



**Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación**

**Facultad de Artes de la Comunicación**

**Carrera de Teatro y Comunicación Escénica.**

**Teatro, Virtualidad y las consecuencias para la concreción del Hecho teatral.**

**Trabajo para optar al Grado Académico de Licenciado en Artes Escénicas y al Título Profesional de Actor/Actriz y Comunicador Escénico.**

**Profesor Guía: Dra. Marcela Sáiz C.**

**Estudiantes:**

**Sebastián Manuel Armella Mondaca**

**Bryan Nicolás Prado Gómez**

**Santiago de Chile, 2020**

## **Resumen**

Esta investigación aborda los detalles que permiten realizar un hecho teatral. Como estudiantes de teatro y comunicación escénica, nos resultó de mucha utilidad sumergirnos en el origen del teatro para entender el efecto que sucede al mezclar este arte con la tecnología digital. Frente a la pandemia mundial vivida emergió una necesidad de identificar y reflexionar sobre los elementos determinantes que permiten que el teatro sea teatro y cual es el conflicto que se crea al estar integrada la pantalla como reemplazo de la presencialidad y mecanismo de conexión entre humanos.

Al vernos condicionados al distanciamiento social, hemos perdido la posibilidad de cumplir el rito de reunirnos en espacio escénico para poder participar, tanto de actantes como de observadores, en un hecho teatral. Es esta razón la que motiva el interés de profundizar sobre aquellos elementos que hacen del teatro una experiencia única e irrepetible.

Sin embargo, no quisimos pasar por alto un campo que viene desarrollándose desde hace unos años por algunos investigadores de la relación arte-tecnología, es por ello que en este trabajo de investigación también abarcaremos algunos conceptos interesantes que encontramos en relación al humano y la máquina digital.

Palabras clave: Hecho teatral, presencialidad, virtualidad

## **Dedicatoria**

Primeramente, queremos dedicar esta investigación artística a nosotros mismos como un galardón por no bajar los brazos frente a las potentes adversidades en las que nos vimos envueltos con la pandemia tanto como artistas, estudiantes y seres humanos.

De esta misma forma dedicamos este trabajo a todos aquellos artistas que tengan acceso a esta investigación y puedan sentirse identificados con las diferentes reflexiones estampadas por nosotros.

## **Agradecimientos**

Es necesario para nosotros agradecer a la profesora Marcela Sáiz Carvajal, a quien compartimos como mentora de nuestro proceso actoral universitario, principalmente por su metodología de enseñanza, la cual sirvió de guía en la reflexión hacia la búsqueda de los elementos esenciales del teatro desde nuestra experiencia vivida con ella el primer semestre de nuestra carrera. Gracias por guiar nuestros pasos por la naturaleza del teatro.

También es necesario para nosotros agradecer al apoyo incondicional de nuestras familias quienes han sido un motor para seguir adelante estos cinco años de carrera universitaria.

## Tabla de Contenidos

Introducción.....	5
Capítulo uno: los elementos esenciales del hecho teatral y su naturaleza.....	9
El actor/la actriz.....	10
El espectador/la espectadora.....	16
Espacio.....	20
Tiempo.....	24
Espacio-tiempo.....	25
Hecho teatral.....	26
Capítulo dos: la problemática teatral a partir de la irrupción del mundo virtual.....	31
El actor/la actriz en la elaboración escénica.....	33
El espectador/la espectadora en la elaboración escénica.....	35
Espacio-tiempo en la elaboración escénica.....	36
¿Teatro virtual o virtualidad teatral? Exploración de nuevas formas teatrales y repercusiones que nacen a partir de la pandemia.....	40
Conclusiones.....	44
Referencias.....	47

## **Introducción.**

Desde que iniciamos nuestro camino teatral se nos ha inculcado una rutina de desarrollo frente al trabajo: llegar a un espacio, generar una atmósfera que permita la concentración para la preparación actoral, activación del imaginario y la creación de la magia teatral.

El 15 de marzo del 2020 se entrega la información de guardar cuarentena nacional producto de la llegada del virus Covid-19 al país. Ese día nos encontrábamos finalizando un festival de teatro independiente en el cual ambos participamos como intérpretes actorales. Producto de esto, por cuestiones sanitarias, nos vimos en la obligación de encerrarnos en nuestros hogares con la incertidumbre de volver a lo presencial.

Este hecho generó un gran impacto en las artes, creando una crisis tanto en el desarrollo estudiantil como en la ejecución profesional, y dejando a los artistas en un estado desvalido. De este modo, nuestros anhelos se vieron golpeados frente a una pared que nos imposibilitó realizar las expectativas que teníamos con respecto a nuestro futuro, y se abrió una nueva modalidad llamada “teatro online”, una solución rápida que se da con el objetivo de continuar nuestro crecimiento actoral, lo que nos llevó a concretar la preparación y realización de un egreso teatral on-line.

Como compañeros actorales hemos conversado en más de una oportunidad sobre nuestros diferentes aprendizajes y dudas, compartido nuestras observaciones, planteamientos y nuestras propias reflexiones e ideas. Y es esta misma experiencia, la que gatilla una observación más profunda de nuestro desarrollo como artistas en los contextos actuales: nunca nos situamos en la posición de realizar una actividad teatral sin el factor

presencial. Esto nos hace reflexionar sobre la importancia de la presencialidad y cómo ésta enlaza elementos determinantes que permiten concretar un hecho teatral.

Tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, nos hacemos muchas preguntas: ¿Cuáles son los elementos determinantes que permiten el hecho teatral? ¿Existe una problemática entre estos elementos y el contexto virtual? ¿Es teatro lo que hacemos en la virtualidad? ¿Qué sucede con el rito? ¿Dónde queda el espectador? ¿Es posible hacer teatro sin este efecto “connatural” que solo nos entrega lo presencial?

El teatro que conocemos como actores se practica y se enseña de manera presencial, y de esta misma forma, el espectador asiste a este encuentro por distintas motivaciones y estímulos que solo se pueden vivir presencialmente. Busca ver cuerpos vivos y sumergirse en una ambientación que lo saque de la realidad y del cotidiano.

Si quitamos esta ocasión de encuentro, la rutina del actor y los deseos del espectador no tienen donde encontrarse

La no interacción de estos dos elementos imposibilita la percepción del misterio, eso místico que solo nos entrega la opacidad del teatro, lo oculto, lo desconocido; por tanto, reconsiderando lo recién dicho, ya no solo contamos con estos dos factores al momento de adentrarnos en un viaje artístico, sino que también dependemos de una tercera fuerza, la cual produce un efecto “connatural”: la ceremonia, el rito, donde se despliegan las fuerzas externas que permiten tanto al actor como al espectador, vivir una experiencia única e irrepetible.

Sabemos que toda aquella persona que ha vivido una experiencia teatral, ya sea como actor o como espectador, ha sido testigo de que no todo está bajo control, y que ambas partes se entregan a un momento desconocido, donde no sabemos qué es lo que pasará. Es justamente eso desconocido, lo que genera en nosotros la necesidad de reflexionar, por esto

tomaremos como objeto de estudio: los elementos determinantes del hecho teatral y su problemática en el contexto virtual.

En relación a estos elementos determinantes del teatro existe mucha información tanto desde la perspectiva teórica como desde la praxis teatral. Dentro de ésta, hay autores y textos que serán relevantes para este estudio como, por ejemplo: Fischer-Lichte (*Estética de lo performativo*, 2004), E. Barba (*El arte secreto del actor*, 1990 y *La canoa de papel*, 1994), P. Pavis (*Diccionario del teatro*, 1998), P. Brook (*El espacio vacío*, 2015, y *Mas allá del espacio vacío*, 1987), J. Dubatti (*El convivio teatral*, 2003) y A. Boal (*El arcoíris del deseo*, 2002); que instalan teóricamente elementos propios del teatro. Y también textos que, desde la perspectiva autobiográfica, nos adentran en el origen del deseo artístico del actor y en la búsqueda de lo esencial para concretar un hecho teatral, como los libros *Hacia un teatro pobre* (1992) de Jerzy Grotowski y *El actor y su doble* (1978) de A. Artaud, *Un actor se prepara* (1988) de Constantin Stanislavski, *El arte del presente* (2011) de Ariane Mnouchkine y *El actor invisible* (2005) de Yoshi Oida, que en base a sus experiencias y búsquedas teatrales nos comparten interesantes metodologías y disciplinas para el desarrollo actoral y la creación del efecto connatural que solo se vive en lo presencial.

En cuanto al contexto virtual en el mundo artístico, encontramos poca información, pero muy valiosa. Dentro de la poca información que se puede encontrar en relación al vínculo del contexto virtual y las artes, serán importantes los estudios que nos orientan sobre la llegada de la tecnología al mundo artístico, como la tesis doctoral elaborada por la licenciada Lourdes Cilleruelo Gutiérrez que lleva por nombre: *Arte de internet: Genesis y definición de un nuevo soporte artístico*. (2000) y el libro de la autora Donna Haraway titulado: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995), que hablan de

cómo la tecnología fue implementada como materia de exploración escénica en sus inicios, y analiza la interacción entre el cuerpo del actor y lo tecnológico.

Nuestro objetivo general es analizar la relación problemática teatro-virtualidad y sus consecuencias para la concreción del hecho teatral. Como objetivos específicos buscamos identificar estos elementos determinantes del teatro y su naturaleza; y establecer la problemática teatral que nace a partir de la irrupción del mundo virtual en cada uno de los elementos identificados como determinantes del hecho teatral, además de plantear las posibles repercusiones que esto conlleva.

Nuestra hipótesis es que la pérdida de la presencialidad impide la realización del hecho teatral, y esto lo revela la interferencia del mundo virtual en el teatro producto de la pandemia.

Para examinar en profundidad los elementos determinantes que identifiquemos serán importantes conceptos, tales como: actor/actriz, espectador, rito, presencia escénica, extra-cotidianeidad, convivio y hecho o acontecimiento teatral, entre otros.

Para realizar este estudio desarrollaremos una metodología de enfoque cualitativo que nos permita analizar la relación problemática teatro-virtualidad y sus consecuencias para la concreción del hecho teatral.

Para cumplir los objetivos específicos de este trabajo realizaremos una recopilación bibliográfica de información teórica, basándonos en los autores anteriormente nombrados, tanto para determinar los elementos que definen al teatro como para abordar la problemática teatral que nace a partir de la irrupción del mundo virtual.

Este trabajo de título constará de dos capítulos:

- Los elementos determinantes del hecho teatral y su naturaleza. Establecer y describir críticamente los elementos que conforman y dan particularidad al teatro.

- La problemática teatral que nace a partir de la irrupción del mundo virtual

¿Virtualidad teatral o Teatro virtual? Exploración de nuevas formas teatrales y repercusiones que nacen a partir de la pandemia.

## **Capítulo Uno: Los elementos determinantes del hecho teatral y su naturaleza.**

Existen distintas miradas sobre cómo debe ser realizado un hecho teatral y sobre qué lo constituye, pero hay elementos que todos y todas los teatristas y estudiosos del teatro coinciden en nombrar como elementos que, si no están presentes, no se produce el teatro. Por lo tanto, determinar estos elementos significa acercarnos a responder una pregunta sobre la naturaleza del teatro: ¿qué hace del teatro, teatro?

Si revisamos distintos planteamientos sobre los elementos fundamentales que constituyen el teatro, encontraremos concordancia en al menos tres de ellos: actor/actriz, espectador/espectadora y espacio, cuyas relaciones establecerán los diversos modos o estilos en que se constituya el hecho teatral.

Grotowski en su libro *Hacia un teatro pobre* (1992) se pregunta, justamente, por aquellos elementos indispensables para que ocurra el fenómeno del teatro, los elementos esenciales al momento de realizar un hecho teatral y establece lo siguiente:

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí. ¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí. ¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto. ¿Y sin texto? También. La historia del teatro lo confirma en la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron [...]. Pero ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de eso [...]. ¿Puede existir sin público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. (Grotowski, 1992, p.26)

Artaud, por su parte, hace una analogía del teatro con la peste, y en ella se pueden evidenciar los elementos que considera esenciales: el actor, que como “el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, [...] persigue sus sentimientos (Artaud, 1978, p.28) y “un público igualmente inerte o delirante” (p. 28), pues en esa relación se encuentran “las

únicas verdades que importan aquí, y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdadera epidemia”. (p. 28)

Y Augusto Boal plantea que para Lope de Vega “el teatro se resume como <un *tablado*, dos seres humanos y una pasión>” (El arcoíris del deseo, 2002, p.31), porque le parece la definición más simple y esencial porque da cuenta de un espacio, un actor/actriz, un espectador/espectadora y un conflicto.

Actor/actriz, espectador/espectadora, espacio parecen ser los elementos básicos determinantes del teatro, y ahora pasaremos a analizarlos por separado.

### **El actor/la actriz.**

Una de las ideas más recurrentes en torno al actor o la actriz es que son las personas capaces de adquirir una técnica representativa y la sensibilidad de encarnar un personaje, por lo tanto, de darle una significación más profunda a un texto dramático, ya que son los responsables de orientar el imaginario del espectador.

El personaje puede estar escrito o no, y por mucho tiempo que sin texto el actor/la actriz no podía existir porque no existía el personaje, pero de las palabras de Grotowski citadas anteriormente, inferimos que el teatro existió antes que el texto. El teatro sin texto, es igualmente realizado por los actores y actrices, a partir de signos y gestos que debe desarrollar a lo largo de su vida actoral, por lo tanto, la importancia de su presencia para que se constituya el hecho teatral no depende de la presencia del texto o la palabra.

Ser actor no es solo situarse en un espacio determinado y realizar alguna secuencia memorizada frente a un público o decir un texto, sino que ser capaz de seducir al espectador con una invitación a un viaje interdimensional, ser capaz de “...transportar al público a otro tiempo y otro espacio. Un lugar que el espectador no frecuenta en la vida cotidiana.” (Oída, 2005, p. 98)

Desde esta perspectiva los actores y las actrices deben trabajar mucho sobre sus técnicas, y un lugar central de su capacidad de transportar y transformar está relación con su cuerpo: “El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente “(Grotowski, 1992, p. 27). En este sentido, no podemos hablar de un actor o actriz y no considerar el cuerpo como un elemento determinante de él.

El cuerpo físico del actor/la actriz es su templo. Un vehículo movilizador de emociones. El entrenamiento corporal tiene que ver con la consciencia de que este cuerpo existe y está. Debemos entender el funcionamiento del cuerpo, descifrar en qué estado se encuentra, detectar tensiones e investigar las posibilidades que este nos entrega: “Lo primero que un actor debe conocer es la geografía de su cuerpo”, nos dice Yoshi Oída, (1992, p.43). Y esta idea también la propone Grotowski:

El actor ha de descifrar todos los problemas de su cuerpo que le sean accesibles. Tiene que dirigir el aire a esas partes del cuerpo donde el sonido surge y se amplifica por una especie de resonador. [...] Puede explorar no sólo la cabeza y el pecho, sino también la parte anterior de la cabeza, la nariz, los dientes, la laringe, el vientre, la espina, así como un resonador total que en realidad comprende el cuerpo entero, y muchos otros algunos de los cuales son todavía desconocidos para nosotros. (Grotowski, 1992, p. 30)

Oída analiza el cuerpo físico haciendo énfasis en la importancia que tienen los nueve orificios (el ojo, la nariz, las orejas, la boca, el ano), la columna vertebral, el hara (el centro) y las manos:

Conocer la geografía del cuerpo no consiste simplemente en hacer ejercicios o en adquirir formas de movimientos novedosas o atractivas. Implica una conciencia activa. Hay que observar cómo están de pie normalmente. Aun los más pequeños puntos de tensión o de desequilibrio afectan no sólo su destreza para realizar el movimiento y su apariencia externa,

sino también la manera de sentirse emocionalmente. Cada mínimo detalle corporal corresponde a una realidad interna diferente. (2005, p. 43)

El entrenamiento de un actor o actriz, entonces, revela mucho de cómo debemos concebirlo, porque no solo conlleva un condicionamiento mental, sino también una manera de ejercitación e investigación, porque al realizar ejercicios de manera continua no solo descubriremos nuevos mecanismos, sino que aumentará nuestra concentración, un estado que Grotowski lo considera un trance: “Trance, tal y como lo entiendo, es la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de “buena voluntad” (p. 32), o “estar decidido” para Barba(1990, p. 30)

El cuerpo está vinculado a la energía y la acción, factores con los que trabaja y debe conquistar el actor o actriz con su voluntad, porque la decisión de realizar una acción hace emanar del cuerpo entrenado una energía especial del arte, una energía extracotidiana.

Un actor o actriz, desde esta perspectiva es quien conoce métodos de preparación actoral que permiten desarrollar la intención que debe tener al momento de ejecutar una acción en escena. Estos métodos potencian la desenvoltura tanto en solitario como en conjunto al interactuar con los demás actores en escena, el manejo completo del espacio y la conciencia de ser identificado por un espectador mediante la energía extracotidiana.

Esta energía extracotidiana se genera en el estar presente, en un aquí y ahora, y funda la presencia escénica capaz de cautivar la atención de quien ve al actor y actriz trabajando: La verdadera expresión - ha dicho Grotowski- es la del árbol. Y explicaba: “Si un actor quiere expresar, se encuentra entonces dividido: hay una parte que quiere y una que expresa, una parte que ordena y una que ejecuta las órdenes”. (Barba, 1990, p. 33)

El actor/actriz, entonces, es quien desarrolla una capacidad de trabajar con dimensiones energéticas ampliadas a partir del entrenamiento de su cuerpo, que incluye aspectos emocionales, psíquicos y espirituales, además de físicos.

Desde esta perspectiva, el actor/actriz funda esta presencia como una dualidad que vive en él, tal como lo plantea Eugenio Barba (1990). Esto coincide con la visión de Oída al hacer una separación entre el dominio técnico y el libre flujo de la mente, lo externo y lo interno (1992, p. 78), y con la de Grotowski, quien nos habla de la *autopenetración*, que la entiende como el proceso de concentración que permite eliminar cualquier resistencia que entorpezca los impulsos psíquicos; y de la *exposición*, entendida como la desnudez absoluta de su propia intimidad al momento de ejecutar su labor de actor/actriz en el escenario:

La realización de este acto al que nos estamos refiriendo [...] exige una movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor que está en un estado de disponibilidad ociosa, de disposición pasiva, con lo que se logra un alto grado de actuación activa. (1992, p. 32)

La presencia escénica del actor/la actriz implica una disciplina de concentración que disocia de manera consciente el cuerpo físico del espíritu. Boal (2002) asemeja esta dualidad a la de un “actor sano” que deja libre voluntariamente sus demonios escondidos para la manifestación de un “personaje enfermo” (p.57):

Los actores juegan con las profundidades de la psicología y el infinito de la metafísica. Podemos decir que se meten en la boca del lobo cuando, estando sanos de cuerpo y espíritu, van a buscar dentro de su persona a dementes y criminales, con la esperanza de acallarlos de nuevo en su interior una vez baje el telón. (Boal, p. 58)

Desde esta perspectiva el actor/actriz es un buscador y un creador de lo que para Boal “es la esencia del teatro: el ser humano que se auto-observa” (p.25), es decir, es el creador de ese

“espejo imaginario” (p.25) en que somos capaces de observarnos a nosotros mismos en nuestras acciones.

Para Barba (1990) la presencia escénica, elemento definitorio del actor/actriz, no se juega solo en la realización de una acción, porque aún en la quietud esta es necesaria, si entendemos que también allí se está en movimiento de una manera interna.

Esta inmovilidad activa es la mayor dificultad a la que se ve enfrentado un/a actor/actriz al momento de realizar una interpretación, ya que requiere de una lucha constante entre éste y el personaje, y por lo tanto debe haber conquistado aspectos técnicos en su formación. Stanislavski nos habla de esta inmovilidad física como el resultado directo de un estado de intensidad interna: “...y es esta actividad interna la que es, con mucho, más importante desde el punto de vista artístico. La esencia del arte no reside en sus formas externas sino en su contenido espiritual.” (1988, p. 47)

Asimismo, nos dice que este estado interno debe ser impulsado por un propósito o un objetivo:

Cualquier cosa que suceda en la escena debe suceder porque haya un propósito para ello. Hasta permanecer sentado debe tenerlo. Un propósito determinado, específico, no simplemente el general de estar a la vista del público. Uno debe adquirir el derecho propio a estar sentado allí. Y eso no es fácil. (1988, p.46)

La naturaleza interpretativa del actor/la actriz debe sustentarse en una técnica que le permita trabajar desde las oposiciones, desde el caos y la quietud; trabajar entre lo interno y lo externo, en una relación que Yoshi Oída (2005) la describe de la siguiente manera:

Observen un trompo: cuando se bambolea sin ningún rumbo gira lentamente. Está a punto de desplomarse. Cuando se le endereza y fija en un punto preciso gira extremadamente rápido. En escena pasa lo mismo con su cuerpo: cuando se les pide permanecer en calma o inmóviles

la dinámica interna es enorme. “Giran” muy rápido por dentro. Si este motor interno se apaga, las acciones lentas o los momentos de quietud no producen ningún impacto. (p. 79)

Esta inmovilidad física debe entenderse como un dinamismo interno. Así se puede mantener un equilibrio entre la dualidad interno-externo del actor/la actriz. Una existe gracias a que la otra también existe, y la relación creada por ellas, permite al actor o actriz ser el vehículo de lo que es llamado por Barba como cuerpo-en-vida:

Si está mal nutrido su interior no hay gesto, por hermoso que sea, técnica vocal extraordinaria, pastosas vestimentas o sofisticado maquillaje que sirvan de algo. Sin el interior esto simplemente no funciona. En un cuerpo-en-vida yace una energía elemental la cual capta la atención del público: Un cuerpo-en-vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador. (1990, p. 54).

El espectador es seducido por una presencia que vive en el actor/la actriz y que muta incesantemente captando su interés: “Las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, e incrementan la emoción, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio, más reducido” (Barba, 1990, p. 54). Y esta presencia es trabajo energético desde el cuerpo, expresión de lo interno que, sustentado en la técnica, alcanza dimensiones espirituales donde:

Con tales rarezas, misterios, contradicciones y síntomas hemos de componer la fisonomía espiritual de un mal que socava el organismo y la vida hasta el desgarramiento y el espasmo, como un dolor que al crecer y ahondarse multiplica sus recursos y vías en todos los niveles de la sensibilidad. (Artaud, 1978, p. 25)

El actor, es también un atleta del corazón. (Artaud, 1978, p. 147), y además es el responsable de generar una interacción con la percepción del espectador, captando su atención e interés mediante la presencia escénica que produce al observar la lucha interna/externa del actuante.

El actor/actriz es una función compleja dentro del teatro, necesita hacerse cargo de todo lo que puede y debe provocar, guiar y crear; y comprender que además de proponer algo sobre la escena, es un elemento relacional fundamental respecto al espectador/espectadora, que es un socio del que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, debe tenerlo siempre en mente, pues hacia él debe generar gestos de contacto para que se pueda concretar el hecho teatral, tal como explica Brook: “un gesto es afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad, es siempre lo que Artaud llama una señal a través de las llamas, pero también implica una participación de experiencia en cuanto se realiza el contacto.” (2015, p. 71)

### **El espectador/la espectadora.**

El espectador/la espectadora, a los ojos del teatro, no es sólo el ser humano que llega a un lugar determinado a ver algo que sucede, sino que aquel que “asiste” a este encuentro particular. Es decir, es quien mira, observa, pero también es quien contribuye, ayuda al actor/la actriz al acceder a la propuesta que éste le hace, para dar lugar a un hecho teatral.

El espectador/la espectadora teatral asiste a una obra con la intención de salir del tiempo cotidiano de la vida. Por ello, posee de una voluntad para ser acompañante y observante de esta realidad no real. Viéndolo desde nuestra experiencia, una persona cualquiera, desde el momento que toma la decisión de comprar una entrada para ver una obra de teatro, se convierte de manera inmediata en un espectador. Mientras espera genera expectativas. Estas expectativas suelen ser causadas por cosas cotidianas como, por ejemplo, el título de la obra, la imagen promocional o alguna recomendación. Un interés por saber qué es lo que presenciara lo conduce a cuestionarse algunas cosas: ¿De qué tratará? ¿Dónde podré sentarme para tener una mejor visión? ¿Con qué me encontraré adentro? ¿Serán humanos? ¿Serán espectros?

Si bien toda pregunta que nazca producto de este interés solo será respondida una vez hecho el contacto con el actor/la actriz, hay algo que el espectador/la espectadora sabe con certeza, y es que en este lugar todo puede ser posible gracias a la ficción. La identificación de este lugar ficticio por parte del espectador/la espectadora lo convierte en un observador vivo que, con su mirada, construye la teatralidad al darle un significado al lenguaje sígnico-gestual entregado por el actor/la actriz permitiendo así que el hecho teatral exista.

Marcela Sáiz en su análisis sobre la teatralidad y la escena reafirma la idea de que la teatralidad emerge desde la mirada de quien observa, y tomando las ideas de Josette Féral la define como:

...un fenómeno de recepción que vive un sujeto que ve algo; es decir, depende de la mirada del espectador, y en este sentido, tiene la capacidad de deconstruir y construir el objeto que el sujeto mira. Como el sujeto cambia históricamente, la noción de teatralidad también lo hace; por lo tanto, esta noción permite entender la teatralidad como histórica. (2019, p. 94)

El interés del Espectador/espectadora se ve estimulado haciendo que éste voluntariamente se disponga a empatizar con el actor/la actriz, aun sabiendo que esta realidad, no es la realidad misma. Este acto de voluntad de ambas partes, además de producir sentimientos en el espectador/la espectadora, quien al descifrar este lenguaje simbólico propuesto por el actor/la actriz cierra este hecho al darle un significado, produce la teatralidad, hecho fundamental para que se produzca el teatro y que “se funda en lo que Féral denomina una partición con la realidad”. (Sáiz, 2019, p. 94), es decir en lo que le permite:

...al espectador distinguir lo real y lo ficticio, pero, a su vez, le impone la percepción constante de la dualidad de lo que se presenta, de los dos niveles que conforman lo teatral. Féral plantea que “necesitamos una mínima brecha para construir la teatralidad entre la realidad la ilusión” (Sáiz,2019, p.94)

Esto quiere decir que la noción de teatralidad propicia un conocimiento de la existencia de un lugar diferente al de la vida cotidiana, el lugar donde se aloja o puede surgir la ficción.

De esta manera, mediante ese conocimiento el espectador/la espectadora le comienza a dar lugar a un espacio onírico donde todo es posible, y de algún modo se convierte en un soñador: “...el soñador no observa, sino que penetra sus proyecciones, franquea el espejo: todo se funde y se confunde, todo es posible.” (Boal, 2002, p. 39)

El espectador es quien, en el instante en que entra al lugar donde se concretará el hecho teatral adopta un estado de alerta activa haciendo trabajar su percepción, pero también de relajación que le permite bajar sus barreras, lo que es buscado y captado por el actor/la actriz mediante su asistencia, su presencia. En el instante que existe el contacto visual por parte de quien observa es que este comienza a descifrar el lenguaje instaurado por el actuante, el cual produce significados, tal como expone Barba (1994):

[...]es imposible que un actor actúe delante de un espectador sin que se produzcan significados. Es verdad. Es materialmente imposible impedir que el espectador atribuya significados e imagine historias viendo las acciones de un actor, incluso cuando las acciones no quieren representar nada. Todo esto es válido desde el punto de vista del espectador, es decir cuando se observan los resultados. (p. 163)

El espectador/la espectadora entonces es un observador vivo de la escena, tal como lo corrobora su significado etimológico entendiéndolo a un observador como el que mira, examina o cumple exactamente lo que se manda, pero que percibe distintas dimensiones. Es por esta razón que nos interesan las palabras compartidas por Oída (2005): “...aunque no pueda decirlo con palabras, el público puede percibir la energía del intérprete y esto es, para aquél, uno de los placeres principales por los que asiste al teatro. (p. 89)

El espectador, es entonces un sujeto que tiene la voluntad de permitir conectarse con la escena y las emociones de quien o quienes guían este viaje.

Actor/actriz y espectador/espectadora comparten dos términos importantes: propósito y decisión. El espectador decide asistir a este encuentro con el propósito de ser partícipe de un viaje interdimensional, y el actor decide construir acciones con el propósito de compartir una complicidad con el observador en este viaje y guiarlo por él. Nos resulta interesante las observaciones que nos comparte Stanislavski al describir lo que sintió él mismo al ver a su maestro realizar una acción simple en escena porque demuestran esta relación de decisiones y propósitos:

...Se levantó de prisa, subió al escenario como si fuera allí a tratar algún negocio, y se sentó pesadamente a descansar en un sillón de brazos, igual que si estuviera en casa. No hizo ni trató de hacer nada más. Sin embargo, su simple actitud, allí sentado, era impresionante. Lo observábamos, queriendo adivinar lo que pasaba en su interior. Sonrió, nosotros también. Pareció pensativo, y nosotros estábamos ansiosos de saber qué estaría pensando. Miró hacia un punto, y sentimos que debíamos ver qué era lo que atraía su atención... En la vida ordinaria, uno puede no interesarse especialmente de la manera que tiene de sentarse o de permanecer sentado. Pero, por alguna razón, ahora que está sentado en la escena, lo observa con mayor atención, más de cerca, y quizá hasta siente un placer nada mas de verlo así sentado. (1988, p. 46).

De la experiencia compartida por Stanislavski inferimos que el espectador o espectadora es un observador vivo que se sumerge en experiencias profundas con el actor/la actriz, relación fundamental para que se produzca el teatro:

El público mira al actor, la belleza visible en la “piel”. Después la musicalidad de la interpretación, el ritmo y la armonía en la expresión que uno escucha son la “carne”.

Finalmente, la interpretación del actor provoca emociones a nivel profundo, casi metafísico. (Oída, 2005, p. 185)

El placer del que nos habla Stanislavski que sintió al ver a su maestro en escena es perfectamente descifrado por las palabras de Pavis (1998) quién expone que: “el placer del espectador reside en la confusión de la ficción escénica y la ficción dramática [...], también consiste en no saber qué le está ocurriendo.” (p. 478), y en la entrada a espacios profundos y metafísicos como describe Yoshi Oída.

### **Espacio**

Toda persona ocupa un espacio en el mundo. El espacio muta conforme éste se mueva. Y este movimiento genera nuevos espacios.

Absolutamente todo a nuestro alrededor posee un espacio. ¿Pero de qué está conformado el espacio teatral?

Artaud (1978) afirma que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto (p. 42)

El espacio teatral es el punto de encuentro que existe entre actor/actriz y espectador. Es un área de interacción presencial que da lugar a la manifestación de algo que está ocurriendo. Este espacio teatral o espacio estético, como lo llama Boal (2002), espacio escénico, en palabras de Fischer-Lichte (2004) o espacio potencial para Féral (citada por Sáiz (2019), consta de dos niveles: el espacio físico concreto y el espacio dramático-escénico, espacio de la ilusión.

Desde el punto de vista físico, cada espacio consta de tres dimensiones objetivas: altura, anchura y longitud. En ese espacio vacío y delimitado, que llamamos tablado o escenario, pueden entrar seres y cosas: “Las cosas y los seres que se hallan en dicho espacio

poseen igualmente tres dimensiones físicas, independientes de la subjetividad de cada observador” (Boal. 2002, p. 33)

El espacio físico se conforma de marcos lógicos que delimitan los espacios existentes dentro de otro más grande. Por un lado, tenemos el espacio que corresponde a los asientos del público o espacio de las butacas; y por otro el que llena el actor/actriz, el escenario o la escena, que puede surgir en diferentes lugares: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo.” (Brook, 2016, p. 21).

Ambos espacios componen uno más grande que los integra: el espacio teatral, donde ocurre “una superposición de espacios. [...] Determinamos lo que es escena y el resto será patio: un espacio menor dentro de un espacio que lo engloba. La interpenetración de ambos crea el espacio estético”, como lo describe Boal (2002, p. 34)

El espacio dramático es todo aquello que envuelve la ficción, es decir, la desenvolvura de un personaje en escena, las acciones que éste realiza y cómo se relaciona con su entorno: “El espacio dramático queda construido cuando nos formamos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra.” (Pavis, 1998, p. 170), y será parte del espacio teatral.

En el momento en que el actor/la actriz y el espectador/la espectadora entran en contacto, se crea un espacio dramático-estético que comienza a generar signos que los envuelve a ambos en un lenguaje simbólico: “El signo teatral se define como la unión de un significante y un significado [...], siendo esta combinación la significación del signo.” (Pavis, 1998, p. 418).

Este espacio muta de manera constante según las imágenes que va creando el actor/actriz mediante signos y gestos que impactan en el imaginario del espectador/la espectadora.

El espacio teatral, como unión de lugares físicos determinados para el espectador/la espectadora y el actor/la actriz, se transforma en un espacio potencial que permite generar la teatralidad.

Como vimos anteriormente, la teatralidad se funda en una partición entre el mundo real y el ficticio y el espacio que abarca ambos mundos es entendido como espacio potencial.

Marcela Sáiz analiza el espacio potencial y su relación con la teatralidad citando a Féral, quien afirma que: “para que exista arte tiene que haber espacio potencial”. (2019, p. 96), connotando este espacio como incondicional para la existencia del teatro.

Para que el espectador/la espectadora reconozca la partición entre el mundo real y ficticio, es decir el espacio potencial, es necesario establecer un encuadre y un umbral, tal como define Féral, citada por Sáiz (2019): “Limen significa umbral. El espacio de actuación necesita un umbral. El encuadre implica un espacio y el limen implica un umbral. El marco pone límite al espacio y el umbral permite el acceso al espacio”

Es así como el espacio potencial o espacio de la actuación, se transforma en un espacio dramático-estético en la medida en que actor/actriz establecen relaciones con los espectadores.

La dualidad que existe entre espacio físico y espacio potencial es lo que resulta en un espacio dramático-estético capaz de producir teatralidad. Uno se determina gracias al otro en completa oposición: El espacio físico es siempre estático, a diferencia del espacio potencial que consta de un ritmo que lo moviliza, el ritmo de la actuación, de la posibilidad de la ilusión. En el momento en que se realiza una acción por parte del actor/actriz en un lugar determinado y se vuelve perceptivamente visible tanto para el observador como para el intérprete, surge, por consecuencia, este espacio dramático-estético.

Entonces, la transformación del espacio físico en espacio potencial da nacimiento a una dualidad, que solo se concreta en la interacción presencial entre la interpretación del actor/actriz y la percepción del espectador. Esta interacción se alimenta de un lenguaje poético en forma de signo, tal como afirma Barba: “Como la acción del actor, también la atención del espectador debe poder vivir en un espacio tridimensional, gobernada por una dialéctica propia y que constituye un equivalente de la dialéctica que rige la vida.” (1990, p. 80)

Fischer-Lichte (2004) señala que el espacio estético produce un nivel de complicidad profunda entre el actor/actriz y espectador. En este lugar el actor/actriz se sumerge voluntariamente en una realidad ficticia donde vive emociones reales, y que el espectador puede percibir en su dualidad, es decir en la disociación y convergencia de dos tiempos, del personaje y el actor, etc. En suma, cuando puede percibir la teatralidad:

El espacio estético existe siempre que se hace la separación entre dos espacios: el del actor y el del espectador. O cuando se disocian dos tiempos [...]. Coincido siempre conmigo mismo en el momento presente, pues soy yo quien lo está viviendo, y el acto de vivirlo lo aleja de mí cuando me acuerdo del pasado o imagino el futuro: pienso otro <<yo>>. (Boal, 2002, p. 35).

Boal analiza el espacio estético señalando que: “la actividad estética, que surge con el espacio estético, es propia de todo ser humano y se manifiesta continuamente en todas las relaciones que mantiene con los demás seres y cosas.” (2002, p. 35). Y afirma que el espacio estético consiste de un sistema autopoietico.

Por otra parte, Fischer-Lichte comparte la idea de que el espacio escénico no es solo un lugar donde el actor/la actriz y el espectador/la espectadora se relacionan, sino que

también es un lugar para la exploración de los efectos que nacen de este encuentro, relacionándolo con un lugar de negociaciones:

...no ha de sorprender que en la mayoría de los casos no se pueda decidir de manera definitiva si se trata de un experimento mediante el que se está intentando explorar el funcionamiento del sistema autopoietico o si, en cambio, se trata más bien de un juego en el que se hacen malabarismos con sus distintas variables, factores y parámetros. De cualquier modo, lo lúdico del experimento y lo experimental del juego se refuerzan mutuamente. (2004, p. 82)

Nos parece interesante lo que propone Fischer-Lichte puesto que al ver la investigación artística como un bucle de retroalimentación autopoietica, como un lugar destinado al descubrimiento de un acontecimiento que será revelado, expande una posibilidad más al entendimiento que tenemos sobre espacio teatral.

Entonces el espacio teatral no es solo un lugar delimitado donde actor/actriz y espectador/espectadora se sitúan, sino también al lugar donde se desarrollan estímulos y pactos producto de este encuentro.

Teniendo una concepción de lo que compone un espacio teatral, es importante recalcar que este espacio cuenta con un compañero aliado que ayuda a que este mundo de ficción no sea solo ficción, sino que también algo real, algo presente, doble, dual; ese aliado es el tiempo.

### **Tiempo.**

El cuarto elemento determinante del teatro, que es lo que envuelve la relación actor/actriz-espacio-espectador, es el tiempo.

El tiempo al cual nos referiremos, a diferencia del de la vida cotidiana, es un tiempo propio del arte, desmesurado, imprevisto, con duración y cambios totalmente opuestos a los de la realidad, y que llamaremos, tiempo teatral.

El tiempo teatral es un tiempo que vive dentro del tiempo de la vida y solo existe una vez instalado el espacio potencial o escénico: “El tiempo es uno de los elementos fundamentales del texto dramático y/o de la manifestación de la obra teatral, de su presentación” (Pavis, 1998, p. 476).

Pavis nos comparte que el tiempo teatral, al igual que el actor/actriz y el espacio, posee una dualidad que lo conforma: el tiempo escénico y el tiempo dramático. El tiempo escénico es el tiempo de duración de una presentación, “consiste en un presente continuo que no cesa de desvanecerse, y de renovarse sin cesar” (p. 477). Mientras el tiempo dramático, en oposición al tiempo escénico, es el tiempo en el que se desarrolla la ilusión de la presentación, y consta de un ritmo extracotidiano y ritual el cual se transforma constantemente.

El ritmo del tiempo dramático posee pulsaciones que varían de la realidad, originándose en un mundo ficticio, pues “proporciona la ilusión referencial de otro mundo” (p. 478).

### **Espacio-tiempo**

La relación espacio-tiempo existe en todo lo que nos rodea: siempre estamos en el presente, físicamente, aunque a nivel psicológico podemos estar en un pasado o un futuro simultáneamente. En ese mismo contexto, al momento que surge el espacio potencial, entendido como un espacio móvil donde se van a descubrir cosas y que expande lo que conocemos por espacio que finalmente muestra un acontecimiento; es que ambas se configuran como un portal interdimensional a un mundo donde todo es posible: el mundo de la imaginación.

Boal (2002) llama plasticidad a la mezcla de espacio-tiempo. Lo considera como un lugar que incita el entrenamiento de la imaginación y la memoria. Asimismo, asegura que esta plasticidad proyecta dimensiones subjetivas que solo son percibidas por quienes participan de esta realidad ficticia: la dimensión afectiva y la dimensión onírica. (p. 39)

La dimensión afectiva proyecta significaciones y enciende emociones. Aquí se entablan las sensaciones y reflexiones producidas por un lenguaje sígnico-gestual solo utilizado en el aquí y ahora del tiempo teatral: “El espacio afectivo así creado es dicotómico y asincrónico: el sujeto es quien es, pero también quien fue y quien podría ser o devenir algún día.” (Boal, p. 38).

La dimensión onírica, por su parte, abre un portal al imaginario que transforma todo lo que se observa en significados. Es donde yace la voluntad de participar en una ilusión atemporal: “En la dimensión onírica el soñador no observa, sino que penetra sus proyecciones, franquea el espejo: todo lo funde y se confunde, todo es posible. (p. 39).

Entonces la mixtura de estas dos dimensiones da origen a un umbral que se hace visible para el actor/actriz y el espectador. Este umbral les permite ser sumergidos en una línea atemporal donde “la escena, si bien existe como tal, mientras dura el espectáculo no es un escenario sino el reino de Dinamarca.” (Boal, 2002, p. 36), reforzando la teatralidad.

Entonces inferimos que el umbral que se origina en la plasticidad de la que nos habla Boal envuelve al actor/actriz y espectador en un campo de intercambios sensoriales donde ambos voluntariamente pierden la noción de la razón y la lógica. Esto genera un incremento de un efecto connatural que permite traer a la realidad, en este espacio-tiempo teatral, el mundo subjetivo de los sueños, donde actor/actriz y espectador acceden a la credibilidad de lo que está sucediendo en el aquí y ahora de esta realidad atemporal.

El efecto connatural existe en el cotidiano de la vida real y nos enmarca como una silueta. Este efecto se enciende al momento de activar el espacio creativo de nuestra mente. Es un efecto que viene con el ser humano desde su creación y lo acompaña durante su vida. Este efecto, al igual que un músculo, requiere entrenamiento para poder ser desarrollado. Es aquello que capacita la creatividad e imaginación de la persona. Si este efecto connatural o propio del humano, por ende, propio del actor/actriz y espectador, se involucra en este espacio-tiempo teatral, resulta ser un hecho teatral.

### **Hecho teatral.**

Como hemos visto, para que un hecho teatral pueda ser realizado, necesitamos de un encuentro presencial, convivial (Dubatti, 2003), entre actor/actriz, espacio-tiempo y espectador.

Para entender mejor a lo que este encuentro presencial se refiere, nos basaremos en Dubatti (2003) quien expone un conjunto de rasgos invariantes producidos por la relación convivial en la sociedad:

- a) el convivio implica la reunión de dos o más seres humanos, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada -no extensa- en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad. En él se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice -verbal o no verbalmente- un texto, el receptor que lo escucha con atención.
- b) el convivio entraña compañía. Etimológicamente compañero es “el que comparte pan”, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento.

c) el convivio implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos [...].

d) el convivio es efímero e irrepetible, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva.

e) la socialización no es excluyentemente humana: el convivio incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión (p. 14)

El hecho teatral solo puede ser realizado al verse enfrentadas las presencialidades del actor/actriz y espectador.

Fischer-Lichte se interesa por el término realización escénica, determinado por Max Herrmann, recalando la importancia de la presencialidad: "...para que dicha copresencia sea posible, dos grupos de personas que funcionan como <<actuales>> y <<observantes>> deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas". (2004, p.77)

Fischer-Lichte no solo comprende la copresencialidad como la asistencia del actor/actriz y espectador/espectadora a este encuentro, sino que también como la complicidad se genera en él. El espectador es un participante activo del acontecimiento teatral al ser el receptor de la información dada por el actor/actriz y manifestar reacciones externas o internas, tales como las risas, suspiros o acomodos de postura.

...ni las reacciones de los espectadores son previsibles o completamente controlables ni lo son los efectos que tendrán sobre los actores y los demás espectadores. [...] La copresencia física de actores y espectadores, que constituye cualquier realización escénica, es la que pone en marcha estos procesos de manera irrevocable. Allá donde coincidan físicamente personas, las unas reaccionan a la presencia de las otras, aun cuando no sea siempre de manera

perceptible por la vista o el oído. [...] De ahí que en toda congregación de personas se dé siempre una situación social. (2004, p. 88)

Asimismo, nos parece interesante la similitud que hace entre el hecho teatral y una “negociación”, ya que involucra de manera directa tanto al actor/actriz como al espectador en la responsabilidad de que dicha realización sea efectuada, asimilando a su vez que:

toda realización escénica es siempre un acontecimiento social, pues en ella estamos siempre, por imperceptiblemente que sea, ante una negociación o estimulación de posiciones y relaciones, es decir, estamos ante relaciones de poder. En la realización escénica se hallan inseparablemente unidos lo estético y lo social o político. (2004, p. 89)

Dubatti (2003) y Fischer-Lichte (2004) se refieren al hecho teatral como un acontecimiento. Este acontecimiento consta de tres niveles: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético y el acontecimiento expectatorial.

El acontecimiento convivial se refiere a todo lo planificado que conlleva este encuentro: la reunión de personas en un espacio y tiempo determinado: dónde se realizará y en qué momento. También se refiere al contacto energético impalpable, pero perceptible por parte de los participantes de este encuentro: “No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria.” (Dubatti, 2003, p. 17) Este acontecimiento es efímero e irreplicable, sucede y se desvanece, algo ocurrido en una sola ocasión y exige un exceso de atención por parte de quién observa: toda realización escénica acontece entre actores y espectadores, esto es, que no es ni fijable ni transmisible, sino fugaz y transitoria. (Fischer-Lichte, 2004, p. 68)

El acontecimiento poético se refiere al lenguaje utilizado por el cuerpo del actor/actriz. Este lenguaje, si bien es comunicado por la materialidad del actante, no trata de un lenguaje natural, tal como explica Dubatti (2003): “Desde el cuerpo de los actores, el lenguaje poético

[...] instala una estructura s gnica verbal y no verbal que, gracias a un proceso de semiotizaci n, funciona en dos instancias de producción de sentido. (p. 20).

El actor/actriz mediante la técnica que sustenta su cuerpo crea un lenguaje que abre un umbral que permite introducirnos a un mundo paralelo al de la vida real, un mundo dentro del mundo.

El acontecimiento expectatorial se refiere a todo lo que el espectador es capaz de percibir y observar, es el acontecimiento donde decide ser partícipe de una verdad revelada en un mundo paralelo:

La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo del lenguaje desde fuera de su régimen onírico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. (Dubatti, 2003, p. 21)

Es en este acontecimiento que ocurre lo que Boal llama: telemicroscopicidad (Boal, 2002, p. 45). Todo el lenguaje sígnico-gestual utilizado por el actor/actriz es captado por el espectador de una manera maximizada, todo se vuelve potentemente enfático.

Entendemos que para que el hecho teatral pueda existir no solo nos valemos de lo físico, sino que también de aquello que es perceptible y las condiciones que posibilitan que lo invisible se vuelva visible.

Al teatro que nos referimos coincide con el teatro sagrado que propone Brook donde comparte que: “Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro del invisible-hecho-visible. (2016, p. 61). Por consiguiente, no hablamos de una realidad física solamente, sino que también de una realidad espiritual, de lo externo y lo interno en una conjunción que no es del todo explicable por la razón.

El teatro es un rito. Es un acontecimiento ceremonial que conlleva una serie de rituales para que éste sea concretado. El ritual del actor/actriz consta en desarrollar una gran concentración

que permita desdoblarse de sí mismo, lo que permite vivir una segunda realidad que se yuxtapone y se asocia al paralelo cotidiano. Asimismo, Oída comparte una interesante analogía que lo incluye como parte del ritual del actor, que es la limpieza del espacio: “Antes de empezar a hacer cualquier otra cosa es importante limpiar el área de trabajo. (Oída, 2005, p. 25) La higienización de la que habla Oída, si bien ayuda a la pulcritud del lugar donde se efectuará el hecho teatral, desarrolla un trance y una posición de respeto frente su trabajo. El espectador, por su parte, cumple con el ritual de ser voluntariamente abducido a este mundo paralelo encontrando significado en lo que observa. Tal como propone Artaud al analizar el teatro con la peste: “Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo. (Artaud. 1978, p. 104)

En consecuencia, el rito ceremonial del teatro es el lugar donde se mantiene una interacción humana entre actores/actrices y espectadores donde se condensan y dilatan emociones, sensaciones y percepciones de manera atemporal. Es la apertura a un umbral interdimensional a un mundo paralelo que existe en el subconsciente de las personas y que se conforma de un ritmo y velocidad desmesurada, tal como afirma Grotowski (1992): “El encuentro surge de una fascinación. Implica una lucha y también algo profundamente similar que provoca una identidad entre aquellos que toman parte y el encuentro.” (p. 52).

## Capítulo dos: la problemática teatral a partir de la irrupción del mundo virtual.

El objetivo de este capítulo es establecer la problemática teatral que nace a partir de la irrupción del mundo virtual en cada uno de los elementos identificados como determinantes del hecho teatral, además de plantear posibles repercusiones que se originan producto de la llegada del Covid-19.

La principal problemática que se origina al cumplir el protocolo sanitario que rige en la actualidad es la pérdida de la copresencialidad en términos de Fischer-Lichte, o del convivio como lo llama Dubatti. Debido a esto se manifiesta un efecto dominó en el teatro que afecta tanto a los elementos esenciales de manera unitaria como en su conjunto, culminando en la imposibilidad de la realización escénica.

Para entender a lo que nos referiremos, debemos introducir otra distinción. De aquí en adelante, para referirnos a la interacción entre actores y espectadores en un contexto de distanciamiento social, a través de una pantalla y dentro de un medio digital, utilizaremos la palabra *elaboración* en vez de *realización*, ya que la segunda tiene como significado etimológico, convertir en real cualquier cosa, hacer que sea real, y la primera, trabajar un material para transformarlo en producto. Entonces para explicar lo que sucede con cada elemento determinante del hecho teatral y su conjunto, hablaremos de elaboración teatral cuando nos refiramos a la virtualidad y de realización teatral para la presencialidad, ya que, tal como menciona Fischer-Lichte:

Parece que ha surgido una nueva oposición: la que distingue entre realizaciones escénicas <<en vivo>>, caracterizadas por la copresencia física de actores y espectadores y generadas a partir del bucle de retroalimentación autopoietico, y las retransmitidas por medios

tecnológicos, en las que la producción y la recepción se dan por separado, y en las que por tanto se suprime el bucle de retroalimentación. (2004, p. 142)

También es importante tomar en cuenta que esta es la primera vez que el ser humano se ve enfrentado a una pandemia con la facilidad de la tecnología cibernética, siendo este mismo factor, la tecnología, lo que ha evitado la paralización de actividades cotidianas en la realidad de las personas, incluyendo las artes, pero también esto mismo ha establecido una mimesis entre la realidad diaria y la realidad virtual, cuya indistinción aplana las realidades. Es decir, nos hallamos frente a una influencia tecnológica que colabora en pro de la necesidad de seguir el ritmo de la vida cotidiana mientras nos adaptamos a las nuevas reglas del distanciamiento social, pero ambas realidades tienden a igualarse.

Es así como llega a nosotros el término “teatro online” como fórmula de continuación de nuestro desarrollo académico. Pudimos notar ciertas inquietudes que afloraron frente a la adaptación a esta nueva mecánica, puesto que es esta misma variante (online) la que no permite que el hecho teatral sea consecuente a su misma acción, ya que la naturaleza del teatro, como vimos en el capítulo anterior, yace en el convivio.

Llevar el teatro al mundo digital genera una ruptura del entendimiento ancestral que tenemos sobre el hecho teatral, y es esta misma situación, nombrada por Dubatti como tecno-vivial, la que ha inspirado a muchos artistas a la investigación de las nuevas posibilidades que entrega este campo cibernético, lo cual modifica el lenguaje propio del teatro para ser configurado por estas innovaciones.

Asimismo, existen investigadores que profundizan sobre esta nueva modalidad y forma de interacción determinando conceptos interesantes que veremos más adelante, pero primero analizaremos la problemática que surge al no cumplirse el rito de la copresencialidad

(Fischer-Lichte, 2004) o el convivio (Dubatti, 2003), y qué efectos tiene en los elementos esenciales que determinan un hecho teatral.

### **El actor/la actriz en la elaboración escénica.**

Según lo expuesto en el capítulo anterior, el actor/la actriz es el sujeto que posee una concentración sostenida por una técnica que le permite disociar y asociar de manera consciente su cuerpo de su espíritu, lo interno y lo externo (Oída, 2005, p. 78). Igualmente, es el generador de la energía extracotidiana que le permite desarrollar una presencia escénica única, que mediante un lenguaje sígnico-gestual capta la atención de un observador a quién invita a interactuar de manera directa.

A partir de estas afirmaciones inferimos que el actor/la actriz requiere de la presencia de un observador que descifre el lenguaje que intenta transmitir mediante su técnica. Pero asimilando las reglas del distanciamiento social, esta reunión se ve quebrada.

La técnica del actor/la actriz es algo personal. El trance del que nos habla Grotowski (1992) requiere de un entrenamiento propio que desarrolle la capacidad de la imaginación. Tal como comparte Oída (2005): “Como actores es indispensable que ejerciten e involucren su imaginación en todo lo que sea posible. Idealmente cualquier ejercicio físico que realicen debería también de convertirse en un ejercicio de la imaginación y no solamente en un trabajo corporal.” (p. 48), por lo que se entiende que el entrenamiento actoral se aloja en la disciplina que cada actor/actriz desarrolle en su vida.

En el caso del actor/la actriz que participa de una *elaboración escénica* de manera grupal, no se ve perjudicado su trabajo de concentración personal, pero sí su trabajo con el entorno que rodea su actuación. Primeramente, la falta de relación presencial entre los mismos actores afecta el trabajo al imposibilitar la ley de causa y efecto que la sostiene, la comunicación, el desarrollo de la capacidad de respuesta, tal como lo plantea Oída (2005) al referirse al trabajo

entre actores que, para él: “consiste en trabajar con los demás para explorar la capacidad de responder y relacionarse. (p. 126)

Paralelamente, en el caso del actor que no depende de más integrantes en una elaboración escénica, Oída también comparte que “en ausencia de otros actores el “intercambio” ocurre directamente entre el público y el actor”. (2005, p.138)

Esto quiere decir que ambas posibilidades de trabajo, con otros o en solitario, se ven afectadas. En efecto, el trabajo del actor/la actriz se ve perjudicado al no poder establecer relaciones con compañeros y compañeras de escena, y también al no existir un observador presente con quién realizar este intercambio en caso de estar solo trabajando.

La no presencialidad entre mismos actores y/o entre actor/actriz y espectador/espectadora genera otra problemática cuando nos vemos en la obligación de incorporar un medio tecnológico, tanto en los ensayos como en las reuniones que requiere un proyecto teatral entre mismos actores y director, y también al momento en que un observador descodifica el lenguaje entregado por el/la/los actores/actrices.

Esta problemática tiene que ver con la dimensión ritual de lo teatral, que está presente en los ensayos, reuniones y funciones de distinta forma y en distinto grado. El quiebre de lo ritual se genera por el hecho de que el trabajo está interceptado, mediado, por un dispositivo digital.

Al no existir esta copresencialidad, el actor/ la actriz no cumple con la premisa de introducir al observador en una dimensión paralela, o al menos no desde la naturaleza del teatro. Es en este acontecimiento que ocurre lo que Boal llama: telemicroscopicidad (Boal, 2002, p. 45).

Todo el lenguaje sígnico-gestual utilizado por el actor/actriz es captado por el espectador de una manera maximizada, todo se vuelve potentemente enfático.

**El espectador/ la espectadora en la elaboración escénica.**

A partir de la información abarcada en el capítulo anterior, el espectador/la espectadora es el sujeto que participa observando el lenguaje simbólico propuesto por el actor/la actriz al cual le da un significado.

También, como se ha dicho, esta reunión entre el espectador/la espectadora y el actor/la actriz se ve quebrada al no poder concretarse, generando así una problemática aún más profunda, ya que el espectador/la espectadora, al no tener una interacción directa con el actor/actriz, no produce un significado, o sea, no se genera la teatralidad.

Al no generarse el espacio teatral se ve imposibilitada la existencia de la realización escénica o hecho teatral, ya que, tal como afirma Fischer-Lichte: “La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción.” (2004, p.79) La no asistencia del espectador/la espectadora a este encuentro presencial le cierra la posibilidad de ser partícipe de un acontecimiento atemporal único e irrepetible. Además, extingue la llama que vive en la voluntad del espectador/la espectadora para ser sumergido en un lugar donde todo es posible, el mundo de la ilusión.

Al observar una elaboración escénica de manera digital el espectador/la espectadora pierde la libertad de enfoque visual-soñadora, la telemicroscopicidad (Boal, 2005), la intriga, y la posibilidad de interacción que se genera con el actor/actriz solamente en un espacio y tiempo presencial determinado, en otras palabras, no se genera el bucle de retroalimentación autopoietica expuesto por Fischer-Lichte (2004).

En consecuencia, al perderse este sistema autopoietico, quien observa renuncia al poder de influencia que tiene en el actor/la actriz. El espectador/la espectadora que asiste a una elaboración escénica desiste de una total determinación de lo que quiere observar,

convirtiéndose en un marginado de la ilusión, puesto que, su objetivo está solo en ver directamente lo que abarca las dimensiones de la pantalla digital.

### **Espacio-tiempo de la elaboración escénica.**

De las evidencias expuestas en el capítulo anterior entendemos que la relación espacio-tiempo se enlazan permanentemente en todo lo que nos rodea. También comprendemos que el espacio-tiempo del teatro posee una dualidad entre espacio-tiempo físico y espacio-tiempo dramático.

Aunada esta información a la rigurosidad que nos mantiene el distanciamiento social, notamos como el espacio-tiempo físico y el espacio-tiempo dramático se ven afectados, tanto el primero por una evidente mutación, como el segundo por una completa anulación.

Primeramente, notamos una importante variación que sufre el espacio-tiempo físico al formarse una notoria expansión en la distancia que mantienen el espectador/la espectadora y el actor/la actriz, la cual, cuya existencia, es posibilitada por la mediación de un medio digital como el computador. El actor/la actriz puede encontrarse situado/a kilómetros del espectador/la espectadora, pero este espacio-tiempo físico, al apoyarse en conexiones satelitales que proyectan la imagen en directo del actante en una pantalla para su observación, mantiene la separación lógica de espacios entre uno y el otro dentro de un tiempo real, permitiéndole seguir existiendo.

De igual manera, el espacio-tiempo dramático al verse enfrentado a la elaboración escénica, es imposibilitado de su principio, sufriendo una muerte súbita. Y es que el espacio-tiempo dramático se crea solo en la reunión presencial entre el actor/la actriz y el espectador/la espectadora, ya que en su conjunto son los que conforman este espacio-tiempo dramático.

Tal como afirma Brook:

Creo que cualquiera puede darse cuenta a simple vista de que éste es un espacio (tiempo) difícil. Y lo sentimos así porque lo que a nosotros nos importa es la posibilidad de tener un contacto viviente y verdadero entre todos. Sin ese contacto no se produce, entonces todo lo que eventualmente podamos decir sobre el teatro en teoría quedaría inválido. (1987, p.115)

El espacio-tiempo dramático, como analizamos en el capítulo uno, tiene directa relación con el mundo de la ficción y lo que este provoca en quien observa solamente de manera presencial. Y es en este punto, en el espacio-tiempo dramático, donde se genera una modificación en el hecho teatral, ya que este mundo que yace en el subconsciente del actor/la actriz y el espectador/la espectadora, al no cumplirse la reunión de encuentro, se ve conflictuado en su propia realización ya que no cumple con los paradigmas estipulados que permiten hacer posible este viaje interdimensional. En efecto, al no existir la copresencia se pierde toda posibilidad de abrir el umbral que permite el viaje interdimensional donde tiempo-espacio dramático es producido, tal como expone Fischer-Lichte al asegurar que la realización escénica es dependiente de un acto presencial, ya que:

Sólo porque se da la copresencia física de actores y espectadores puede tener lugar la realización escénica, es esa copresencia la que la constituye. Para que una realización escénica pueda tener lugar, actores y espectadores han de reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos. (2004, p. 65)

Es así que entendemos entonces que la realización escénica o hecho teatral se sitúa en el espacio-tiempo que existe en la relación entre el actor/la actriz y el espectador/la espectadora. Pavis, por su parte, analiza el teatro aportando un punto importante para el crecimiento de esta reflexión, ya que afirma la localización del origen del umbral atemporal en el que nos sumerge el espacio-tiempo dramático al exponer que: “en el teatro la representación tiene

siempre un carácter de presente y que es preciso situar toda ficción en la enunciación presente de la representación.” (1998, p. 478)

La estrecha relación entre el espacio-tiempo dramático y la ficción es permanente ya que ambas existen unidas al intercambio presencial entre actantes y público. La imposibilitación de efectuar este “encuentro”, determinado por Grotowski (1992), es que nos hace inferir sobre la muerte súbita de la que sufre el espacio-tiempo dramático. Y es que como también mencionamos anteriormente, la incorporación del medio digital directo (la pantalla) en la elaboración escénica priva el acceso al mundo de la ilusión, renunciando así a la posibilidad de ejecutar un efecto connatural en conjunto que solo nace de este encuentro: “El encuentro surge de una fascinación. Implica una lucha y también algo profundamente similar que provoca una identidad entre aquellos que toman parte y el encuentro” (p. 54).

Y es este mismo espacio-tiempo dramático el que se revela frente a los actores y espectadores en consecuencia del encuentro. Entonces, quienes practicamos y observamos el teatro entendemos la vitalidad que emana producto del encuentro cuidando un respeto casi religioso hacia esta particularidad del teatro. En consecuencia, es interesante la visión de Mnouchkine (2011) con respecto al teatro, ya que manifiesta que el encuentro es un hecho de conmemoración al decir: “El teatro no es una boutique, ni una oficina, ni una fábrica. Es un taller para encontrarse y compartir. Un templo de reflexión, de conocimiento, de sensibilidad” (p. 94).

Es un acierto la comparativa que hace Mnouchkine (2011) en cuanto al teatro y a un templo, ya que le da una connotación de rito. Es aquí, en el rito, donde se convierte el espacio-tiempo de la vida cotidiana en el espacio-tiempo del arte. Este rito Brook lo señala como teatro sagrado, ya que este espacio-tiempo del arte:

ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad [...]Supone un modo de vida completo para todos sus miembros [...] Sus actores renuncian a todo excepto a su propio cuerpo. (2003, p. 84)

A partir de estas afirmaciones entendemos el rito como la ceremonia sagrada de la ilusión. La supresión de este rito es lo que desencadena una serie de problemáticas que perjudican de manera directa los rituales preparados por el actor/actriz, que tiene que ver con su entrenamiento disociativo, el espectador/la espectadora en su asistencia y participación viva en el acontecimiento que da origen a la teatralidad y en el espacio-tiempo teatral, siendo aquí descubierto el núcleo del caos que se provoca con la irrupción del aparato tecnológico como mecanismo de interacción entre actores y espectadores, ya que la presencia de este dispositivo atenta directamente hacia la médula del teatro ya que no permite la concreción de un encuentro entre humanos, sino más bien, un encuentro humano-máquina-humano

Llevando esta situación al análisis que hace Artaud con la peste, podemos afirmar que la inclusión del mundo virtual nos condena a ser regidos por sus propias leyes espacio-temporales, lo cual nos hace interpretar a la pantalla como el anticuerpo de la epidemia del teatro. El aparato digital vendría siendo la cura para el enfrentamiento que señala Artaud entre el actor apestado y su doble, asimismo del contagio pandémico que este provoca:

Entre el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, y el actor que persigue sus sentimientos, entre el hombre que inventa personajes que nunca hubiera imaginado sin la plaga y los crea en medio de un público de cadáveres y delirantes lunáticos, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importan aquí, y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en plano de una verdadera epidemia. (1978, p. 28)

Es aquí, en la vitalidad del rito donde yace el espacio-tiempo dramático, la ficción y las dimensiones afectiva y onírica de las que nos habla Boal (2002). Y es aquí también donde todos los investigadores del teatro señalados en esta reflexión coinciden al afirmar que el hecho teatral solo es posibilitado cuando el actor/la actriz y el espectador/ la espectadora se encuentran y habitan un espacio determinado en conjunto para la interacción de ambos donde dicho acontecimiento tiene una particularidad solemne en el cual se celebra la ilusión, la imaginación.

### **¿Teatro virtual o virtualidad teatral? exploración de nuevas formas teatrales y repercusiones que nacen a partir de la pandemia.**

En función de la continuación de nuestro desarrollo actoral y frente al protocolo sanitario del distanciamiento social, emerge de manera repentina el término denominado “teatro virtual”. Como consecuencia de esto, la experiencia adquirida durante nuestro periodo universitario se ha fracturado producto del cambio metodológico en la aplicación de los ramos universitarios ejercidos.

Es importante tomar en cuenta que producto de esta variación nos vimos en la obligación de finalizar nuestra carrera universitaria con un egreso teatral, lo cual producto de la imposibilidad de contacto concluyó en la construcción de una elaboración escénica bajo la modalidad online. Esto llevó, tanto a estudiantes como a docentes, a investigar las posibilidades que entrega este campo virtual implementando nuestro conocimiento adquirido sobre la actuación los años universitarios previos. A raíz de esto pudimos notar la diferencia que se genera tanto en la formación del actor/la actriz estudiante, como también en el descubrimiento de la metamorfosis que existe en los elementos esenciales producto de la irrupción del mundo cibernético en el teatro.

Es por esta misma investigación que encontramos conceptos interesantes que aportan algunos investigadores centrados en el análisis de la relación humano-máquina, y cómo la interacción entre cuerpo y artefacto tecnológico reorganiza los establecimientos naturales que permiten un encuentro entre personas dentro de la realidad virtual.

Cilleruelo (2000) en su tesis doctoral "*Arte de internet: Genesis y definición de un nuevo soporte artístico*" analiza la conexión entre arte y tecnología, y la relación que se mantiene por parte de los humanos dentro del mundo que existe (la realidad virtual) al activar esta conexión. Asimismo, pone énfasis en el término "cibercepción", determinado por Roy Ascott, el cual: "significa que estamos siendo absorbidos por un nuevo cuerpo, un nuevo conocimiento y un nuevo sentido, de cómo podríamos vivir en un interespacio entre el mundo virtual y el real." (2000, p.140)

También afirma que en esta conexión (internet) el humano vive un desdoblamiento entre su cuerpo y mente. El cuerpo del humano permanece en su espacio-tiempo físico mientras que la mente es enviada a la realidad virtual, donde el humano, desde su espacio-tiempo físico, encarna un ser y una identidad en este espacio-tiempo virtual: "Adquirir una identidad artificial electrónica, más que esconderse o disfrazarse significa encarnarse en una o varias personalidades, sexo e identidades virtuales." (2000, p.144)

De igual manera, Haraway (1991) en su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, coincide con esta analogía del desdoblamiento del ser humano entre cuerpo y mente catalogándolo como propia del humano proponiendo el concepto *cyborg*, entendiéndola como: "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción." (p.253)

Cilleruelo (2000), por su parte, propone el concepto *avatar* para dar interpretación a este desdoblamiento derivando esta idea desde su origen histórico:

En la religión hindú la figura del avatar representa la encarnación de algún dios en la tierra - en especial referida a Visnú-. Los avatares poseen la facultad de la ubicuidad: aparecen simultáneamente en múltiples lugares adoptando formas diversas que actúan independientemente. En los mundos virtuales los avatares son representaciones, personificaciones digitales de los usuarios/participantes creados y controlados, por ellos mismos. (p.137)

Como consecuencia de esto, el humano actor/actriz y/o espectador/espectadora, al momento de vincularse con un aparato digital, introduce parte de él al ciber-espacio en calidad de cyborg (Haraway, 1991), avatar (Cilleruelo, 2000).

A su vez, nos resulta interesante el concepto propuesto por Cilleruelo en relación al encuentro que existe entre hombre-máquina y su interrelación mediante la pantalla. De este modo propone *interfaz* como el punto de encuentro entre el sujeto y el artefacto: “un individuo sentado delante de una pantalla y cuyas imágenes que ve -originadas por un proyector que se encuentra justo detrás de él- se le antojan como reales”. (2000, pág. 166)

Al mismo tiempo, Haraway hace una interesante analogía referida a la *Interfaz* que propone Cilleruelo, ya que entiende este vínculo como la simbiosis entre hombre-máquina corroborando a su vez que en la elaboración escénica: “No existen objetos, espacios o cuerpos sagrados por sí mismos, cualquier componente puede ser conectado con cualquier otro si la pauta y el código correctos pueden ser construidos para el procesamiento de señales en un lenguaje común”. (1991, pág. 278)

A partir de esto concluimos que debido a la situación pandémica que atravesamos, los artistas hemos sufrido una mutación importante al vernos en la obligación de ejercer nuestra profesión dependiendo de los medios cibernéticos al momento de realizar un hecho teatral. Y es que es este mismo contexto, el virtual, el que genera una problemática importante al

momento de incluirse como medio de interacción no presencial, ya que, al imposibilitarse el acto del convivio, destruye la posibilidad de el acceso al umbral interdimensional solo percibido en el rito del teatro.

Es a partir de esta extinción de la que todos los elementos esenciales se ven afectados reconfigurando el modus operandi de cada uno de ellos.

La naturaleza del teatro yace en el convivio, la copresencia, y sin esta el teatro no puede ser teatro, tal como comparte Fischer-Lichte:

Se puede sin duda argüir que justamente porque las experiencias que posibilitan las performances <<en vivo>>no son reproducibles a voluntad ni accesibles a cualquiera en cualquier momento se les adjudica un prestigio cultural mayor que a las retransmitidas. (2004, p.143)

El prestigio del convivio le da una connotación solemne a este acontecimiento, ya que entendemos el rito teatral como la ceremonia sagrada de la ilusión. Sin el encuentro entre los actores y el público se destruye la ilusión teatral, quedando aniquilada.

Sin duda alguna la inclusión de un medio electrónico en la relación actor/actriz y espectador/espectadora transforma el lenguaje sígnico-gestual del teatro en un lenguaje híbrido proyectado en una pantalla.

Si bien la *realización escénica* se ve totalmente imposibilitada en su ejecución, mediante la investigación de esta *elaboración escénica* hemos encontrado importantes conceptos como *cyborg*, *avatar* e *interfaz* los cuales resuenan en nuestra propia experiencia en la elaboración escénica de nuestro egreso universitario.

El objetivo de esto no es comparativo, sino destacar la crucial disociación entre el teatro y lo online. Y es que el mundo cibernético, sin duda alguna, busca ampliar todo tipo de

experiencia al momento de realizar una elaboración escénica, pero no podemos apellidar “teatro online” a un proceso que no cumple las condiciones para ser llamado teatro.

De esta manera, encontramos que el intercambio de estas palabras por “Virtualidad teatral” puede ser una propuesta interesante al anteponer el contexto virtual frente a ejercicios e investigaciones teatrales dentro de la realidad virtual.

## Conclusiones

La investigación abarcada en este trabajo de título establece la problemática teatral que nace a partir de la irrupción del mundo virtual producto del distanciamiento social. La identificación de cada uno de los elementos determinantes del hecho teatral y su naturaleza y su discusión en relación a la virtualidad nos lleva a proponer algunos hallazgos y conclusiones. La primera y central es que el convivio, al verse obstaculizado por el distanciamiento social, dificulta la conmemoración del rito del hecho teatral. La no interacción directa/presencial entre los cuerpos asistentes (tanto actantes como observadores) prohíbe de sensaciones y percepciones vividas solo en el espacio-tiempo donde se realiza este arte, lo cual no solo imposibilita la realización del teatro al no haber copresencia física entre humanos, sino que abre campo a un mundo cibernético donde los elementos esenciales mutan en adaptación a la realidad virtual generando nuevos conceptos.

Lo anteriormente dicho permite reafirmar nuestra hipótesis planteada, ya que la pérdida de la presencialidad impide la realización del hecho teatral, y esto lo revela la interferencia del mundo virtual en el teatro producto de la pandemia.

No obstante, esto no deshecha la realidad de que el campo cibernético ha extendido una mano a todos los artistas teatrales afectados por la pandemia, entregando interesantes definiciones dentro de su área.

Con respecto a los elementos esenciales podemos afirmar que la no producción de un espacio-tiempo determinado entre dos humanos, o sea, la no reunión presencial entre el actor/la actriz y el espectador/la espectadora genera un desorden dentro de su sistema de bucle de retroalimentación autopoietica (Fischer-Lichte, 2004), anulando la teatralidad, lo cual entendemos como la médula de este sistema.

Por un lado, el trabajo del actor/la actriz se ve afectado principalmente en su relación directa con el espectador, ya que al no haber convivio (Dubatti, 2003) entre estos elementos ambos renuncian al acceso al portal interdimensional propio del teatro. Por otro lado, el espectador/la espectadora se priva de ser partícipe de un acontecimiento único e irrepetible imposibilitando la descodificación del lenguaje sígnico-gestual propiciado por el actor/la actriz, destruyendo así la teatralidad.

Al no existir la teatralidad queda en ausencia el espacio potencial imposibilitando la creación del umbral que permite el acceso al mundo de la ficción que caracteriza al teatro imposibilitando totalmente su existencia.

Por otro lado, el análisis realizado a la incorporación del internet en el teatro evidencia una relación entre arte y tecnología que viene siendo investigada y desarrollada últimamente. Es así como los conceptos *cyborg* (Haraway, 1991), *avatar* e *interfaz* (Cilleruelo, 2000) son abarcados en búsqueda de establecer definiciones concretas las cuales, sobre todo en la situación pandémica actual, han cobrado más fuerza.

## Referencias

- Artaud,A. (1978). El actor y su doble. Edhasa
- Barba.E. (1990). El arte secreto del actor. Librería y editora “Pórtico de la ciudad de México”
- Barba.E. (1994). La canoa de papel. Catálogos editora S.R.L
- Boal. A. (2002). El arco iris del deseo. Alba editorial, S.L.U
- Brook. P. (1987). Mas allá del espacio vacío. Alba editorial
- Brook. P. (2016). El espacio vacío. Ediciones Península
- Cilleruelo. L. (2000). *Arte de internet: Génesis y definición de nuevos soportes artísticos* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura]. [https://www.lourdescilleruelo.com/web/wp-content/uploads/2021/03/2001\\_TESIS.pdf](https://www.lourdescilleruelo.com/web/wp-content/uploads/2021/03/2001_TESIS.pdf)
- Dubatti. J. (2003). El convivio teatral. Editorial Atuel
- Fischer-Lichte. E. (2004). Estética de lo performativo. Abada editores S.L
- Grotowski. J. (1992). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI editores, S.A de C.V
- Haraway. D. (1991). Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza. Ediciones Cátedra S.A
- Mnoushkine. A. (2011). El arte del presente. Ediciones Trilce
- Oída. Y. (2005). El actor invisible. Ediciones El milagro
- Pavis. P. (1998). Diccionario del teatro. Ediciones Paidós Ibérica, S.A
- Sáiz. M. (2019). *La violencia como clave de la experiencia estética y ético política. El teatro como lugar de reelaboración histórica* [Tesis doctoral, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de postgrado].
- Stanislavski. C. (1988). Un actor se prepara. Javier Vergara editor S.A