados lo que es el teatro, y esta gente responde: ah como la tele. Y es que lo lindo que aparece es eso de que la pantalla no se da cuenta de que el espectador se murió. En el teatro en vivo en cambio siempre existe la posibilidad extrema de que alguien se muera. Estoy siendo extrema. Acá se apaga la cámara y nada más, no hay en vivo. Y en este momento quiero lo presencial, tal vez si me preguntabas hace tres años mi respuesta sería distinta, y es que ahora más que nunca necesito con fuerza el cuerpo de otro. En este momento para mí es fundamental tener a otro en una sala y verle las caras. No sé si es teatro o no, me da lo mismo, no es relevante, es una mezcla sin duda, un sucedáneo, jugo de limón Traverso, pero porque tendría que ser malo ese jugo, a veces se lo echo a la ensalada y queda rico, pero aun es un sucedáneo, ya que partió por una emergencia. Ahora yo supongo que después de esto, va a seguir esto, y va a quedar, y en el fondo visibilizó la cantidad de gente que no puede ir al teatro, ya que es más barato y miles de cosas. Visibilizó necesidades, pero también visibilizó que es aquello a lo que no queremos renunciar, que tiene que ver con los espacios de juntarse, ya sean marchas incluso. Estamos en una sociedad donde cada vez las cosas son más aparte.</p> <p>Ahora bien, debería haber alguien que quiera y lo haga, pero no como sucedáneo, sino que juegue con el formato. Como Lars Von Trier, que juega con el formato en Dog Ville, como</p>

		que te desacomoda, ya que se supone que ves algo en cierto formato, pero es otra cosa, por eso es particular y atractivo.
P7	7. ¿es posible generar algún tipo de relación y participación con el espectador en este contexto virtual? -¿Tiene que ver con el nivel actual de la tecnología, esto de no poder generar una sensación convivial?	R7: Si, pero ahora para los niños si se les da. Mi hijo juega por pantalla y le habla a la tele, y tiene la sensación de estar con ellos. Yo no la voy a tener nunca, y tiene que ver con una cosa de experiencia. Ahora bien, si hay que utilizar la tecnología, el tema es que Zoom es muy básico. Pero debe haber miles de programas que pueden entregar miles de herramientas, pero a mí, personalmente me gusta más ver lo humano. Me gusta ver a alguien transpirar, gritar, los volúmenes y la materialidad, y esto como que lo aplasta todo. Es como el futbol presencial y el futbol en tele. Es la pérdida del aura, como habla Benjamin. Lo otro es traspaso de información sin sabor.
P8.	8. ¿Cambió la forma de concebir la creación y puesta en escena en esta nueva relación con las tecnologías?	R8: No sé si cambiará la manera de crear, porque no es nuestro interés. No es mi interés. Cuando me llamaron a hacer Tartufo, la hice y la pensé para ser grabada, porque un plano general es fome, se ve pésimo, se ve lejos. Porque si estas en un teatro, el ojo elije que mirar, y por mucho que vea todo, yo elijo. Una cámara no te deja elegir. Además, uno ve más cerca en vivo, cuando veo un plano general, se me quedan los actores lejos. Y se quedan lejos porque no siento la energía pulsando, veo otras cosas, pero no la energía. Por eso el cine encuadra para ver ciertas cosas. El traspaso de un formato es distinto, y si se hace mal, pierde todo. El mayor problema acá fue la cosa de la música, nosotros nunca habíamos pagado derechos de autor por nada, porque a quien le va a preocupar lo que se pone en el teatro de Chile.

		<p>Pero acá no podíamos usar cualquier cosa, porque si no te lo silencian.</p>
<p>P9</p>	<p>¿Cómo impacta, desde el diseño, la creación y la puesta en escena, la tecnología?</p>	<p>R9: Ahí sí que impacta, por eso optamos por usar los personajes de El Hotel, porque podía generar una cierta vibración entre estos personajes y la limpieza de los fondos, versus otra cosa audiovisual que usaba la realidad. Estos personajes son extremos, no tienen ningún punto de naturalidad, ni pretenden ser reales. Pero impacta absolutamente, y es frustrante, porque nada se puede ficcionar ni inventar. Pero claro si hablamos de muchas proyecciones en el teatro presencial, creo que no se puede definir que es teatro y que no, es inconducente, solo responde a rigideces. El teatro evoluciona como los seres humanos y como la vida. Antes tomar un texto y desarmarlo se decía que no era teatro, y eso ahora no me importa. Ahora bien, siempre quiero ver un cuerpo, me gusta ver el cuerpo. Y no es el afán de lo en vivo, se trata de la relación que ocurre. Algo en lo que realmente puede todo salir mal, o puede salir muy bien. Por eso da tanto terror actuar. Todos tienen miedo de que se te olvide el texto, pero si se te olvida el texto ¿qué? No pasa nada, nadie se va a morir. Pero hay algo ahí, un no quebrar ese presente absoluto, esa construcción de realidad. Y es bellissimo y rarísimo. Mi hijo siempre me decía: Mamá si te sientes mal no vayas al teatro no más. Imagina que vas a ver una película de los Transformer y no aparece Bumblebee porque se sentía mal. Todo está por jugarse en el en vivo, nada está resuelto. Cuando hay un ring de box, no se sabe quien va a ganar. Si me lo retransmiten por la tele, ya se quién va a ganar.</p>

<p>P10.</p>	<p>¿Quisieras agregar algo más respecto a estos cambios y desafíos, acerca del traspaso de lo presencial a lo virtual?</p>	<p>R10: Pudiera agregar que, ojalá lo barato de lo virtual no se coma el teatro, entendiendo que hay un sistema que intenta maximizar la producción y reducir costos, a costa de lo humano. Tanto en el teatro, como en la tercerización del servicio (subcontrato). Para maximizar la producción se acorta algo. Y como esto es más barato, y mucho más barato, ojalá no se instale como algo que nos parezca bien.</p> <p>En enero tuvimos que mostrar Isabel y nos compraron la grabación de la obra. Por un lado, fue bacán porque nos llegaba plata, pero no teníamos que hacer nada. Y si eso empieza a replicarse... Uno a veces lo entiende, pero, pero me da terror que nuestro sistema que juega todo el rato con lo productivo le empiece a parecer que eso es lo que hay que hacer porque así se llega a más gente. Habrá que ver como se llega a más gente, tendrán que haber otras maneras. Lo análogo que tiene el teatro, esa cosa artesanal, en vivo, de personas que sudan ahí, y que no es una máquina que reproduce, no quiero que desaparezca. Ahora, si además aparecen otras creaciones que crean y piensan en torno a estas nuevas plataformas, me aparece a toda raja. Pero tratar de pasar un formato a este, y creer que lo mismo, me da terror. “Vea la obra”, no, no es la obra, no me la planteen como la obra, porque no es así.</p>
--------------------	--	--