

Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual «Sin filtro» del Teatro Británico

A theater for the pandemic: alternatives to the performing arts in the time of coronavirus in Peru, and the *Teatro Británico's* virtual project «Unfiltered»

Ernesto Barraza Eléspuru¹

Universidad Científica del Sur
ebarraza@cientifica.edu.pe
ORCID 0000-0002-1450-0271

Citar como: Barraza Eléspuru, E. (2020). Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual «Sin filtro» del Teatro Británico. *Desde el Sur*, 12(1), pp. 263-284.

RESUMEN

Este artículo centra su análisis en el proyecto «Sin filtro», impulsado por el Teatro Británico en Lima, como respuesta a la crisis del sector de las artes escénicas en el Perú, en el marco de la emergencia nacional por la COVID-19 que se inició el 16 de marzo de 2020 y que se ha mantenido durante el desarrollo de la presente investigación. El artículo toma como objeto de análisis las cuatro obras que se escribieron y produjeron como parte de la primera etapa del proyecto.

De esta manera, se busca reflexionar, describir y analizar los factores de un nuevo proceso creativo, a propósito del mencionado proyecto, y se intenta indagar hasta qué punto es posible la creación escénica a través de un soporte

¹ Es dramaturgo, director de teatro y profesor de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur. Estudia el doctorado en Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), donde también obtuvo un máster en Estudios Teatrales. Es máster en Guion para Cine y Televisión por la Universidad Carlos III de Madrid, gracias a una beca de la Fundación Carolina, y licenciado en Periodismo por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Desde 2010 gestiona proyectos teatrales con BreakTeatro, compañía de la que es cofundador y desde la que dirige el proyecto BreakLab para la formación y especialización para las artes escénicas.

virtual, como respuesta a un contexto que ha obligado a cerrar la totalidad de los teatros en el mundo y ha dejado al sector casi totalmente en el desempleo.

PALABRAS CLAVE

Crisis artes escénicas, teatro y medios virtuales, COVID-19

ABSTRACT

This article focuses its analysis on the «*Sin Filtro*» [«Un-filtered»] project, launched by Lima's *Teatro Británico*, in response to the crisis in Peru's performing arts sector in the context of the state of emergency caused by the Covid-19 outbreak. The state of emergency began on March 16th 2020, and at the time of writing remained in place. The subjects of this article's analysis are the four plays written and produced as part of the first stage of the project.

The text reflects upon, describes and analyzes the factors underpinning a new creative process, embodied by the aforementioned project, while exploring to what extent the performing arts are possible when expressed through a virtual medium, in response to a context that has forced the closure of theaters throughout the world and created mass unemployment within the sector.

KEYWORDS

performing arts crisis, theater and virtual media, COVID-19

Introducción

Una de los sectores más afectados a nivel mundial por la pandemia que ha generado la COVID-19 ha sido, sin lugar a dudas, el sector cultural. Incluso en países como Alemania, donde las condiciones de trabajo de los artistas escénicos han sido vistas siempre con una mezcla de admiración y envidia por los que nos dedicamos a este arte en otras partes del mundo, pues lo hacemos en condiciones mucho más adversas, los estragos de la pandemia se han hecho sentir. Y el golpe ha sido tan duro que el reconocido dramaturgo Schimmelpfennig (2020) ha dicho que con la pandemia «la pesadilla de cualquier creador teatral se ha hecho realidad». Teatros cerrados, temporadas canceladas y artistas desempleados en todo el planeta. Como consecuencia, acota Schimmelpfennig (2020):

Todos aquellos artistas independientes, todas las personas que han trabajado independientemente en el mundo de la actuación, de la música y la danza, o en el circo o en el vodevil o dondequiera que hayan estado, detrás o encima del escenario, sin un empleo permanente, que vivían de contratos temporales, artistas invitados o tarifas nocturnas, han perdido su sustento de la noche a la mañana.

En el Perú el caso no ha sido para nada distinto. La pandemia obligó a cerrar todos los teatros y espacios culturales, incluso antes de que se declarara el estado de emergencia. Se tuvieron que cancelar temporadas teatrales y diversos espectáculos programados, e incluso prevendidos para todo el año. Miles de artistas se vieron repentinamente sin empleo. Además, la COVID-19 llegó a nuestro país en plena edición del Festival de Artes Escénicas de Lima, el festival de teatro más grande del país, que debió cancelar todas sus actividades casi una semana antes de su fecha de cierre.

Según un estudio realizado por la Asociación Playbill, a causa del estado de emergencia en el Perú se cancelaron, de marzo a diciembre de 2020, 453 temporadas, 3239 funciones, se devolvieron 15 025 entradas cuyo valor asciende a los S/ 344 919 y se paralizó el movimiento de S/ 4 500 000 (Iturria, 2020).

Además de las pérdidas económicas, la crisis originada por la pandemia en nuestro país ha puesto en evidencia, una vez más, la ya precaria situación de nuestro gremio de artistas. Según la «Propuesta para la mitigación del impacto y la reactivación económica de la emergencia nacional por el COVID-19» del Movimiento Independiente de Artes Escénicas del Perú (2020), ya desde antes de la crisis muchos artistas escénicos se enfrentaban a la falta de derechos laborales y sociales debido a la ausencia de políticas y normas que los protejan.

Así las cosas, el estado de emergencia no ha hecho más que agravar la situación de un sector que ha tenido que acostumbrarse a vivir en una crisis permanente, como lo demuestra una encuesta realizada por la Red de Creadores y Gestores Culturales Independientes del Perú, según la cual, después de declarado el estado de emergencia, de 5390 artistas, entre los que se encuentran artistas escénicos, de las 25 regiones del país, el 73% trabaja de manera independiente y el 64% no está inscrito en el programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura, que busca crear una base de datos del sector (Rodríguez, 2020).

Este contexto ha exacerbado el debate sobre la sobrevivencia de los artistas escénicos en una nueva realidad, y a los obstáculos que siempre han existido se le suma la imposibilidad de seguir trabajando. ¿Cómo continuar haciendo teatro y cómo vivir del teatro en medio de una pandemia

cuya única solución es el aislamiento social? La pregunta es compleja, sobre todo si se toma en cuenta que encierra otra interrogante: la del futuro mismo del teatro, un arte que, en esencia, necesitaría de la presencia del cuerpo poético del actor y del expectante en una situación de convivio, como señala el filósofo argentino Jorge Dubatti (2014).

Es así que, durante las primeras semanas del estado de emergencia, muchos artistas, en todo el planeta, se animaron a señalar que con la pandemia asistíamos al fin del teatro, puesto que sin «presencialidad» el hecho escénico sería imposible. Al respecto, en un artículo publicado en la revista virtual *Anfibia*, de la Universidad Nacional de San Martín, el director y dramaturgo argentino Juan Coulasso (2020) señala que:

El virus acaba de arrebatarse al Teatro su arma más fundamental, la única que ha recorrido todas las épocas y continentes, la única que lo vuelve absolutamente singular y lo diferencia de la experiencia cinematográfica y las plataformas virtuales: la presencia en vivo —sin mediación de pantalla— del cuerpo del emisor, junto con el cuerpo del receptor.

Sin embargo, tanto en el Perú como en otros lugares del mundo afectados por la pandemia, pronto han comenzado a aparecer proyectos, impulsados por artistas escénicos, que buscan vías de solución mediante el uso de soportes digitales. Si ante la pandemia el mundo se digitaliza, tal vez el teatro también debería hacerlo. Esta parecería ser la idea que ha motivado a artistas escénicos de todo el planeta a intentar un teatro que se ha empezado a producir según los esquemas de los soportes virtuales con los que hoy se desarrollan la mayoría de las actividades desde el confinamiento.

Pero el ánimo de unos no ha sido bien recibido por todos. Coulasso, por ejemplo, critica las respuestas rápidas con las que algunos artistas han respondido a la crisis: transmisiones gratuitas de obras prepandemia, concursos de escritura en cuarentena, clases por Instagram Live para mitigar la falta de empleo (Coulasso, 2020).

Estas respuestas rápidas han aparecido también en el Perú, donde una de las primeras acciones tomadas, tanto por las compañías independientes como por las grandes salas de teatro privadas y estatales, fue implementar transmisiones gratuitas de sus obras ya producidas a través de sus plataformas virtuales. Un vistazo a las páginas web de diversas instituciones culturales y a las redes sociales de artistas, teatros y espacios culturales basta para dar cuenta de la oferta teatral que está ahora disponible en la red. El Gran Teatro Nacional, por ejemplo, ha lanzado «GTN en Vivo», su nuevo portal digital de transmisión de espectáculos. Lo mismo han

hecho, desde sus respectivas plataformas, el Teatro La Plaza, el Teatro Británico, el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú y otras instituciones. Pero lo han hecho también compañías independientes y artistas que han «liberado» los derechos de sus obras y las han hecho de acceso público en diversas plataformas digitales.

Estas medidas iniciales sirvieron para dar la sensación de que, a pesar de la crisis, todavía había teatro, si bien no se estaba produciendo nada nuevo, sino reproduciendo material de archivo para entretener a una población obligada a quedarse en su casa por un tiempo indefinido. Pero también rápidamente se hizo evidente que la transmisión de obras de teatro que alguna vez se representaron en vivo frente a un público presente en las salas de teatro, digitalizadas a través del internet, no representó una solución al asunto que es más importante: el empleo de los artistas escénicos y la producción de nuevos contenidos que respondan a una crisis que aún se está viviendo. Esta acción tampoco resolvió la pregunta sobre la posibilidad de producir teatro sin presencialidad.

Sin duda esta fue una reacción rápida natural, originada por la incertidumbre, la urgencia y por la necesidad. Como apunta Manuela Infante (2020) en su artículo «Teatro por *streaming* y el derecho a la opacidad», publicado en la revista virtual *Hiedra*:

El teatro por *streaming* ES, de eso no hay duda. La pregunta que importa es ¿qué hace? Hay aristas operativas importantes en debate, orientadas a la preocupación por la correcta remuneración de lxs artistas, en un medio de tremenda precarización laboral. Yo misma tengo varias obras en estas plataformas, porque, como están las cosas, cualquier entrada de dinero es, para lxs trabajadorxs de las artes escénicas, algo imprescindible.

Esto sería lo que correspondía al primer momento de la crisis, cuando, como señala Coulasso (2020), al fin y al cabo, «quizás sea un momento para no saber, digo, para no saber cómo deberían ser las cosas. Hay urgencia, claro. Y la urgencia, al igual que la técnica, nos va a obligar a resultados rápidos».

Pero si, como señala la directora norteamericana Anne Bogart (2008, p. 14), «los artistas son individuos que desean expresarse frente al cambio constante y la transformación. Y el artista que prospera encuentra estructuras nuevas como reacción a las ambigüedades e incertidumbres de hoy», entonces sería lógico pensar que no tardaría en llegar el momento en el que el artista escénico se plantearía transformar el teatro.

Así, de un momento a otro, parece que los artistas han dejado de cuestionar si pueden seguir haciendo teatro. Más bien, empezaron a preguntarse cómo podrían seguir haciendo teatro en el contexto actual. Coulasso (2020) se hace la pregunta cuando dice que:

¿Desarrollaremos lxs teatristas algún tipo de nueva forma de empatía digital? Si el Teatro ha sido, desde sus más lejanos inicios, un espacio para encontrarnos, en vivo, para tocarnos, en vivo, para vernos, en vivo, ¿de qué forma vamos a servirnos de lo que el Teatro nos dio para compartirnos desde el aislamiento? ¿De qué forma esa herencia nos va a ayudar a llegar a ese otrx hoy tan lejanzx? ¿Cómo vamos a tocarlos ahora que no nos podemos tocar?

Parece que los artistas escénicos han decidido intentar responder a estas interrogantes desde la acción. A partir de mayo, a casi dos meses de declarado el estado de emergencia en el Perú, han comenzado a surgir nuevos proyectos. Impulsadas tanto por pequeñas compañías y artistas independientes como por grandes productoras, estas nuevas creaciones escénicas plantean la posibilidad de una representación escénica a través de un soporte virtual, donde el público y los actores asisten al «convivio» del que habla Dubatti, compartiendo un territorio que ya no es físico y donde la representación no se produce, necesariamente, en vivo.

De esta manera, en el Perú se han estrenado, entre otras obras, *Fantasma* de Mariana de Althaus, con las actuaciones de Denise Arregui y Jely Reátegui; *Luna nueva* de Lita Baluarte, con las actuaciones de Valeria Escandón y Gonzalo Molina; *Hot line* de David Ames, con las actuaciones de Javier Valdés y Daniela Mayuri; *Clase Zoom* de Vanessa Moreno, con las actuaciones de Kukuli Morante, Alejandra Saba, Katia Salazar, Jano Baca y José Dammert; *Junta extraordinaria*, creada por Alejandro Clavier, Chela de Ferrari, Luis Alberto León y Claudia Tangoa para el Teatro La Plaza, con las actuaciones de Gisela Ponce de León y Christian Ysla; *Amigas del cole* de María José Osorio, creada para Los Productores, con las actuaciones de Karina Jordán, Luciana Arispe, Anahí de Cárdenas, Mónica Ross y Macla Yamada; o el proyecto *Odisea 2020* de Samoa Producciones, que presenta un conjunto de obras escritas y dirigidas exclusivamente para el formato virtual.

Es en este contexto que surge «Sin filtro. Laboratorio virtual de obras cortas desde casa», creado por el Teatro Británico como una respuesta a la situación actual, en la misma línea que los proyectos anteriormente citados. En su primera edición, el proyecto convocó a cuatro dramaturgos y directores que fuimos invitados a escribir, cada uno, una obra breve de temática libre que pudiera ser representada desde y a través de una plataforma digital. La propuesta surge de un doble objetivo: buscar nuevas

alternativas que permitan la continuidad de la producción escénica en el país y responder a la necesidad de los artistas escénicos de seguir creando y experimentar con una nueva plataforma en el contexto de la pandemia y el estado de emergencia (Ferreyros, 2020). Para el proyecto fuimos convocados en abril de 2020 las dramaturgas Vanessa Vizcarra y Patricia Romero, y los dramaturgos Federico Abrill y yo. Cada dramaturgo escribió una obra, convocó a un máximo de tres actores y asumió el reto de dirigir un montaje virtual en el que tanto los ensayos como la representación de la obra, en versión grabada —a diferencia de la mayoría de los ejemplos citados antes, que proponen una transmisión en vivo— desde la casa de cada actor, y editada bajo la instrucción del dramaturgo-director, llegarían al público a través de las plataformas digitales del Teatro Británico.

Este artículo toma como objeto de análisis las cuatro obras que se escribieron y se produjeron como parte de la primera etapa del proyecto «Sin filtro». A partir de este caso, se analiza la producción escénica a través de un soporte virtual, como una vía posible para las artes escénicas en un contexto donde es todavía incierta la reapertura de los teatros y espacios culturales en un corto o mediano plazo. También se analizan los factores que enfrentamos los artistas escénicos involucrados en el proyecto y los procesos creativos que se generan cuando se plantea la posibilidad de un proyecto escénico virtual.

Estos proyectos se gestaron en un contexto en el que aún continúa el debate sobre si lo que se está haciendo es realmente teatro o es «otra cosa». Pues algunos, como el dramaturgo peruano Eduardo Adrianzén, parecen estar muy seguros de que en la virtualidad el teatro es imposible. Hace poco Adrianzén (2020) publicó en su cuenta de Facebook el siguiente comentario:

Me parece muy divertido que algunos compañeros-colegas traten de hacer mil malabares semántico-filosóficos, para no aceptar que esto del «teatro *on line*» es un video más, solo que grabado en un escenario. Y que, si se hace en vivo y en directo «para que todos lo vean al mismo tiempo», en realidad es TV en vivo como se hizo desde 1958, hasta que apareció el *videotape* en 1964.

Infante (2020) tampoco estaría tan convencida de esta salida. Pero a ella le preocupan otros motivos, que no tienen que ver con el formato, sino con el objetivo de producción de este teatro que ella llama «teatro Zoom» o «teatro de la pandemia».

Me interesa mirar cómo es que su normalización pudiera terminar por olear y sacramentar un teatro terriblemente humanista que se viene dando, hijo de fondos concursables y los centros culturales que necesitan llenar salas. Un teatro orientado de lleno a la producción

y consumo de contenidos útiles, semántica, política o socialmente. Orientado por ende a la producción de sentidos.

Determinar si el novísimo teatro *on line* es o no es teatro, o si lo que estamos haciendo los artistas escénicos en el contexto de la pandemia es algo que aún no sabemos cómo definir, tal vez sea tarea de las generaciones futuras. Este artículo pretende, más bien, ser una reflexión que empiece a dar algunas primeras respuestas a un fenómeno que recién está empezando a producirse.

Materiales y métodos

El presente análisis centra su estudio en las cuatro obras escritas, dirigidas y producidas por los cuatro artistas escénicos que fuimos convocados por el Teatro Británico para formar parte de la primera temporada del proyecto «Sin filtro. Laboratorio virtual de obras desde casa».

Se analizan, como fuentes primarias, los textos de las obras escritas por los dramaturgos, la posterior puesta en escena de cada una de ellas, dirigidas por ellos mismos, y artículos de muy reciente publicación acerca de la situación del sector cultural y las artes escénicas en el contexto de la pandemia a nivel mundial. Se ha recurrido a entrevistas a los directores involucrados (las autoras Vanessa Vizcarra y Patricia Romero y el autor Federico Abrill), a actores y al equipo de producción del Teatro Británico, como fuentes secundarias. Asimismo, se ha entrevistado a las actrices Vania Accinelli, Anaí Padilla y a los actores Jorge Black y Daniel Cano, y a Clemencia Ferreyros, gerenta cultural del Teatro Británico, y Pamela Alderson, directora artística, en su calidad de gestoras del proyecto.

En este sentido, este es un estudio cualitativo, que se trabaja como una investigación básica que busca reflexionar, describir y analizar los factores de un nuevo proceso creativo a propósito del proyecto «Sin filtro». A través de la observación de los productos artísticos mencionados, así como del proceso de producción y ensayos con los actores involucrados, incluido el equipo de producción del Teatro Británico, se busca indagar hasta qué punto es posible la creación escénica en un soporte virtual.

Vale decir que, como uno de los artistas convocados para el proyecto por el Teatro Británico, contrastaré mi experiencia como dramaturgo y director de una de las cuatro obras analizadas, con las experiencias de los otros artistas convocados, lo cual permitirá un doble acercamiento al fenómeno, como investigador y participante del proyecto.

Discusión

El proyecto «Sin filtro. Laboratorio virtual de obras cortas desde casa» surge a inicios del estado de emergencia declarado en el Perú. A través de

este proyecto el Teatro Británico busca generar un vínculo con artistas de teatro que estén dispuestos a usar nuevas herramientas virtuales y experimentar nuevas formas de creación bajo las limitaciones impuestas por el aislamiento (Ferreiros, 2020).

La primera obra en estrenarse fue *Decirlo o no decirlo* (2020), de Federico Abrill, el 8 de mayo de 2020, en las redes del Teatro Británico. El reparto estuvo conformado por la actriz Anaí Padilla y el actor Renato Rueda. *Decirlo o no decirlo* es una obra en un solo acto que incorpora el universo shakesperiano a una trama que reflexiona sobre la distancia y la necesidad de conectar con el otro en los tiempos de la pandemia de la COVID-19.

En la obra de Abrill, Horacio tiene una cita virtual con Julieta, una chica que conoció en el teatro unos días antes de que se declare el estado de emergencia, por lo que no pudieron volver a verse después de ese primer encuentro. Durante los primeros días de la cuarentena han compartido memes y, finalmente, Julieta le ha propuesto a Horacio quedar para una videollamada. Antes de su encuentro virtual con Julieta, Horacio le cuenta al público —con quien habla a través de la pantalla de su celular— su intención de declararle a su amiga que está enamorado de ella, a pesar de la timidez y la torpeza que lo caracterizan. Así el público es testigo de la videollamada entre estos dos personajes y, a la vez, es cómplice de Horacio, que se dirige constantemente a los espectadores. Como el mismo Abrill (2020) explica, la idea de la obra surgió de la experiencia personal durante el aislamiento:

Se me ocurrió, qué mejor forma de hablar de la cuarentena que hablar de la distancia. Hablar de gente que se conoció previamente a la cuarentena, que no ha podido entablar esa proximidad; pero que [...] el Zoom o las redes sociales ha unido. Es algo que me ha pasado a mí con muchos amigos, con los que me he reencontrado. Pensé que eso podía generar un eco.

Como señalamos anteriormente, Abrill incorpora el mundo shakesperiano a la trama. No solo los nombres de los protagonistas remiten a personajes de las obras del autor inglés. Horacio y Julieta también se han conocido viendo una obra de Shakespeare y comparten opiniones sobre la lectura de *Hamlet* durante la videollamada. También es posible identificar, en la dramaturgia, ciertos recursos shakesperianos que habrían servido para encontrar salidas narrativas dentro del formato virtual para el que se creó la obra, como «hablar al público y contarles lo que va a pasar y que el disfrute no esté en los acontecimientos de la historia, sino en la forma como se abordan» (Abrill, 2020).

La segunda obra en estrenarse fue *Plano medio*, escrita y dirigida por Vanessa Vizcarra, el 15 de mayo de 2020, también en las redes del Teatro

Británico. Contó con las actuaciones de Ana Claudia Moca y Daniel Cano. De las cuatro obras que componen la primera temporada de «Sin filtro», *Plano medio* (2020) es definitivamente la más abstracta. Se trata de una pieza en la que, más que contar una historia, se desarrolla una idea. Situada también en el contexto de una videollamada, la obra presenta a dos personajes que desean crear un proyecto juntos y, por eso, se juntan para hablar en una reunión virtual. La conversación es compleja y cada vez es más difícil para los personajes entenderse. El conflicto surge cuando ellos mismos caen en cuenta de que su conversación carece de contenido y que, por lo tanto, el conflicto es también irrelevante. Ni siquiera son capaces de reconocer cuál es el conflicto que los hace enfrentarse. La obra plantea, de esta forma, una reflexión sobre el hecho comunicativo en el contexto de la comunicación virtual. El texto parece querer plantearnos la imposibilidad de una comunicación real en el contexto de la virtualidad. Para comunicarnos de verdad sería necesario estar uno frente al otro. La obra se convierte así en una metáfora acerca de la situación que atraviesan el teatro y la sociedad actualmente, como explica Vizcarra (2020):

Hay un tema con respecto a la conexión, a lo que significa que dos personas conecten, ya sea desde el lado vincular, desde el lado emocional. De hacerse cargo de una relación de amistad o de amor y también de lo que significa que dos personas conecten a través de este medio, y esto claramente sí tiene que ver con la situación contemporánea.

La tercera obra estrenada fue *Una raya más al tigre* (2020), escrita y dirigida por Patricia Romero y publicada en las redes del Teatro Británico el 22 de mayo de 2020. La trama se estructura en dos escenas, situadas en dos días distintos, también en el contexto del estado de emergencia por la COVID-19. Los personajes son Antonio, un empresario de 75 años, interpretado por el actor Hernán Romero, y María, su empleada doméstica, de 45, interpretada por la actriz Liliana Trujillo. Antonio y María conversan, cada uno desde su casa. Él en su departamento de San Isidro, ella en su casa de San Juan de Miraflores. En la primera escena María ayuda a Antonio a organizarse en la limpieza del departamento y la cocina. Él, que nunca se ha ocupado de las labores domésticas, se ha quedado solo porque su esposa ha decidido irse a su casa de la playa a pasar la cuarentena. En la segunda escena María le comunica a Antonio que ya no va a trabajar más para él. En los días que han transcurrido entre una escena y la otra, el empresario ha protagonizado un lamentable incidente y un video en el que se le ve borracho, insultando a unos policías, se ha hecho viral. María está muy afectada por el video. Se siente decepcionada de su jefe, sobre todo por lo que les dijo a los policías: «Les dice “cholos de mierda” a los

policías. Qué vergüenza. ¿Qué se ha creído?». «¿Yo soy una chola de mierda, señor?», le pregunta María a Antonio. Al finalizar la escena, Antonio se ha disculpado y María ha aceptado seguir trabajando con él, comprendiendo la situación en la que se encuentra Antonio cuando le confiesa que su negocio ha quebrado a causa de la crisis originada por la pandemia. A pesar de todo, hay un vínculo que los une. «¿No se estará enamorando de mí?», le dice ella casi al final de la obra. De esta manera, partiendo de algunos sucesos reales, acontecidos durante la pandemia, Romero aborda en su obra el racismo, las diferencias sociales y cómo en un estado de emergencia como el que vivimos estos rasgos sociales pueden hacerse más notorios, al mismo tiempo que ponen en evidencia cuán absurdos son. Romero (2020) lo explica de la siguiente manera:

Me provocó hablar acerca de las diferencias sociales, que es el gran drama de este país. Cómo somos muy diferentes, pero al mismo tiempo somos lo mismo. Creo que este virus lo que ha hecho es visibilizar, más bien, que somos seres humanos, que vamos al baño, que tenemos preocupaciones, que tenemos familias, que tenemos tristezas, y que el virus nos puede atacar igual a todos.

Finalmente, como uno de los cuatro artistas escénicos convocados para el proyecto, escribí y dirigí la obra *Kepher (La noche del escarabajo)* (2020), que se estrenó en las redes del Teatro Británico el 29 de mayo de 2020, con las actuaciones de Vania Accinelli y Jorge Black. También situada en el contexto de una videollamada durante la cuarentena, la obra se estructura en un solo acto que narra la historia de Laura y Álex, una pareja que celebra su aniversario a la distancia. Ella está pasando la cuarentena en su departamento en Lima y él está en una habitación de hotel en Dar es-Salam, Tanzania, adonde ha ido por trabajo y donde tendrá que permanecer hasta que consiga un vuelo humanitario que lo lleve de regreso a casa. La trama explora el miedo que surge ante la posibilidad latente de los personajes de no volver a verse. La situación se hace más grave cuando Laura le cuenta a Álex que está embarazada. La discusión en torno a la generación de una nueva vida en medio de una pandemia mundial se convierte entonces en el centro del diálogo entre ellos. A pesar del carácter realista que se asemeja más al trabajo de Abrill y Romero, esta obra posee también un carácter onírico. La trama se resuelve por una intervención divina, un *deus ex machina*. En medio de la confusión, Laura le ha contado a Alex que la noche anterior soñó con un escarabajo y que, al despertar, este apareció en su mesa de noche. Más tarde, el escarabajo, símbolo de una vida que florece, según la mitología egipcia, visita también a Álex. Ambos interpretan esto como una señal de esperanza en medio del temor y el caos de la pandemia mundial.

Las cuatro obras descritas anteriormente fueron creadas por los cuatro artistas escénicos citados bajo las circunstancias particulares que supone crear teatro desde y para un soporte virtual. Sin duda, esta situación afectó el proceso creativo de cada proyecto desde el inicio. Una primera instancia a considerar es que, desde su concepción dramática, las historias se enfrentaron a la imposibilidad de que fueran representadas por actores habitando el mismo espacio. Por lo tanto, imaginar una trama donde los personajes no se encuentren lejos habría resultado improbable. Como se ha visto, las cuatro historias que se escribieron para este proyecto ubican a los personajes en espacios diferentes. En dos de las cuatro obras están en la misma ciudad, pero en casas distintas. En una se encuentran en países muy distantes, y en la otra el lugar donde habitan los personajes no es definido, pero se entiende que no están bajo el mismo techo. Tal vez por esta misma razón la necesidad de conectar parece ser una de las ideas transversales a las cuatro historias, si bien las aproximaciones a esta problemática son particulares en cada caso. De esta manera, parece ser que las condiciones de producción podrían haber condicionado la temática de las obras. Sería por esta razón, también, que las cuatro se planteen en el contexto de una videollamada.

En definitiva, parecería que la necesidad de hacer teatro en el contexto de la pandemia implicaría hablar de la pandemia y de cómo esta ha cambiado nuestra forma de vida, obligándonos a enfrentar nuevas situaciones y temores, y a relacionarnos a través de los soportes virtuales y de las videollamadas. Como explica Romero (2020), «si bien estamos viviendo un momento muy duro, el material creativo que se está generando en cada uno de nosotros es enorme. Y hay que aprovecharlo. Es rescatar algo bueno, dentro de lo difícil que está siendo vivir esta historia». Pero esta necesidad de darle continuidad al trabajo del artista escénico tal vez tenga que ver más con el carácter ritual del teatro que se resiste a desaparecer, como explica Vizcarra (2020):

Más allá de si estas historias están hablando de esta situación concreta en la que estamos ahorita, creo que el ejercicio de narrar historias, de formularlas y contarlas para compartirlas, es necesario, es vital. Insisto, no tiene que ver con que el contenido de estas historias tenga que referenciar la realidad compartida, la realidad que estamos viviendo, pero sí creo que el hecho de hacerlo, sentarse alrededor de la fogata para escuchar a alguien que va a contar una historia es, casi diría, necesario para la vida.

Es en este sentido que proyectos como «Sin filtro» se harían necesarios en el contexto del estado de emergencia, que ha puesto en pausa al medio teatral desde marzo de este año, a pesar de ciertas consideraciones que algunos podrían considerar como puristas. Una de ellas sería, como

hemos señalado anteriormente, si lo que se viene haciendo es o no teatro. Sobre esta cuestión, el Teatro Británico habría tenido desde el principio las ideas claras. Como señala Ferreyros (2020): «sabemos que no estamos haciendo teatro, pero queríamos saber cómo se podría aplicar el *know how* de hacer teatro en estas nuevas plataformas y de cómo se podía trabajar de manera conjunta pero alejada».

Los artistas que participamos de esta primera parte del proyecto paremos coincidir en que esta forma de hacer teatro responde, sobre todo, a una necesidad. Esa necesidad de la que habla Vizcarra. Así, en el contexto de la pandemia, el teatro producido a través del soporte virtual sería «la única manera que tenemos, por ahora, para tener contacto con el público y contar historias sobre este momento tan inverosímil que estamos viviendo» (Romero, 2020). Sin embargo, ninguno consideraría este formato como una posible evolución del teatro. Abrill (2020) lo define más bien como una utopía, pues considera que el teatro nunca podrá pasar a un formato virtual. Se trataría, entonces, de un paso coyuntural que pretende dar visibilidad y continuidad al trabajo, pero con conciencia de lo que se está creando. Más bien podría definirse como algo que se encuentra en un punto intermedio entre dos cosas. Algo que no deja de ser teatro, pero que tampoco es del todo cine o producto audiovisual. Para Vizcarra (2020) se trata de «un híbrido o una contaminación de la poética teatral al espacio virtual o al espacio audiovisual», en el que se extraña, sobre todo, el carácter presencial como pieza fundamental del teatro.

Tal vez este extrañamiento de la presencialidad —la imposibilidad de compartir con un público físico— en el teatro sea la razón por la que muchos proyectos escénicos surgidos en la pandemia han planteado la idea de una representación en vivo a través de soportes virtuales, como el Zoom. Como ya se mencionó, este no ha sido el caso de las cuatro obras producidas para «Sin filtro», donde las historias fueron grabadas y luego estrenadas y publicadas desde las redes del Teatro Británico. Sin embargo, aparte de las temáticas y de la discusión acerca de la presencialidad, las condiciones de producción y representación generadas por el carácter virtual del proyecto habrían incidido en otros aspectos referidos al espacio, al manejo del tiempo y al trabajo con el actor, sobre los que valdría la pena reflexionar, pues serían transversales a la posibilidad de un teatro desde el soporte virtual, ya sea en vivo o grabado.

En cuanto al tema del espacio, ya hemos mencionado la imposibilidad de compartir un espacio físico con los espectadores. Pero el formato también parte de la imposibilidad de trabajar con los actores habitando un mismo lugar. Este aspecto no solo condicionaría las temáticas de las obras. También implica ciertas cuestiones que modificarían el proceso

creativo durante los ensayos de una obra y su posterior puesta en escena. En este sentido Vizcarra (2020) comenta:

Creo que en el proceso creativo hay dos diferencias fundamentales, la primera es la no presencia física en el mismo espacio con los actores y tampoco en el espacio en el que se va a hacer la representación. El espacio se ha vuelto un elemento volátil, no concreto. Y eso, de alguna manera, genera una cierta gaseosidad de la narración, de la poética. No hay materia compartida. Al no ser compartida, no es trascendente para el colectivo. Lo que cada actor siente en su casa, donde se está generando la acción, no lo comparte con nadie.

Como señala Vizcarra, las consideraciones sobre el espacio en la representación desde lo virtual implican aspectos en cuanto a la no presencia del espectador y también del actor. Ambos se encuentran en un espacio que es indefinible. Pero esta circunstancia no solo afecta la representación de la obra. Es un tema al que los artistas escénicos nos enfrentamos desde el proceso de ensayos, donde todos debemos asumir el trabajo en una especie de soledad compartida. Y esto afectaría, sobre todo, el trabajo del actor. Como señala Cano (2020): «Normalmente el actor trabaja para un público en vivo o para una cámara con un equipo detrás dirigiendo. En la mayoría de casos el actor siempre es visto por alguien en el momento en que se ejecuta la actuación». Pero en las obras representadas desde el confinamiento los actores han tenido que hacerse cargo de la escena desde la soledad, tanto en lo que respecta al trabajo actoral como a las consideraciones técnicas, que cada uno tuvo inevitablemente a su cargo, desde su espacio. Concretamente, son ellos los que encienden y apagan la cámara. De esta manera, por primera vez los actores —y también los directores— se enfrentan a consideraciones técnicas como «tener una buena señal de wifi o de internet, la calidad de la pantalla de la computadora, considerar las tarjetas de video, que hacen que la calidad de un proceso de ensayo en esta coyuntura se vea afectada, y nos concentremos más a nivel técnico que en el propio proceso teatral» (Black, 2020).

Además, durante la representación, como explica Accinelli (2020): «te estas viendo a ti mismo como si ensayaras frente a un espejo, y eres tú con tu imaginación la que tiene que ponerle los gestos al otro personaje, al mismo tiempo que se está desarrollando la acción y la acción de tu personaje». Esta parece haber sido una coincidencia en el trabajo de los actores, pues Padilla (2020) reflexiona de un modo similar cuando evalúa el trabajo realizado: «Habíamos ensayado previamente, estaba caminando de la mano del director, pero finalmente me enfrentaba, sola, a la cámara. Eso me generó una inquietante incertidumbre: ¿qué estará pasando con mi compañero?». Y Cano (2020) agrega:

Estaba completamente solo, con la cámara de mi celular y en mi propio espacio. No había ninguna presión ni mirada externa —quizá de manera virtual las indicaciones de Vanessa [Vizcarra], la directora, durante los ensayos—, sino que era yo mismo el que debía revisar y evaluar qué toma sería la adecuada en cada escena.

No obstante lo señalado, algo de teatro habría en esta forma tan particular de trabajar. A pesar de los ensayos desde el aislamiento y del sometimiento a los soportes virtuales de todos los involucrados durante el proceso, de la ausencia de un público presente y de la imposibilidad para los actores de verse durante la representación que grababan de manera separada e individual, se pudo establecer una conexión entre ellos, como señala Accineli (2020), quien al llegar a esta conclusión lanza una inquietante pregunta: «¿entonces de qué se trata el teatro? ¿De algo intangible, de algo que no tiene que ver con el mundo físico? ¿Qué porcentaje de lo que vemos en escena es lo que nos merma, lo que permanece en nosotros cuando vemos la obra?».

Otro aspecto a destacar en la búsqueda de lo escénico en el soporte audiovisual tiene que ver con el tiempo de la escena. Si en el teatro presencial el tiempo es dominio de los actores, en el trabajo desde un soporte virtual, a causa de las circunstancias que hemos explicado, el control que estos tendrían sobre el ritmo que finalmente tendrá la escena parecería ser absoluto. Pero el uso de soportes virtuales permite emplear una herramienta con la que las artes escénicas jamás han contado. La imagen grabada puede ser intervenida por el director. Se puede editar. Esta es una particularidad del cine y de lo audiovisual que, en un proyecto planteado según las condiciones de «Sin filtro», se pone a disposición de los directores escénicos, quienes, por primera vez, tienen la posibilidad de afectar el tiempo de la escena, literalmente, con sus propias manos (o las del editor). Así, como explica Vizcarra, «el tiempo está siendo contado a través de un medio que requiere de la intervención de la edición».

Para Romero (2020) hay otras implicancias que tienen que ver con el manejo del tiempo, que se relacionan con la artesanía de la dramaturgia, pues debemos considerar que, además de trabajar un producto con características audiovisuales, este se exhibirá a través de un soporte virtual con el cual el público actúa de manera muy distinta a la del espectador que asiste a una sala de teatro. En el caso del proyecto «Sin filtro» se trata, además, de un público que ni siquiera está conectado en vivo mientras se lleva a cabo la obra, por lo que habría otras consideraciones a tomar en cuenta:

La gente salta muy rápido de una cosa a otra por internet. Al ser un formato breve, lo que pase, sea lo que [fuese], debe pasar rápido para

que la gente quiera seguir viéndolo. Sea una acción, una relación, personajes muy particulares, deben aparecer pronto. Más pronto de lo que estoy acostumbrada en el teatro.

Como se señaló anteriormente, el soporte virtual implicaría también cuestiones a considerar desde el punto de vista de la puesta en escena. Vizcarra (2020) destaca la compartimentación de la imagen, que es propia de la comunicación virtual contemporánea, y en este caso es traspasada a la puesta en escena de la obra. Así, señala que:

Cada compartimento destinado a un individuo, a una característica, es como una foto para el personaje en la que se comparte el cuerpo, la imagen, la cara, la voz y el espacio físico que este personaje habita. Ese recuadro me parece que es interesante como un hito. Como un elemento importante de lo que está pasando hoy.

Hay que destacar aquí que, de los cuatro directores, Vizcarra es la única que se plantea —incluso desde la dramaturgia— trabajar con planos cinematográficos. Cuestión que se justificaría desde el discurso de la obra: «Hay un juego visual o formal estético con los valores de los planos, del lente de la cámara y creo que eso también está vinculado con este tema de acercarse y alejarse unos de otros» (Vizcarra, 2020).

A diferencia de Vizcarra, tal vez en un intento de diferenciar nuestra puesta en escena del cine, los otros tres directores de «Sin filtro» optamos por no usar encuadres y planos propiamente cinematográficos en los montajes de las obras. En los otros tres casos encontramos un tratamiento de la imagen más bien cotidiana, definida por el encuadre único que genera el recuadro del soporte, a través del cual se da la videollamada entre los personajes. La imagen compartimentada a la que se refiere Vizcarra.

En el caso de *Decirlo o no decirlo* esto se debería a que el director se habría planteado trabajar como si lo que se está haciendo es teatro y, a partir de esta premisa, resolver en lo audiovisual. En este sentido, Brill (2020) describe su proceso de la siguiente manera:

Yo trabajé la obra como teatro. Yo no lo pensé como audiovisual. Dije: lo hago como teatro. Obviamente los personajes están haciendo una videollamada, pero eso existe en el teatro. Es algo que he visto en teatro. Y me puse a pensar en cómo sería en teatro y qué pasaría si los monólogos son hacia la cámara y luego se cambia la cámara y vemos desde otro punto de vista al público. Está de lado y luego al frente. Y comencé a encontrar en el teatro mismo y en el texto mismo construido desde el teatro, las alternativas para pasarlo a audiovisual. Entonces nunca dejé que lo audiovisual interviniera el texto desde un inicio. Dejé que la dramaturgia sea dramaturgia, y luego, cuando entraron los actores, entraron los condicionamientos técnicos. Ahí

comencé a buscar lo audiovisual dentro de la dramaturgia. [...] Nosotros encontramos las salidas en lo audiovisual y no construimos una pieza audiovisual.

Romero coincidiría con Abrill, pues señala que ha partido de conceptos teatrales que luego ha trasladado al formato virtual (Romero, 2020). En mi caso, la decisión de grabar *Kepher (La noche del escarabajo)* en un plano secuencia a cada actor y dejar la pantalla dividida en dos, durante toda la representación de la historia, obedece a un intento de mantener, hasta donde sea posible, las características del trabajo «en vivo» que definen al teatro, evitando los cortes y una edición cinematográfica, a pesar de que el producto final fue grabado y luego puesto a disposición del público a través de los soportes ya mencionados.

El dramaturgo y director argentino Mauricio Kartun (2018) dice que el teatro es un acto de resistencia. En un mundo donde la red conceptual nos impulsa a lo inmediato, a las conexiones sencillas y al conocimiento fragmentado, el teatro sería en este siglo, más que nunca, contracultural. Porque el teatro nos invita a compartir un tiempo sin celulares, a conectar «codo a codo» con los demás espectadores con los que compartimos la sala y con los actores que están en el escenario. El teatro nos pide dejar el mundo «de afuera» y respirar distinto por un momento en la comunidad que se genera dentro de una sala de teatro. Ahora la pandemia nos obliga a quedarnos en casa y exige el distanciamiento social. Sin embargo, como señala Schimmelpfennig (2020), «la gente naturalmente sigue buscando la comunidad y en el proceso tropiezan dentro del internet».

En este contexto, el teatro ha tropezado también con el internet y proyectos como «Sin filtro» serían un experimento que busca probar hasta qué punto este es un medio posible para darle continuidad al trabajo escénico, por lo menos hasta que se pueda volver a las salas. El proyecto, que se define a sí mismo como un «laboratorio virtual de obras cortas desde casa», tal vez parte de la premisa que viene de aquella vieja frase: «The show must go on». Aunque no sepamos muy bien cómo, o aunque en ese hacer los artistas escénicos tengamos más preguntas que respuestas.

Mientras el debate continúa, algunos, como el dramaturgo peruano Alfonso Santistevan (2020), confían en que el teatro existirá mientras los artistas escénicos sigamos ensayando maneras de mantenerlo vivo

El debate sobre el teatro hoy parece centrarse en la presencia. ¿Sigue siendo teatro si lo transmito por Zoom en vivo? ¿El teatro grabado en video ha adquirido un nuevo valor? Y si asumimos que la presencia ya fue, ¿cómo hacemos para que el espectador no nos vea como una película mal grabada? Pero si insistimos en la presencia, ¿debemos asumir que el teatro entra en una era de catacumbas y clandestinidad?

¿Será que el teatro se va a convertir en testimonio de una vida que ya no tendremos? ¿Será el teatro el lugar de la nostalgia? Mientras haya preguntas habrá teatro.

Tal vez Santistevan tiene razón y lo importante en estos tiempos sea seguirnos preguntando. Pero no preguntarnos si lo que estamos haciendo los artistas escénicos que nos lanzamos a experimentar desde lo virtual es o no es teatro, sino seguir proponiendo preguntas que permitan un cuestionamiento sobre el mundo, un intercambio de ideas a pesar de la no presencialidad. Es posible que en este debate lo importante sea no olvidar que, además de ser un espacio donde el ritual del convivio es primordial, a través del teatro «la sociedad entra en un diálogo consigo misma, comparte algo, y eso es, para decirlo brevemente en una sola palabra, simplemente grandioso» (Schimmelpfennig, 2020).

Si bien el soporte virtual no permite el convivio, como señala Vizcarra (2020), sí nos permite seguir construyendo relatos. Por lo tanto, tal vez la cuestión sería evaluar en qué medida el teatro transmitido por internet durante la pandemia está generando relatos que sean capaces de construir eso que Kartun define como «idea teatro». Es decir, «algo que no tiene que ver con el mensaje —que es una cosa más ingenua, más ilusa—, tiene que ver con una idea» (Kartun, 2018). Esta idea que se queda con nosotros cuando salimos de la sala de teatro y que es un cuestionamiento sobre el mundo que nos permite mirarnos a nosotros mismos.

Hoy que las circunstancias nos obligan al distanciamiento y a la soledad, y que, como señala Schimmelpfennig (2020) «el virus nos envía a todos al desierto del entretenimiento de los proveedores de *streaming*», tal vez lo que nos toca a los que nos dedicamos al teatro sea dejar por un momento el debate sobre la presencialidad y, más bien, buscar las alternativas posibles para mantener encendida la fogata del relato que, por 25 siglos, ha permitido al ser humano intentar explicar las cosas.

Como señala Ferreyros (2020), el objetivo de un proyecto como «Sin filtro» «es conectar con el público y hacerlo con un proyecto dinámico y cercano, y que aluda a las emociones que genera la cuarentena». De esta manera, tras la experiencia, los artistas convocados parecemos estar de acuerdo con que, a pesar de las preguntas sobre su legitimidad, el teatro producido en un formato virtual y proyectos como el analizado en este trabajo están «buscando mantener las historias. Mantener la actividad concreta que es la de contar historias, compartir historias» (Vizcarra, 2020). Y, además, genera la posibilidad para un grupo de artistas escénicos de «hacer un trabajo que no podrían hacer en ninguna parte del mundo: crear en este contexto» (Abrill, 2020). Además, se ha abierto un espacio para la reflexión e investigación a partir de la necesidad que se

ha generado por redefinir el trabajo escénico. «Sin filtro» sería así, como señala Romero (2020):

Es un espacio para investigar, para experimentar con este nuevo formato y ver qué pasa. Y al mismo tiempo es un espacio para hablar, cada artista desde el lugar en el que está, de cómo nos está conmoviendo, atravesando, transformando este momento tan difícil y de enormes cambios a todo nivel.

En ese sentido, tal vez lo más importante, en los tiempos inciertos de la pandemia, sea que este tipo de proyectos permite a los artistas escénicos seguir entablando un diálogo con la sociedad, desde el aislamiento.

Conclusiones

El análisis del proyecto «Sin filtro. Laboratorio virtual de obras desde casa», creado por el Teatro Británico, pone en evidencia factores transversales a cualquier proyecto escénico que pretende producirse desde y para un soporte virtual, ya sea en vivo o grabado, como en este caso. En este sentido, la cuestión sobre si lo que se está haciendo es o no es teatro parece ser la principal preocupación de todos los que participan en un proyecto de esta naturaleza. La pregunta parecería estar presente en todo momento, desde la creación dramática, pasando por la dirección, la producción, el trabajo de los actores e incluso por la exhibición frente a los futuros espectadores con los que los artistas han perdido cualquier posibilidad de contacto real. Vale destacar sobre este punto que, ya se trate de una representación en vivo o grabada —como ocurre con el proyecto «Sin filtro»—, la simultaneidad no soluciona el asunto del contacto actor-espectador. Así la representación se dé en vivo, el actor no puede ver —ni sentir— al espectador, y aunque el espectador sí ve al actor, no está en el mismo lugar. En cualquiera de las dos modalidades que ofrece el soporte virtual, cada uno se encuentra en un espacio distinto y en soledad. Y tampoco hay contacto entre un grupo de espectadores que comparte una experiencia.

Sería por esta razón que el cuestionamiento general tendría que ver con la cuestión de la presencialidad y el convivio físico que han definido al teatro por más de 25 siglos. Una característica que, también por definición, es imposible conseguir a través de cualquier plataforma virtual. Por este motivo, tal vez definir esta nueva forma de hacer teatro desde lo virtual como utopía sea la que más se acerca a la realidad, en la medida en que hay un deseo por conseguir algo que es técnicamente imposible.

Es en ese sentido que futuros análisis sobre el teatro producido desde lo virtual en los tiempos que corren podría centrarse, ya no en la puesta en escena y la imposibilidad de la presencialidad, sino, más bien, en lo que

podríamos comenzar a llamar una «dramaturgia de la pandemia», donde, a partir de lo visto, la distancia y la necesidad de conexión parecen ser los nuevos ejes temáticos. La urgencia de decir se hace evidente tanto en la pareja que recién se conoce en *Decirlo o no decirlo*, como en la relación entre María y Antonio en *Tres rayas más al tigre*, o en los personajes de *Plano medio*, y también es la base del conflicto de *Kepher (La noche del escarabajo)*. Las cuatro historias son, de esta manera, el reflejo de una sociedad que, a causa del confinamiento y la soledad del distanciamiento social, necesita hoy más que nunca relacionarse y establecer conexiones, entre los seres humanos que la conforman.

A pesar de todo, el teatro producido para y desde un soporte virtual se presentaría como la única posibilidad de los artistas escénicos para mantenerse en contacto con el público y seguir contando historias que inviten a la reflexión y a mirarnos como sociedad. Tal vez hoy más que nunca sería importante que las historias que se cuentan a través de este nuevo formato den real cuenta de lo que está sucediendo, y sean capaces de responder a las incertidumbres, los miedos y los nuevos cuestionamientos que ha traído la pandemia a la humanidad. Las cuatro obras analizadas en este estudio estarían respondiendo a esta necesidad. Todas, con sus temáticas diversas, abordan, desde perspectivas particulares, conflictos humanos relacionados con el confinamiento social, como consecuencia del estado de emergencia.

En cuanto a la puesta en escena, el soporte virtual traslada el arte escénico del escenario al compartimento del video en el que está confinado cada actor al momento de la representación. Esta particularidad obligaría a los directores a trabajar de una manera distinta, donde la posibilidad del juego con los planos cinematográficos es una salida posible, pero que parece no terminar de convencer del todo a aquellos que están acostumbrados a trabajar con otro tipo de estéticas. Es en este punto donde el trabajo del director y los actores encuentra mayores conflictos. Y parecería ser que aquí la distancia es el principal problema. Al trabajar por medio de un soporte virtual, casi toda la responsabilidad de la escena recae en los actores. Son ellos, desde sus casas, los que operan la técnica de la composición de la imagen, en cuanto a la iluminación, el sonido e incluso la dirección de arte. Son ellos los que finalmente deciden cuándo y cómo prender y apagar la cámara.

El futuro del teatro parece cada vez más incierto. Aún nadie sabe cuándo se volverán a abrir las salas y se podrá volver a levantar el telón. Sin embargo, lo que sí está claro es que al teatro no lo matará la COVID-19. El proyecto «Sin filtro» del Teatro Británico es un ejemplo de cómo todavía es posible darle continuidad al trabajo escénico y hacer frente a las

circunstancias adversas, si bien los artistas escénicos nos vemos obligados a modificar momentáneamente nuestro trabajo si queremos que la función continúe.

Contribución del autor

Ernesto Barraza Eléspuru ha participado en la concepción, la recolección de datos, la redacción y la aprobación de la versión final del artículo.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Conflictos de interés

El autor declara no tener conflictos de interés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrill, F. (2020, 15 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Accineli, V. (2020, 17 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Adrianzén, E. (2020, 2 de mayo). [Publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/eduardo.adrianzen/posts/3458362094191148>

Alderson, P. (2020, 16 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Black, J. (2020, 18 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba Editorial.

Cano, D. (2020, 18 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Coulasso, J. (2020). Coronavirus y artes escénicas. Reinventar el teatro. *Anfibia*. Recuperado de http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-el-teatro/?fbclid=IwAR0fxip30H7JBQDfXbjsK9yIZMFjmFmuGEyefexAZLtcvA_cTxeGLJ6-0C7Y

Dubatti, J. (2014). El teatro y la ética de la convivencia. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UQfwvdLvZIQ>

Ferreyros, C. (2020, 16 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Iturria, P. (2020). Impacto económico del COVID-19 en el teatro peruano. Recuperado de <https://www.facebook.com/playbillasociacion/posts/843423562822084>

Infante, M. (2020). Teatro *streaming* y el derecho a la opacidad. *Hiedra*. Recuperado de https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/?fbclid=IwAR2yuBTfS_nmNaLq0gvdnsaOK-4kPoy2xcdJr4w943140GolKS864zO6uyo

Kartun, M. (2018). Hacer teatro hoy. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XeaqZ0Hs0Mw>

Movimiento Independiente de Artes Escénicas del Perú (2020). Propuestas para la mitigación del impacto y la reactivación económica en el marco de la emergencia nacional por el COVID-19. Recuperado de <https://www.facebook.com/groups/2068041816596143/permalink/2836760629724254/>

Padilla, A. (2020, 18 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Rodríguez Bazalar, J. D. (2020). Coronavirus en el Perú: el 93% de artistas independientes considera que necesita bono de 380 soles. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/vida-social/el-coronavirus-y-la-cultura-peruana-las-cifras-que-demuestra-los-estragos-de-la-crisis-teatro-artes-escenicas-noticia/?ref=ecr>

Romero, P. (2020, 11 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Schimmelpfennig, R. (2020). La función no puede continuar. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/05/13/babe-lia/1589378593_908757.html

Santistevan, A. (2020, 23 de abril). [Publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/alfonso.santistevan/posts/10158668929858706>

Vizcarra, V. (2020, 11 de mayo). Entrevista por correo electrónico.

Recibido: 18/5/2020
Aceptado: 18/6/2020