

El teatro peruano de la pospandemia: el tecnovivio, la nueva normalidad y las falencias que el confinamiento puso en evidencia

Peruvian theater in the post-pandemic: *Tecnovivio*, the new «normality» and the shortcomings that the confinement exposed

Francisco Antonio Víctor Holguín Girón¹

Universidad Científica del Sur. Lima, Perú

fholguin@cientifica.edu.pe

ORCID: 0009-0002-3696-5667

Citar como: Holguín Girón, F. (2023). El teatro peruano de la pospandemia: el tecnovivio, la nueva normalidad y las falencias que el confinamiento puso en evidencia. *Desde el Sur*, 15(3) e0036.

RESUMEN

El presente ensayo es una reflexión acerca del rol de las tecnologías de la comunicación en el teatro durante la pospandemia, y sobre los compromisos que hay que asumir como profesionales de las artes escénicas en el ámbito peruano. Tomando la premisa de que el teatro requiere de la presencia física de actores y espectadores para existir y, a su vez, de que la intervención de los medios digitales es una constante imparable en el devenir social, se concluye en la necesidad de involucrar las tecnologías y el Internet como parte del proceso de construcción poético-escénica, así como la importancia de redoblar el esfuerzo en generar espacios para el encuentro físico entre artistas y espectadores.

PALABRAS CLAVE

Teatro peruano, pospandemia, cultura teatral, tecnología, *poiesis*

1 Magíster en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha llevado estudios en actuación y canto lírico en Lima y Buenos Aires desde 2012 hasta la fecha. Se ha desempeñado como actor, director y cantante en teatro y teatro musical. Asimismo, ha ejercido la docencia en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático y la Universidad Científica del Sur, donde trabaja actualmente.

ABSTRACT

This essay is a reflection on the role of communication technologies in theater during the post-pandemic period, and on the commitments that must be re-assumed as artists, teachers and students of performing arts in the Peruvian context. Taking the premise that theater requires the physical presence of actors and spectators to exist and, in turn, that the intervention of digital media is an unstoppable constant in the social evolution, we conclude on the need to involve technologies and the Internet as part of the process of poetic-scenic construction, as well as the importance of redoubling the effort to generate spaces for the physical encounter between artists and spectators.

KEYWORDS

Peruvian theater, post-pandemic, theater culture, technology, *poiesis*

Introducción

La pandemia del covid-19 trajo consigo el confinamiento y, con ello, la pérdida del campo laboral para muchos artistas escénicos. En el contexto peruano, Rodríguez (2020) menciona que el «Informe sobre el impacto del estado de emergencia en el sector de artes, museos e industrias culturales y creativas» hasta junio de 2020 documenta la pérdida económica de más de S/ 21 millones para el rubro de las artes escénicas. Por su parte, Barraza (2020), citando a Iturria (2020), anota que, debido a las restricciones por el 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 (USD 95 811 aproximadamente) y se paralizó el movimiento de S/ 4 500 000 (USD 1 243 094).

En este contexto, debido a la necesidad de los artistas de generar espacios donde ejercer su labor, durante el período 2020-2021 se dio una serie de eventos dotados de carácter escénico y autodenominados, a menudo, teatro virtual².

Actualmente, la presencialidad ha regresado a las artes escénicas con la reapertura de los teatros desde la primera mitad de 2022 y los aforos,

2 Cabe decir que no nos referimos aquí a las grabaciones de archivo de anteriores montajes presenciales liberadas al público de manera *online* por entidades como el Metropolitan Opera House o, en el caso peruano, el Teatro Británico, sino a trabajos realizados estrictamente en el contexto de la pandemia para ser transmitidos en funciones digitales a través de plataformas de videoconferencia, como Zoom o Google Meet.

inicialmente limitados, han ido paulatinamente permitiendo la capacidad total de las salas teatrales. No obstante, la virtualidad ha quedado como una herramienta más a utilizarse. En este contexto, surge la pregunta de cuál es el rol que han de asumir los medios digitales en el ámbito de las artes escénicas de la pospandemia, ya no únicamente como herramientas de difusión, sino también como parte de la construcción poética del producto artístico, una reflexión que, en forma de interrogante, plantea también el investigador teatral peruano Percy Encinas cuando dice: «Cuánto varía la gestión de la mirada, la capacidad que ahora estas obras ejercen sobre lo que el público puede ver y lo que los artistas pueden hacer» (Lima en Escena, 2022).

A pesar del confinamiento, la crisis no ha sido ajena al teatro peruano de mucho tiempo atrás, debido, entre otras cosas, a la carencia general de hábitos de asistencia por parte de la población. La causa de esto es, principalmente, la falta de interés, como lo señala el «Análisis de indicadores de asistencia a espectáculos de teatro entre 2016 y 2020»: «En relación [con] los factores de inasistencia, los resultados señalan que el 50,5 % de personas que no asistió al teatro lo hizo por falta de interés. Este motivo ha ido incrementando su relevancia desde el 2016, cuando alcanzó el 41,4 % del total de respuestas» (Mincul, 2022, p. 18). No sorprende que dicho desinterés exista, debido principalmente a lo lejano que resulta el teatro como práctica para la mayor parte de la población peruana, entre otras razones porque no ha habido, de mucho tiempo a esta parte, preocupación del estado en promover el acercamiento hacia estos espectáculos. Melissa Giorgio, directora del Programa de Formación de Públicos del Gran Teatro Nacional de Lima, da cuenta de ambos factores cuando dice:

ni el sistema educativo (las familias o la sociedad) han desarrollado suficientes acciones que permitan redituar esos esfuerzos en una mayor comprensión, acercamiento e interés por las artes vivas. [...] Gracias a estudios de impacto realizados entre 2017 y 2018 encontramos que el 98 % de escolares que participaron en el PFP [Programa de Formación de Públicos] mostraron desinterés por asistir al ballet o a conciertos de música sinfónica. Luego de participar de las visitas guiadas o de las funciones y conciertos didácticos, el 96 % afirmó que esperaban con ansias poder regresar (Giorgio, s. f.).

Por otro lado, el sector privado es, generalmente, reacio a invertir en auspicios o emprendimientos dirigidos al ámbito cultural, ya que no constituyen una retribución material directa. En palabras de Dubatti (2020), el neoliberalismo imperante considera al teatro como enfermo de gastos [sic], ya que «es más económico multiplicar hologramas que educar actores en las escuelas y pagarles un sueldo» (p.19). Pero además el artista no

le representa un beneficio al político promedio, ya que no contribuye al aumento de su poder. En palabras del dramaturgo indio Rustom Bharucha, entrevistado por Benza (2022): «Se podría decir que los artistas son prescindibles. En realidad, no importan, especialmente para los políticos. Son demasiado pequeños y minúsculos en número para constituir un banco de votos» (p.117).

Lo anterior va de la mano con los escasos y, a menudo, fallidos intentos de implementar leyes que favorezcan las políticas culturales. Parafraseando a Pérez Brañez (2016): a lo largo de la historia del Perú, no se ha pasado de la etapa de planeación a la materialización, y casi siempre todo esfuerzo queda en comisiones que proponían iniciativas que casi nunca o nunca han sido tomadas en cuenta, además de que dichos grupos siempre han tenido un sesgo limeño. Cabe resaltar el centralismo al que se refiere el autor cuando utiliza el término *sesgo limeño*, siendo este otro factor problemático que la pandemia puso en evidencia. Dicho centralismo, tan presente en el circuito del teatro peruano, se hace evidente, por ejemplo, en la distribución de salas teatrales a nivel nacional, la mayoría de las cuales están en la capital: «en un país de más de 32 millones y medio de personas, los teatros, centros culturales y salas alternativas están concentradas en Lima» (Rebata, 2021, p. 43). Y, a su vez, en dicha ciudad se mantiene una casi total ausencia de espacios teatrales en la periferia, pues casi todos se ubican en un puñado pequeño de distritos como Miraflores, Barranco y San Isidro:

según un estudio reciente de Mapcity (empresa especializada en *geo business*), Miraflores es la zona con más teatros (18). Le siguen los pasos Lima Cercado (14), Barranco (7), Jesús María (6) y San Isidro (5). Pero mientras la capital alberga un total de 67 recintos, los 29 espacios restantes se distribuyen en los demás departamentos del Perú (*Gestión*, 2015).

Hay que decir que esta problemática no es exclusiva de Perú. Sucede lo mismo en otros países latinoamericanos en los que, incluso, el teatro que no se realiza en la ciudad capital se menosprecia, tal como afirma Remedi (2021) en su artículo «Teatro en el interior de Uruguay: un teatro invisibilizado» cuando dice que hay una concepción enraizada de que existe un «teatro legítimo», asociado a la ciudad capital, mientras que manifestaciones de otras ciudades se minimizan o directamente se invisibilizan. Algo similar ocurre en Chile, como se da cuenta en el siguiente párrafo de un artículo publicado en el *Diario Universidad de Chile*:

Bajos niveles de audiencia, un circuito centralizado y escasez de recursos. [...] Las conclusiones sobre el área fueron críticas, pues según

indicó el informe, del total de obras presentadas en 2016, más del 50 por ciento corresponde a montajes exhibidos en la Región Metropolitana (Becerra, 2018).

Esta situación contrasta con países como Argentina, en cuyo caso la distribución de espacios para espectáculos teatrales es mucho más equilibrada por regiones, lo cual parece tener relación directa con una mayor asistencia al teatro a nivel nacional, como se señala en la «Encuesta de consumos culturales y entorno digital» de 2013, que marcó un porcentaje de asistencia al teatro de entre el 13 % y 24 % de la población en las diferentes regiones (Ministerio de Cultura de Argentina, 2013). Dicha encuesta también concluyó que, en promedio, por lo menos un 19 % de la población total del país mayor de 12 años asistió, al menos una vez, a un espectáculo teatral durante el año. Esto contrasta con los resultados que la «Encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales», también de 2013, marcó para el Perú, con un porcentaje de asistencia del 3 % de la población durante ese año. La situación no parece haber mejorado mucho en los años siguientes, como deja ver la Encuesta Nacional de Programas Presupuestales (ENAPRES) que, nuevamente para el Perú, concluyó lo siguiente respecto al lapso de 2016 a 2021:

los resultados muestran que, entre el 2016 y el 2019, el nivel de asistencia al teatro no tuvo un incremento considerable. A pesar de ello, aún se mantenía una ligera variación positiva cada año. A partir del 2020, el porcentaje de consumidores cae drásticamente. En el 2021, solo el 2 % de la población peruana mayor de 14 años asistió a un espectáculo de teatro en los últimos doce meses (508 mil personas) (2022).

Lo anterior se traduce en que, para buena parte de la población nacional, es sumamente difícil asistir a obras de teatro. En ello juega también un papel importante la escasa valoración que se tiene, en general, de la diversidad cultural. Un informe del Ministerio de Cultura del Perú (Mincul) coloca esto como uno de los problemas estructurales previos a la crisis de la pandemia, junto con la discriminación, las limitadas oportunidades de participación de la población en expresiones artísticas y la debilidad en la sistematización de leyes enfocadas en la cultura (Mincul, 2021).

En otras palabras, existe un estancamiento en una visión de la realidad social peruana que monopoliza la cultura para unos cuantos, y considera a los demás demasiado ignorantes para entenderla:

Es precisamente esa distinción de «mundos ajenos» [...] que sigue excluyendo a lo diferente, a lo que no está dentro del canon y en consecuencia a lo que está fuera de Lima. [...] La sociedad peruana es

una sociedad racista y clasista, eso es innegable y este debate de lo limeño y lo provinciano, se ha naturalizado o permeado y revestido por el debate racista y clasista. Los medios de comunicación y la academia han aportado a ello (Pérez Brañez, 2016, pp. 29-31).

Una situación puesta totalmente en evidencia durante el período pandémico, como señala Percy Encinas cuando dice que:

los gobiernos locales, en su enorme mayoría, volvieron a exhibir su menosprecio por la cultura y casi ninguno ha sabido (ha querido) ofrecer apoyos o soluciones para garantizar el derecho de sus ciudadanos para vivir experiencias sensibles que sus artistas están en capacidad de ofrecer y ellos en necesidad de recibir (Lima en Escena, 2022).

Dichas circunstancias hacen que la pérdida del espacio físico para el teatro y el paso obligado a la virtualidad durante el periodo 2020-2021 hayan llevado a una situación paradójica, ya que, a pesar de que la población de espectadores tuvo que renunciar a la experiencia de cuerpo presente, la proliferación de teatro virtual planteó un nuevo modo de acceder a trabajos realizados por artistas escénicos: «La posibilidad de ver obras de teatro sin trasladarse a un lugar físico determinado para ese fin permite también que públicos de diferentes ciudades y países puedan acceder a estos productos sin mayores dificultades» (Rebata, 2021, p. 45).

Todo esto, para una población tan poco familiarizada con el teatro, podría poner en discusión el hecho de que sea verdaderamente necesaria la presencialidad para vivir la experiencia teatral, ya que la virtualidad se ha configurado como una alternativa para acceder a espectáculos sin las dificultades producidas por las grandes distancias o el alto costo de las entradas, de tal manera que basta con comprar una sola para que más de un espectador vea la transmisión por una computadora o un celular desde otra ciudad, provincia o incluso país. Esta opinión ha sido compartida por algunas personas, incluso entre quienes se dedican al teatro, como el productor teatral Guillermo Corrales, quien dijera para la página de diario *El Foco*:

Claro que considero que estamos haciendo teatro, es un *teatro virtual* por el hecho de que la obra es en vivo. Como espectador ya no estás en una butaca, pero sí en un sofá o en una cama, solo eso cambia (Cubas, 2020).

Sin embargo, ¿constituyó dicha situación una real democratización del acceso a espectáculos teatrales? Sería apresurado e impreciso afirmarlo. En principio porque hay que considerar que existen amplios sectores de población que no cuentan con acceso a los dispositivos necesarios o al

Internet, como lo señala un informe del Instituto Nacional de Estadística e Informática del Perú (INEI) de 2021, según el cual, durante el primer trimestre de ese año, el 94 % de los hogares peruanos contaba con, al menos, un teléfono celular. Sin embargo, con respecto al Internet, el número desciende considerablemente, con el 63,3 % de personas de Lima Metropolitana, y un marcado contraste con respecto a las áreas rurales, en las que solo hay acceso por parte de un 13,2 % de la población. Por último, mientras que un 50,2 % de hogares en Lima Metropolitana tienen acceso a una computadora, en el caso del resto urbano es de solo 38,1 % y en las zonas rurales, solo un 7,2 % (INEI, 2021). Todo esto nos lleva a afirmar que, si bien las posibilidades de acceso a espectáculos escénicos aumentaron, no se podría hablar de una democratización del teatro a través de la virtualidad, debido a las perennes limitaciones para determinados sectores de la población.

Por otro lado, es también importante detenerse a recordar que el teatro se define como una manifestación humana que requiere de la reunión física entre individuos para poder generar el acontecimiento, que es tal, en la medida que sucede en un lugar y tiempo determinados: «El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*» (Dubatti, 2016, p. 33). Esta concepción implica, por tanto, la presencia de actores y público en un mismo espacio físico. Peter Sellars, en su Mensaje por el Día Mundial del Teatro de 2022, coincide con esto cuando escribe que «no necesitamos que nos entretengan, sino que necesitamos reunirnos» (Sellars, 2022). Por su parte, Alberto Ísola, en una entrevista de 2017, dice que «el teatro persiste porque es uno de los pocos espacios que quedan donde nos miramos cara y cara y nos decimos las cosas en tiempo real, en la misma habitación» (como se cita en Vargas, 2017). Tiene sentido entonces decantarnos por la premisa de que un espectáculo teatral requiere, desde su naturaleza, del cuerpo presente y el lenguaje poético generado a raíz de este, para existir como tal. Ya que al intervenir la tecnología en forma de dispositivo a través del cual se observa, ¿qué diferenciaría entonces a la experiencia teatral de, por ejemplo, la televisión?

El problema actual que concierne a este tema e involucra a todos y todas, artistas o no, es que las tecnologías de la comunicación han casi desplazado el cuerpo presente, desterrando los procesos implícitos en la comunicación y la formación de vínculos interpersonales, en favor de una velocidad productiva requerida por la maquinaria del sistema hegemónico actual. Parafraseando a Mauricio Kartun, el individuo está colonizando, incluso en su tiempo libre, en tanto que constituye un generador de

capital, a través del uso perenne de las tecnologías de comunicación y el Internet (UNITV, 2018).

Podríamos decir, a partir de lo anterior, que la diferencia entre la pre-pandemia y la pospandemia es que ahora, a raíz de lo vivido por el confinamiento, la utilización masiva de plataformas de videoconferencia en el cotidiano laboral y educativo nos ha llevado a confrontar directamente una realidad en la que los medios digitales desplazaron hace tiempo y casi por completo el cuerpo presente en la interacción humana y la comunicación. El arrollador crecimiento de la interacción a través de redes sociales, por ejemplo, cada vez más orientadas a la saturación de imágenes y menos a la palabra, configura un individualismo creciente, en un contexto donde la moneda de cambio es el «Me gusta» o «Me encanta» y el producto ofrecido es uno mismo, a través de fotos, historias, publicaciones, videos, etc. (Pérez Álvarez, 2023). Todo esto no solo recuerda la reflexión de Kartun, sino que parece hacer realidad lo que Guy Debord denominó «sociedad del espectáculo»: «Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico» (1999, p. 43).

A partir de lo anterior surge la pregunta de si habría, por tanto, que luchar contra la virtualidad y la participación de los medios digitales en el teatro y las artes escénicas, con el objetivo de mantener, de la manera más pura posible, la experiencia poética del cuerpo presente como una suerte de acto de supervivencia. No creemos que sea la respuesta, en principio porque, mal que bien, la inserción y utilización de elementos digitales o audiovisuales es también parte del proceso que experimentamos como sociedad. Parfraseando a Bogart (2008), hay un deseo de los artistas como individuos de expresarse frente a los cambios, y para ello encuentran estructuras nuevas a modo de reacción ante la incertidumbre y la ambigüedad (p. 14). En el contexto pandémico la incursión en el terreno de lo virtual se dio porque, inicialmente, no quedaba otra opción. Pero, una vez dentro, el nuevo campo de trabajo requería la exploración de nuevas maneras de expresión o de construcción poética: El contexto abrió el espacio para adaptarse y familiarizarse con el *tecnovivio* (Rebata, 2021).

Hay que señalar también que, si bien la nueva realidad tecnológica ha desplazado el cuerpo presente en muchos ámbitos, no constituye un reemplazo de aquel, en cuanto a experiencia individual. El *tecnovivio*, entendido como el «paradigma existencial de la vida cotidiana que permite, gracias a recursos tecnológicos, establecer un vínculo desterritorializado que sustrae el cuerpo presente» (Dubatti, 2020, p. 82), no reemplaza al

*convivio*³, su opuesto. De hecho, surge como una necesidad de prolongar la capacidad de establecer vínculos y comunicación en tiempo real:

el *convivio* puede incluir en su matriz de acontecimiento todas las formas *tecnoviviales*, pero el *tecnovivio* no puede resolver la inclusión de la materialidad de los cuerpos y el espacio físico [...] a los que transforma en otra cosa (haces de luz, signos, lenguaje, virtualidad, telecomunicación, textos rectangulares de pantalla) (Dubatti, 2021, p. 320).

Para las artes escénicas esta es una premisa clave. De hecho, un aspecto a destacar es la fuerza con la que regresaron las obras presenciales en el contexto limeño desde 2022, tras disminuir considerablemente las temporadas de teatro virtual hasta prácticamente desaparecer, lo que es una prueba contundente de aquello que el mismo Dubatti denominó «síndrome de abstinencia convivial»: «el deseo cada vez más fuerte de reunión y de «abrazo», en la voluntad de «salir» de la cueva doméstica, de tomar contacto con lugares desconocidos, de viajar y de recuperar las antes sencillas prácticas cotidianas» (Dubatti, 2021, p. 319).

Por otro lado, hace tiempo que las artes escénicas no son ajenas a las tecnologías de lo audiovisual. Ejemplos hay muchos, alrededor del mundo, como la compañía chilena Teatrocinema, que presentó este año su espectáculo *Kaori*, en el contexto del Festival de Artes Escénicas de Lima (FAE), o el grupo peruano Íntegro, colectivo de artes interdisciplinarias dirigido por Óscar Naters y Ana Zavala, cuya propuesta involucra a menudo el diálogo entre narrativas corporales y audiovisuales (Rebata, 2021). Por su parte, Zorita Aguirre (2010) cita a creadores escénicos como el canadiense Robert Lepage y la estadounidense Marianne Weems, quienes, desde hace varios años, plantean una visión de las artes escénicas como un campo de investigación que busca renovar la relación entre obra y espectador, involucrando las tecnologías de lo audiovisual para generar lenguajes poéticos nuevos y, asimismo, atraer nuevos públicos, considerando que la utilización de los medios audiovisuales es el mejor camino para construir un nuevo teatro, mucho más consecuente con la sociedad contemporánea (Zorita Aguirre, 2010).

En este sentido, pensar en un escenario de lo teatral que destierre la intervención de los medios digitales es no solo poco realista, sino totalmente absurdo. En palabras de Percy Encinas, el paso del teatro por la

3 En la terminología utilizada por Dubatti (2020), *convivio* es «la reunión de cuerpo presente, territorial, geográfica en una encrucijada del tiempo y del espacio de la cultura viviente en la que no se pueden sustraer los cuerpos» (p. 46).

tecnomediación, y la implícita restricción de las dramaturgias⁴, abrió un nuevo campo de análisis acerca de las relaciones entre artistas, dirección, conducta de los espectadores y sobre las formas aparecidas a raíz de la acotación de la escena a encuadres de webcam y celulares mediante videollamada, en un nuevo subgénero denominado «*video call teatro*» (Lima en Escena, 2022). Corresponde entonces, en el plano de investigación desde las artes escénicas, incorporar la nueva visión de lo cotidiano en la que las tecnologías son también fuente de lenguajes poéticos y de construcción de vínculos con el espectador. En su entrevista para la revista *Kaylla*, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Rustom Bharucha dice lo siguiente:

¿Cómo se puede forjar una nueva relación con estas tecnologías para que uno no las instrumentalice simplemente, sino que les dé vida para que irradien nuevas alquimias con el cuerpo, la respiración y el ser? Para esta alquimia necesitamos una nueva formación para los actores, no solo en términos de cómo se usa una cámara en la improvisación, sino cómo se diseña una obra «desde cero» a través de la propia imaginación y los diversos recursos (Benza, 2022, p. 122).

Teniendo lo anterior presente, es importante recordar la necesidad de trabajar con fervor, en el contexto peruano, para generar nuevos públicos. Ya hemos visto que el confinamiento, por un lado, cerró el ámbito de trabajo de muchos artistas y que, si bien por otro, abrió el campo de los espectáculos escénicos a un alcance mayor de público, factores como el centralismo y la poca atención del Estado siguen siendo obstáculos grandes para una real democratización del acceso al teatro por parte de potenciales espectadores.

También se ha mencionado que la pandemia evidenció las relaciones cada vez más fragmentadas en un mundo dominado por los medios digitales. Siendo plenamente conscientes de esto, quizás haya que aprovechar la sensación dejada por la etapa tormentosa, por irónico que parezca, para tomar nuevo impulso en generar espacios de convivencia, encuentro físico y retroalimentación entre artistas y espectadores. Han pasado poco más de 10 años desde aquel tiempo en que algunos medios limeños proclamaban un supuesto *boom*⁵ de montajes teatrales en el Perú: un espejismo causado por el incremento de producciones en Lima, pero

4 Entendiendo el término no como la definición tradicional de texto con autor y autonomía literaria, sino como la escritura escénica (lenguaje poético) producto del proceso de escenificación y «atravesada por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial» (Dubatti, 2009, p. 1).

5 Aumento repentino, auge.

sin crecimiento de espectadores. En palabras de Alberto Ísola: «Podremos hablar de *boom* cuando haya un público mayoritario, que asista a todo» (Pajares, 2012), algo que no ha ocurrido aún.

Todo esto lleva, como artistas e investigadores, a mirar hacia atrás y ver las falencias en el sistema peruano de políticas culturales que puso en evidencia el período pandémico, con la finalidad de promover una cultura teatral que valore, y, en muchos casos, haga conocer, en convivencia con los recursos tecnológicos, la experiencia del cuerpo presente. Esto es sumamente importante, ya que dicha premisa constituye una vuelta a la recuperación de la experiencia social de compartir, de verse reflejado/a en el otro y experimentarlo como alguien con quien establecer vínculos: «En el *convivio*, al vivir con los otros, sentimos, pensamos, nos emocionamos, nos afectamos, nos comunicamos y recordamos de otras maneras, diferentes a si estuviésemos en soledad» (Dubatti, 2020, p. 47). En un país como el nuestro, lleno de brechas sociales, la necesidad de unificarse es especialmente apremiante. El artista, de esta manera, se convierte en gestor cultural quien, lejos de la definición tradicional de cultura⁶, es alguien que:

debe estar integrado con las problemáticas locales y, a partir de ellas, realizar su trabajo. [...] El objetivo de un gestor cultural consiste tanto en cartografiar la producción cultural de su localidad como en tener un diagnóstico de los problemas sociales para proponer nuevas intervenciones simbólicas (Vich, 2014, p. 93).

Conclusiones

Si bien la pandemia del covid-19, y el respectivo confinamiento, constituyó una etapa crítica para las artes escénicas a nivel mundial, en el contexto peruano la crisis ha sido una constante desde mucho antes, debido a factores como la poca asistencia de públicos y el desinterés por parte del Estado en gestar políticas que fomenten la asistencia a espectáculos teatrales.

La gesta de proyectos *tecnoviviales*, como las obras de teatro virtual, planteó la posibilidad de asistencia a sectores de la población que, a menudo, no iban al teatro por motivos económicos y espaciales. Sin embargo, esta premisa no considera las limitaciones debido a la imposibilidad

6 Según el paradigma tradicional, cultura es todo aquello contrario a la ignorancia. En oposición a esto, la nueva concepción del término ya no la define «como el reino de lo aprendido, [...] [sino que] resulta que todos tenemos cultura, pero que esta es diferente según los pueblos, las épocas y los grupos sociales» (Portocarrero 2004, p. 294, citado en Vich 2014, p. 27). Es decir que refiere a las costumbres, tradiciones, creencias, etc., de los diferentes pueblos y sociedades.

del acceso al Internet por parte de sectores importantes de la población, sobre todo en las zonas rurales o ajenas a la capital. Todo esto, a su vez, pone en evidencia las falencias en el área de políticas culturales en nuestro país, además de evidenciar el centralismo y la estratificación social.

Por otro lado, el teatro virtual involucró también un sacrificio obligado de los componentes teatrales del convivio y construcción poética desde la presencia corporal, inherentes a la concepción y naturaleza del teatro.

En el teatro de la pospandemia, pensar en un escenario que destierre por completo las tecnologías *tecnoviviales* es un absurdo, no solo porque dichos elementos son parte inherente de la actualidad, sino también porque las artes escénicas llevan mucho tiempo involucrando elementos tecnológicos dentro del campo de lo audiovisual, mucho antes de la pandemia.

Lo vivido a raíz del encierro ha demostrado que el *tecnovivio* no constituye una experiencia equivalente al *convivio*, tal como lo postula Dubatti (2020). Sin embargo, es cierto que, en la sociedad actual, las tecnologías de la comunicación, como las redes sociales, han logrado que dicho *tecnovivio* ocupe el lugar del *convivio* en ámbitos como, por ejemplo, los contextos en que se generan relaciones interpersonales. Por tanto, es importante tomar en cuenta la experiencia del confinamiento y la necesidad de reunión y compartir en cuerpo presente que dejó, con la finalidad de combatir un individualismo creciente, producto de un sistema mediatizado y global que lleva a las personas a distanciarse cada vez más entre sí. En dicho contexto, el teatro constituye un frente de resistencia, puesto que lleva, de manera inherente a su naturaleza, la reunión y el compartir de cuerpo presente, así como la construcción de lenguajes poéticos desde el cuerpo y la expectación.

Por todo ello, la pospandemia implica un enfoque de investigación en las artes escénicas que, si bien incorpora los recursos *tecnoviviales* como nuevas fuentes de lenguaje poético y de diálogo con el espectador, también mantiene como núcleo de las artes escénicas la construcción de poética corporal y *convivial* entre artistas y espectadores. Esto también implica una lucha constante por combatir las enormes falencias en nuestro sistema cultural peruano, conservador y centralizado, con el objetivo de alcanzar una cultura teatral que, además, nos ayude a reforzar los vínculos sociales.

Contribución de autoría

Francisco Antonio Víctor Holguín Girón fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado

Potenciales conflictos de interés

Ninguno

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barraza, 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), 263-284. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/647/669>
- Becerra, A. (10 de mayo de 2018). Las cifras negras del teatro chileno. *Diario Universidad de Chile*. <https://radio.uchile.cl/2018/05/10/las-cifras-negras-del-teatro-chileno/>
- Benza, R. (2022). Teatro en crisis/Crisis en el teatro. *Kaylla: Revista del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, (1), 110-124.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba Editorial.
- Cubas, F. (3 de noviembre de 2020). «Esto no es teatro»: la polémica por las obras virtuales. *Elfoco.pe*. <https://elfoco.pe/2020/11/reportajes/copia-de-esto-no-es-teatro-la-polemica-por-las-obras-virtuales-que-inicio-con-la-pandemia/>
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2009). Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural Alma Máter*, (158). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215>
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Ensayo.
- Dubatti, J. (Junio de 2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación. *Rebento*, (12), 8-32.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30), 313-333.
- Encuesta Nacional de Programas Presupuestales, ENAPRES. (18 de julio de 2022). «Indicadores de asistencia a espectáculos de teatro». <https://www.infoartes.pe/indicadoresasistenciaalteatro/>
- Fernández, S. (2022). *La utilización de Zoom como herramienta de comunicación para la continuidad educativa en tiempos de pandemia: el caso de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas*. Facultad de Periodismo y Educación Social de la Universidad Nacional de La Plata.
- García Barrientos, J. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Editorial Síntesis.

Gestión. (15 de abril de 2015). Hay más teatros en cinco distritos de Lima que en el resto del Perú. Gestión.pe. <https://gestion.pe/tendencias/hay-teatros-cinco-districtos-lima-resto-peru-85654-noticia/>

Giorgio, M. (S. f.). Mirada hacia la formación de públicos. https://www.academia.edu/30837782/Mirada_hacia_la_Formaci%C3%B3n_de_P%C3%BAblicos

Gómez-Arteta, I. y Escobar-Mamani, F. (2021). Virtual education in times of pandemic: Increasing social inequality in Peru. <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.1996>

Instituto Nacional de Estadística e Informática del Perú, INEI. (2021). *Informe técnico: Estadísticas de las Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares*. INEI.

Lima en Escena. (5 de marzo de 2022). Percy Encinas: «El teatro en línea convivirá con el presencial». Lima en Escena. <https://limaenescena.pe/percy-encinas-el-teatro-en-linea-convivira-con-el-presencial/>

Ministerio de Cultura, Mincul. (2021). *Hacia el diseño de un plan de recuperación al 2030: diagnóstico sobre el impacto del COVID-19 en las industrias culturales y artes*. Ministerio de Cultura del Perú.

Ministerio de Cultura, Mincul. (2022). ¿Cómo vamos en la asistencia al teatro en el Perú? Análisis de indicadores de asistencia a espectáculos de teatro entre los años 2016 y 2020. Ministerio de Cultura del Perú.

Ministerio de Cultura de Argentina. (2013). «Encuesta de consumos culturales y entorno digital: Teatro y otros consumos culturales». Ministerio de Cultura.

Motos Teruel, T. (2013-2014). *Psicopedagogía de la dramatización*. Universidad de Valencia.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, OEI. (2014). «Encuesta latinoamericana de hábitos y prácticas culturales 2013». OEI.

Pajares, G. (16 de marzo de 2012). Aquí no hay boom teatral, el público es inconstante. *Perú 21*. <https://peru21.pe/voces/hay-boom-teatral-publico-inconstante-20170-noticia/>

Pérez Álvarez, M. (2023). *El individuo flotante. La muchedumbre solitaria en los tiempos de las redes sociales*. Deusto.

Pérez Brañez, J. (2016). *Perú, descentralización de la cultura: una aproximación desde la normativa y la estructura estatal de la cultura*. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

Rebata, S. (2021). La experiencia del teatro digital durante la pandemia por la COVID-19 en Lima. *Conexión*, (16), 39-64. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/24587>

Remedi, G. (2021). Investigar otros teatros: el teatro en el interior en Uruguay, un teatro invisibilizado. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/10243/9150>

Rodríguez, E. (22 de diciembre de 2020). Teatro peruano: los nuevos escenarios que nos dejará la pandemia. Somos Periodismo. <https://somosperiodismo.com/teatro-peruano-los-nuevos-escenarios-que-nos-dejara-la-pandemia/>

Sellars, P. (2022). Día Mundial del Teatro. <https://world-theatre-day.org/es/messageauthor.html>

Serratos Alonso, E. (2019). *El narcisismo y su relación con las redes sociales: Facebook e Instagram*. Universidad Pontificia Comillas.

UNITV. (8 de octubre de 2018). «Hacer teatro hoy» con Mauricio Kartun. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=XeaqZ0Hs0Mw>

Vargas, R. (23 de septiembre de 2017). Alberto Ísola: «El teatro es uno de los pocos espacios donde aún nos miramos cara a cara». RPP Noticias. <https://rpp.pe/cultura/teatro/alberto-isola-el-teatro-es-uno-de-los-pocos-espacios-donde-aun-nos-miramos-cara-a-cara-noticia-1078496>

Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo Veintiuno Editores.

Zorita Aguirre, I. (2010). *Teatro contemporáneo y medios audiovisuales. Primer acercamiento teórico*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Recepción: 31/3/2023

Aceptación: 30/6/2023