

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Comunicación**

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Teatro virtual:**

**Experiencias y estrategias de la Fundación Teatro Nacional Sucre, en la era de la  
COVID-19**

David Oswaldo Guzmán Figueroa

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2026





## **Cláusula de cesión de derecho de publicación**

Yo, David Oswaldo Guzmán Figueroa, autor del trabajo intitulado “Teatro virtual: Experiencias y estrategias de la Fundación Teatro Nacional Sucre, en la era de la COVID-19”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

10 de junio de 2026

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

La pandemia de COVID-19 interrumpió el convivio como condición fundante del teatro y obligó a instituciones culturales a desplazar el acontecimiento escénico hacia formatos de transmisión y archivo digital. Este artículo analiza críticamente el teatro virtual producido por la Fundación Teatro Nacional Sucre (FTNS) durante 2020-2021 desde un enfoque cualitativo que combina autoetnografía, estudio de caso institucional y análisis audiovisual. Se adopta como lugar de enunciación la posición del camarógrafo y director de cámaras, “a un lado de la tramoya”, donde la cámara —tradicionalmente subalterna— se vuelve dispositivo central de memoria y construcción narrativa. El trabajo dialoga con Dubatti (convivio/tecnovivio), Schneider y Taylor (archivo performativo) y Van Dijck (cultura de plataformas), mostrando que el teatro virtual no sustituye el convivio, pero sí reconfigura la expectación, la dramaturgia y la política del archivo. Se concluye que el desafío del teatro tecnovivial no reside en “registrar” la escena, sino en admitir que la cámara participa del sentido: el teatro transmitido requiere una escritura audiovisual propia para sostener el vínculo espectadorial en un ecosistema dominado por pantallas, zapping y algoritmos.

Palabras clave: teatro virtual, tecnovivio, autoetnografía, archivo escénico, *streaming*, cámara



A los artistas, gestores, técnicos y público  
que entienden que las artes son transformadoras del mundo.



## **Agradecimientos**

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por el espacio y la oportunidad para volver a las aulas, para desempolvar las ganas de conocimiento. A mi familia artística, por ser el motor para creer que desde el arte debemos transformar el mundo. A mi determinación, a mi fortaleza, a mi ojo, a mi condición crítica, a mi esencia visual por traerme hasta acá.



## Tabla de contenidos

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                                                       | 15 |
| Capítulo primero: Acto 1. Aferrados al convivio                                    | 19 |
| 1. Desconecten todo y váyanse para la casa, COVID en cartelera                     | 19 |
| 2. Lugar de enunciación: a un lado de la tramoya                                   | 21 |
| 3. El teatro, un lugar de convivio. la puesta en escena en carne y hueso           | 25 |
| 4. Un bicho verde ha comprado todas las butacas, nos quedan solo tickets virtuales | 28 |
| 5. Convivio en pandemia. Público, convivencia y cámaras                            | 31 |
| 6. Les compañerites                                                                | 35 |
| 7. Los colosos de la plaza y Chimbacalle                                           | 39 |
| Capítulo segundo: Acto 2. Estéticas de la cámara                                   | 43 |
| 1. Cadáveres en las calles, hay que desempolvar los archivos                       | 43 |
| 2. El archivo, esa memoria que en la inmediatez a nadie le importa                 | 55 |
| 3. El show en vivo desde la cámara, una experiencia diaria                         | 57 |
| 4. El salto cuántico a la calle                                                    | 60 |
| 5. El registro, cual memoria, que debería importar más                             | 63 |
| 6. Análisis crítico de una cámara/escena dominada por hombres                      | 67 |
| Capítulo tercero: Acto 3. Tecnovivio                                               | 73 |
| 1. Hibridación, otro tiempo-espacio y la esfera global                             | 73 |
| 2. “De cómo murió el teatro”                                                       | 78 |
| 3. El tecnovivio, una realidad incuestionable                                      | 83 |
| Conclusiones                                                                       | 89 |
| Obras citadas                                                                      | 95 |



## Figuras

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. 28 de mayo de 2020. Fuente: Proyecto Asómate ve en Solanda .....           | 19 |
| Figura 2. 20 de octubre de 2020. “La plaza de las siete plagas y una pandemia” ..... | 19 |
| Figura 3. 2 de abril de 2020. Eso #QuédateenTuCasa.....                              | 20 |
| Figura 4. 2 de abril de 2020. Cotocollao, los humanos bien guardados .....           | 20 |
| Figura 5. 27 de junio de 2020. “Honrar la vida” concierto del Grupo Quimera .....    | 21 |
| Figura 6. 27 de junio de 2020. “Honrar la vida” concierto del Grupo Quimera .....    | 21 |
| Figura 7. 26 de mayo de 2020. Proyecto Asómate ve en Cumbayá .....                   | 23 |
| Figura 8. 27 de junio de 2020. “Honrar la vida” concierto del Grupo Quimera .....    | 23 |
| Figura 9. 6 de junio de 2021. Obra Guagüitas, Fiesta Escénica 2021 .....             | 23 |
| Figura 10. 2 de junio de 2021. Obra A-normal, Fiesta Escénica 2021 .....             | 25 |
| Figura 11. 6 de junio de 2021. Obra Abriendo Mundos, Fiesta Escénica 2021.....       | 25 |
| Figura 12. 8 de julio de 2020. “Familia” .....                                       | 28 |
| Figura 13. 25 de julio de 2020. “Runa Jazz, el afro-quichua que llevamos dentro..... | 28 |
| Figura 14. 30 de abril de 2020. “La Venadita” de Juana Guarderas. Primicias (2020) . | 29 |
| Figura 15. 25 de julio de 2020. Concierto Shunku Tushuy de Runa Jazz.....            | 29 |
| Figura 16. 5 de diciembre de 2020. Don Medardo y sus Players.....                    | 30 |
| Figura 17. 18 de julio de 2020. Paco Godoy en Concierto .....                        | 31 |
| Figura 18. 23 de junio de 2020. “Teatro vacunado” .....                              | 32 |
| Figura 19. 25 de julio de 2021. “El Bandoleón”, concierto en el México. ....         | 32 |
| Figura 20. 19 de septiembre de 2020. Ese instante que no se olvida. ....             | 33 |
| Figura 21. Renders de “La trascendencia de la cultura en torno al Teatro Sucre”. 31  |    |
| Figura 22. 7 de agosto de 2021. “Cocinando Dido y Eneas” .....                       | 33 |
| Figura 23. 27 de octubre de 2021. “Sexto cumpleaños en esta oficina” .....           | 33 |
| Figura 24. 24 de enero de 2021. “La encantadora Andrea Cóndor”. Guzmán (2021)..      | 33 |
| Figura 25. 6 de diciembre de 2020. “Un teatro brillante” .....                       | 36 |
| Figura 26. 22 de junio de 2019, Teatro Variedades Ernesto Albán.....                 | 37 |
| Figura 27. Teatro México, Chimbacalle. Archivo FTNS (2015).....                      | 37 |

|                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 28. Un grupo de personas observa el cuerpo de un hombre fallecido en una calle de Guayaquil en marzo de 2020..... | 41 |
| Figura 29. Un grupo de <i>cassettes minidv</i> almacenados en un archivo desprolijo.....                                 | 45 |
| Figura 30. Claqueta de concierto. Frame de video.....                                                                    | 46 |
| Figura 31. Banda Sinfónica Metropolitana de Quito. Frame de video.....                                                   | 46 |
| Figura 32. Cámara en el palco de calle Guayaquil.....                                                                    | 47 |
| Figura 33. Cámara en palco de sonido.....                                                                                | 47 |
| Figura 34. Cámara en Calle Flores.....                                                                                   | 47 |
| Figura 35. David Guzmán Figueroa como director de Cámaras.....                                                           | 51 |
| Figura 36. Equipo Audiovisual de la FTNS en 2020.....                                                                    | 52 |
| Figura 37. Imagen de Facebook al intentar abrir los links que analiza esta tesis .....                                   | 55 |
| Figura 38. Trabajo de cámara en diferentes <i>shows</i> de la FTNS.....                                                  | 57 |
| Figura 39. Trabajo de cámara en <i>shows</i> en la calle en época de COVID-19.....                                       | 60 |
| Figura 40. Registro de <i>shows</i> en espacio público en <i>shows</i> en la calle en época de COVID-19.....             | 61 |
| Figura 41. Trabajo de registro en <i>shows</i> en los teatros en época de COVID 19.....                                  | 63 |
| Figura 42. Ensayo de la obra “De cómo murió el Teatro” .....                                                             | 78 |
| Figura 43. <i>Stills</i> de la obra “De cómo murió el Teatro” (FTNS).....                                                | 79 |
| Figura 44. <i>Stills</i> de la obra “De cómo murió el Teatro” (FTNS).....                                                | 81 |
| Figura 45. <i>Stills</i> de la obra “De cómo murió el Teatro” (FTNS).....                                                | 81 |

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 46. <i>Stills</i> de la obra “De cómo murió el Teatro” (FTNS)..... | 82 |
| Figura 47. <i>Stills</i> de la obra “De cómo murió el Teatro” (FTNS)..... | 82 |
| Figura 48. Ópera Dido y Eneas en el Teatro Nacional Sucre.....            |    |
| 89                                                                        |    |

## Introducción

El 12 de marzo de 2020, en Ecuador, la incredulidad de los días anteriores se rompió: lo que proclamaban las noticias, aquello que sucedía “allá lejos en China y el resto del planeta”, se instaló súbitamente en la vida cotidiana. La certeza se multiplicó en pasillos y pantallas: nos confinarían. Quien escribe —junto a un equipo de comunicadores quiteños— desmantelaba computadoras para llevarlas provisionalmente a casa, inaugurando una nueva rutina: el teletrabajo. El mundo iniciaba la década con miedo y distancia. Un “bicho”, representado como globo verde, aniquiló la convivencia: la vida social se convirtió en riesgo; la afectividad fue restringida como experiencia política. El teatro, arte convivial por excelencia, quedó suspendido. Ante esto, surgió una pregunta urgente: ¿qué puede hacer una institución teatral cuando lo que produce —presencialidad— se vuelve imposible?

En la Fundación Teatro Nacional Sucre (FTNS), la respuesta inicial fue el archivo audiovisual: desempolvar cintas y registros que dormían en bodegas y repositorios. Con ello, la cámara —que tradicionalmente opera como dispositivo administrativo de conservación— empezó a convertirse en el dispositivo más visible del acontecimiento: la escena transmitida. Este artículo propone una lectura crítica de ese pasaje desde la práctica audiovisual institucional, sosteniendo que en el teatro virtual la cámara y su operación dejan de ser meros instrumentos técnicos para convertirse en agentes estéticos y políticos. La pregunta no es únicamente si lo transmitido “sigue siendo teatro”, sino qué ocurre con la *poiesis* y la expectación cuando el teatro se convierte en señal de video. Desde ahí nace esta investigación.

En el contexto ecuatoriano, el registro audiovisual de espectáculos escénicos es una práctica institucional subalterna: un archivo “administrativo” destinado al uso interno, poco difundido, escasamente estudiado. La pandemia invirtió esa jerarquía. La cámara dejó de ser “apoyo” y pasó a ser puerta de acceso a lo teatral. Este giro plantea tensiones entre convivio, *poiesis* y expectación, y obliga a discutir el estatuto del archivo como política cultural.

Estas preguntas orientan el trabajo: ¿cuánto del acto de ver mediado por la cámara es un acto administrativo de registro y cuándo tiene participación activa, narrativa y estética dentro de la propuesta escénica? ¿Cómo reconfigura la

intermediación tecnológica la relación existente entre convivio/*poiesis*/expectación en el teatro? ¿Qué rol tiene el archivo audiovisual institucional en la construcción de memoria y circulación del teatro virtual?

Nuestro objetivo general es analizar críticamente las experiencias de teatro virtual/*streaming* impulsadas por la Fundación Teatro Nacional Sucre durante la pandemia (2020–2021), atendiendo al papel estético-narrativo de la cámara y a la reconfiguración del archivo escénico en el contexto del tecnovivio postpandémico.

La tesis se organiza en siete secciones. La sección 2 presenta antecedentes y estado del arte sobre teatro en *streaming*, cine-teatro y teatro pospandémico. La sección 3 expone el marco teórico. La sección 4 detalla la metodología, explicando el diseño autoetnográfico, los instrumentos y el procedimiento de análisis. La sección 5 presenta resultados como estrategia de organización analítica. Finalmente, las secciones 6 y 7 desarrollan la discusión y las conclusiones.

Esta investigación se sitúa en un campo que se consolidó con fuerza durante la pandemia, pero que ya contaba con bases previas en el estudio de performance mediatizada, archivo y cultura digital.

Auslander (2008) discute el “en vivo” dentro de una cultura mediatizada: la performance contemporánea coexiste con pantallas, registro y circulación audiovisual. Fischer-Lichte (2011) señala que la mediación técnica genera efectos de presencia sin presencia, modificando la experiencia aurática del acontecimiento teatral.

Proaño Gómez (2020) sostiene que la pandemia “secuestró” la vida y el teatro, obligando a dramaturgias del encierro. Galicia (2020) denomina a estas experiencias “dramas tecnológicos”, marcados por fallas de conectividad, aprendizaje técnico y tensiones de interfaz. Mersé (2021) define el teatro vía *streaming* como acto escénico concebido para la transmisión y el consumo doméstico, reescribiendo ritual y recepción.

Estudios como los de Mueser y Vlachos (2018) discuten la experiencia del teatro proyectado en salas de cine, destacando que se imita el ambiente teatral y se produce “unicidad”, mientras el hogar introduce comodidad, distracción e intimidad. Esto permite comprender diferencias perceptivas entre ver teatro en sala, en cine o desde dispositivos domésticos.

Taylor (2003) propone la distinción archivo/repertorio, cuestionando qué se conserva y qué se pierde. Schneider (2011) considera el archivo como práctica performativa de restos: la desaparición se activa como huella espectral. Derrida (1995) problematiza la pulsión archivística y sus implicaciones políticas.

Van Dijck (2013) propone la socialidad conectada: plataformas que organizan vínculos, los convierten en datos y jerarquías de visibilidad. Bolter y Grusin (1999) explican la tensión entre inmediatez e hipermediación en la pantalla. Dubatti (2012) formula el tecnovivio: cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica.

Se asume la noción de acontecimiento teatral como convivio: reunión de cuerpos sin mediación tecnológica, con intercambio aurático. La tríada convivio-*poiesis*-expectación define condiciones de existencia del teatro.

El archivo audiovisual no reemplaza la escena: la conserva como fantasma, resto, huella. La pandemia reactivó el archivo, volviéndolo dispositivo de circulación cultural.

El espectador tecnovivial es un sujeto multiventana: chat, notificación, *scroll*, pestañas. El teatro compite contra el ecosistema completo de plataformas virtuales y pasa a ser un elemento más en el mar de ofertas que tiene a disposición la vida virtual.

Se propone como metodología la autoetnografía, con un enfoque de investigación cualitativa interpretativa y se emplea un diseño compuesto:

Autoetnografía: porque el investigador participa activamente en el campo como camarógrafo/director de cámaras y coordinador audiovisual institucional. Se asume la autoetnografía como acto político: poner la vida propia como fuente legítima de conocimiento.

Estudio de caso: experiencias audiovisuales de la FTNS como institución cultural emblemática del Ecuador.



## Capítulo primero

### Acto 1. Aferrados al convivio

y en algún momento Dios lo miró a Adán  
y Adán lo miró a Dios  
y empezó la teatralidad.  
(Jorge Dubatti 2007)

#### 1. Desconecten todo y váyanse para la casa, COVID en cartelera



Figura 1. 28 de mayo de 2020

Fuente: Proyecto Asómate ve en Solanda. Archivo FTNS<sup>1</sup>



Figura 2. 20 de octubre de 2020. “La plaza de las siete plagas y una pandemia”<sup>2</sup>

Es 12 de marzo de 2020, el medio día llega caluroso, la incredulidad de los días anteriores hacía creer que eso que proclamaban las noticias, que sucedía allá lejos en China y el resto del planeta, no nos iba a tocar siquiera. Apreciación personal que pronto sería desbaratada. Desde el 29 de febrero que la mujer llegada de España fue el

---

<sup>1</sup> Foto de un hombre en una terraza junto a una bandera del Ecuador y puesto mascarilla, artilugio tecnológico de protección facial vital, que cubre nariz y boca para prevenir la transmisión de agentes infecciosos, de uso obligatorio en tiempos de la pandemia de la COVID.

<sup>2</sup> Foto de la Plaza del Teatro luego de una granizada en tiempos de pandemia. Para el fotógrafo (este autor) la imagen se consolidó apocalíptica al juntar el teatro vacío y el torrencial aguacero y la gente con mascarilla.

primer caso de COVID confirmado en el Ecuador, el país enfrentaría la crisis con los pantalones abajo. La información llegó por todos lados, por todas las pantallas, la velocidad de los comentarios de pasillo hizo que se multiplique la certeza; nos confinarían. Quien escribe, junto a un equipo de comunicadores quiteños, dismantelaban sus computadoras para llevarlas provisionalmente a la casa, para iniciar una nueva rutina laboral que aquel día veía la luz: el teletrabajo. Trabajamos en el teatro más importante del país y para ese momento no entendíamos muy bien qué era lo que podríamos hacer por las artes del Ecuador, desde la “comodidad” de nuestra casa.

El mundo, sin imaginarlo, iniciaba la década con el miedo como augurio de muerte y la distancia como la única condición para evitarla.

Un bicho, que pronto sería representado como un globo verde, de esporas largas y malignas, llegó a agripar a todos, llevándose a millones en el camino. La representación del miedo, una gelatina verde dantesca, que aniquiló la convivencia.

A la mitad del mundo arribó ese día y se plantó, como en todo el planeta, por meses, atrapándonos en las casas, alejándonos de todo cuanto pudiese convertirse en un riesgo, sobre todo los otros seres humanos, sin discrimen de parentesco, afinidad o pertenencia. Todos, todes, representamos un riesgo inminente ante una enfermedad que puso de rodillas al mundo entero.

Pronto las redes sociales se llenaron de imágenes apocalípticas: Nueva York, Tokio, Roma, Madrid, Quito, todas deshabitadas, desérticas. Tanto había desaparecido el humano de la calzada que los animales silvestres se tomaron nuevamente las ciudades abandonadas, en una secuencia noticiosa de pesadilla para los medios de comunicación tradicionales.



Figura 3. 2 de abril de 2020. Eso #QuédateenTuCasa<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cotacollao, vista desde la casa del autor de las calles José Figuerola y 25 de mayo, arterias vitales del barrio en completo abandono en las primeras semanas del confinamiento.



Figura 4. 2 de abril de 2020. Cotacollao, los humanos bien guardados

El mundo no lo podía creer, todo paró. Claro, todo lo vivo paró. Las actividades humanas más conviviales no se podían realizar por miedo al contagio. Restringidos los besos, los abrazos, los estornudos, los bostezos en el transporte público, el sudor en los bares y discotecas, los saltos en los conciertos, y por supuesto: el público en los espectáculos escénicos. Restringida la afectividad como experiencia política.

Preocupados por sobrevivir, y como conocedores expertos de la vida precaria que puede conllevar el arte, los artistas vieron con zozobra lo que se venía, sin anticipar que esto podría dismantelar por completo la manera clásica con la que el teatro ha sobrevivido a todos los tiempos.

## **2. Lugar de enunciación: a un lado de la tramoya**

Contrario de lo que se podría imaginar, este relato pandémico no está hecho desde la espectacularidad del centro del escenario, allí a donde apuntan luces y miradas, sino desde una de sus “calles” laterales, oculto entre los telones negros, vestidos con camuflajes negros, que pretenden mantener esas luces y esas miradas en el centro de donde fluye la magia de la escena. Allí, como parte de la tramoya, entre cables y artilugios, escondidos entre los palcos o las cabinas están las cámaras, espectadoras cibernéticas de los relatos teatrales que tienen una sola misión: la conservación de la memoria.



Figura 5. 27 de junio de 2020. “Honrar la vida” concierto del Grupo Quimera. Archivo FTNS



Figura 6. 27 de junio de 2020. “Honrar la vida” concierto del Grupo Quimera. Equipo audiovisual de la FTNS durante la pandemia de la COVID 19. Archivo FTNS

Quien escribe este análisis lo hace lejos de la necesidad de la luz de los reflectores, lo hace desde las posibilidades ópticas que brinda el arte cinematográfico y su ciencia narrativa frente al talento derrochado en la escena, que se registra en cada noche de espectáculo. Lo hace desde una necesidad válida de construir un análisis crítico de la intromisión de la imagen transmitida en medio de la temporalidad y espacialidad del hecho convivial escénico.

Fotógrafos hablando de teatro, teatreros manifestando sus sinsabores y afectos de la transformación forzosa de un arte tan viejo como la sociedad misma, frente a la cámara, para ser distribuido por alguna pantalla.

Nos interesa sacudir el oficio de registrar por el simple hecho administrativo de cumplir y determinar cuánto de la perspectiva personal, emocional y profesional de quien está a cargo del trabajo de cámara, y de la dirección de cámaras, repercute tanto en el resultado artístico de una pieza teatral audiovisualizada, como en la relación y experiencia del público con esta.

¿Cuánto de este acto de ver, mediado por la cámara, es un acto administrativo de registro y cuándo tiene una participación activa, narrativa y estética dentro de la propuesta escénica? son parte de las hipótesis que deseamos descifrar.

Allá nos lleva el oficio acuñado por tres décadas de estar parado detrás de la cámara en innumerables propuestas escénicas de todo tipo, que tuvieron su momento de mayor vitalidad durante los siete años que coordinamos el quehacer audiovisual de la fundación teatral más importante de la escena cultural ecuatoriana: la Fundación Teatro Nacional Sucre.

Encontramos justificación para este, nuestro lugar de enunciación, en lo que Jorge Dubatti describe como una “filosofía de la experiencia”. El filósofo teatral, como se considera a Dubatti, plantea que “este nuevo investigador teatral vive la experiencia tanto como espectador, artista o técnico, convirtiéndose en un laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales” (Dubatti 2011, 49).



Figura 7. 26 de mayo de 2020. Proyecto Asómate ve en Cumbayá. Archivo FTNS



Figura 8. 27 de junio de 2020. “Honrar la vida” concierto del Grupo Quimera. Archivo FTNS



Figura 9. 6 de junio de 2021. Obra Guagüitas, Fiesta Escénica 2021. Archivo FTNS

Desde esta justificación planteamos esta tesis como un proceso autoetnográfico de ser un cámara en un teatro y registrarlo y transmitirlo en un momento tan particular como la pandemia. La autoetnografía en este caso la vivimos como un acto político: poner la vida propia como fuente legítima de conocimiento.

La autoetnografía se configura como una perspectiva metodológica y epistemológica que analiza fenómenos culturales a partir de la experiencia personal situada del investigador. Este enfoque articula autobiografía y etnografía en un mismo proceso analítico, entendiendo la experiencia vivida como una fuente válida de producción de conocimiento cultural y social (Ellis, Adams y Bochner 2011). En este marco, la autoetnografía cuestiona la separación entre sujeto y objeto, proponiendo que la subjetividad constituye una vía legítima para comprender fenómenos complejos atravesados por dimensiones sociales, históricas y políticas.

Esta perspectiva dialoga con la noción de conocimiento situado de Haraway, que plantea que todo saber se produce desde posiciones encarnadas y contextuales, en oposición a las pretensiones universalistas de objetividad científica. Así, el conocimiento no se produce desde una neutralidad abstracta, sino desde localizaciones históricas, materiales y corporales específicas (Haraway 1988).

En este sentido, la autoetnografía puede entenderse como un acto político en tanto legitima la experiencia propia como instancia válida de producción de conocimiento, se cuestionan las jerarquías tradicionales del saber académico y se amplía el campo epistemológico hacia formas de conocimiento encarnado, situado y relacional (Ellis, Adams y Bochner 2011).

En el contexto del teatro virtual, esta perspectiva permite analizar los procesos de mediación tecnológica, registro audiovisual y construcción escénica desde la experiencia directa de quienes participan en su producción. La cámara, el dispositivo técnico y la práctica audiovisual no operan únicamente como herramientas metodológicas, sino como espacios de producción de conocimiento. En consecuencia, la autoetnografía permite comprender la experiencia audiovisual escénica como archivo vivo, memoria situada y forma de teorización encarnada dentro del estudio del teatro mediado tecnológicamente.

Esta mirada tiene un ojo en el escenario y otro en el visor de la cámara, comparte el espacio de la galería, tanto con el público como con el artista, en una presencia que debe ser evitada de ser reconocida en todo momento, que da espacio para que las estrellas entren en su “papayal” y el público salga completamente afectado. Esta mirada,

que no está ni adentro, ni afuera, pretende construir el discurso de un análisis del porqué la fuerza de la presencialidad no sucumbe ante el inevitable dominio de la cámara y sus pantallas en estos tiempos post pandémicos.

### 3. El teatro, un lugar de convivio. la puesta en escena en carne y hueso



Figura 10. 2 de junio de 2021. Obra A-normal, Fiesta Escénica 2021



Figura 11. 6 de junio de 2021. Obra Abriendo Mundos, Fiesta Escénica 2021

Esos siete años de nuestra convivencia teatral detrás de la cámara nos acercaron de manera presencial al hecho teatral, o como Dubatti lo llama, al acontecimiento teatral. Entender su lógica, sus dinámicas, su magia, fue posible sólo estando ahí, en el mismo tiempo, en el mismo espacio de todo lo que acontece tanto en los momentos previos como cuando se levanta el telón. La sinergia de la escena sucede luego de un trabajo titánico de mentes lúcidas, de memoria gigante, que son capaces de aprenderse textos extensos y profundos, que deberán ser dichos a la perfección para que la magia suceda, para que el espectador quede atrapado, para que la historia sea clara, para que se descifre al personaje propuesto, para que el mensaje cale hondo. Eso sucede tanto en el Sucre, como en los Teatros México y Variedades, o como en cualquier otro escenario destinado a las artes teatrales. La escena es un derroche de virtudes que deben suceder a la perfección en el mismo lugar y a la misma hora de una relación convivial entre los

seres vivos que están sobre las tablas y los que expectan desde sus asientos y detrás de las cámaras.

Todo este conjunto de vivencias es lo que para Jorge Dubatti, filósofo argentino, teórico al que nos aferramos en esta investigación, es el *convivio*. Esta palabra, filosofada por Dubatti, es una descripción del elemental acto humano para la convivencia en sociedad, en comunidad, es así que el origen del convivio y del teatro está en el origen mismo de lo humano (Dubatti 2003).

“Para que haya convivio se necesitan al menos dos personas de cuerpo presente, reunidas en un mismo territorio, e interactuando en proximidad en el espacio físico” (Dubatti 2003). Es un espacio de encuentro donde las individualidades se entrelazan en un acto performativo. Es un diálogo que trasciende lo meramente social, convirtiéndose en un acontecimiento estético y ético, donde el intercambio de ideas y emociones genera una nueva realidad compartida. En este escenario, los participantes no solo comunican, sino que cocrean significados, desdibujando las fronteras entre el yo y el otro. Esta convivencia, para que sea de criterio teatral requiere de tres elementos básicos claves para su existencia: convivio, *poiesis* y expectación.

El convivio teatral es para Dubatti “la reunión en cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores, que comparten las mismas coordenadas espacio-temporales, que preserva el intercambio aurático de los cuerpos reunidos y promueve el afectar y dejarse afectar en la experiencia de contacto inmediato con el otro”. (Dubatti 2003, 41). Es una experiencia que acontece en el aquí y ahora, donde la energía, las emociones y las reacciones se transmiten directamente entre los participantes.

El convivio para Dubatti implica un encuentro de las auras de los individuos involucrados. En el teatro resplandecen, sin intermediación de la tecnología, tanto el aura de los técnicos, como la de los actores, y del público que especta.

Es aquí donde la presencia retadora del COVID pretendió tambalear la esencia del teatro al restringir el convivio, porque este, en el contexto pandémico, contagia.

La *poiesis* es aquello por compartir, es el acto mismo de la creación, del hacer con el cuerpo y sus acciones físico-verbales en interacción con la música, el sonido, la escenografía, las luces, etc. Es la creación en sentido artístico, con características estéticas y narrativas en su discurso. La *poiesis* es una co-creación transindividual de actor/técnico y público, donde participan de la misma zona de experiencia (Dubatti 2011, 65).

La expectación es creada por los testigos que tiene el actor en su construcción de *poiesis*.

En el teatro, tanto actor, técnico y espectador, participan de la misma zona de experiencia, que sucede en un mismo espacio de tiempo. Con sus risas, con su silencio o su llanto el espectador influye directamente en el trabajo del actor teatral, construyendo desde su lado de la galería la *poiesis* convivial. La expectación precisa de la conciencia del espectador para separar lo que está presenciando de la vida cotidiana.

“La tríada *convivio-poiesis-expectación* compone las condiciones de existencia del teatro. Entendiendo al acto teatral como acontecimiento viviente” (Dubatti 2007), algo que nos sucede en “una experiencia territorial, incapturable, imprevisible, efímera, aurática, y es desde esta lógica que la intermediación exclusiva de la cámara y la pantalla entra en conflicto” (Dubatti 2015, 45) con la esencia misma del acontecimiento teatral.

Para Mauricio Barría Jara (2020, 96), “la fuerza del teatro impacta primariamente nuestros sentidos y nuestros modos de configurar la percepción. Representamos, pero antes nuestros sentidos fueron educados de una determinada manera, tenemos un hábito visual, una costumbre auditiva por la cual organizamos y seleccionamos nuestras sensaciones, y construimos nuestras representaciones a partir de un repertorio previamente disciplinado”.

La comunidad es la comunidad del relato, pero es también la performance de un recital que provoca relaciones. La escucha hace presente la espacialidad, requiere de materialidad concreta para poder suceder y obliga a la cercanía. Mientras la vista controla desde la distancia, la mantiene, objetiviza y objetualiza. La escucha provoca relaciones, la necesidad de que el otro complete el sentido, es el sentido más ligado a nuestra afectividad, es otra manera de relacionarnos con el tiempo, que tensiona los modos domesticados de la inmediatez eficiente, del control represivo que no pierde tiempo (Barría, 2020, 98).

La presencia tiene que ver con el entregarse. No es el mero encontrarse, sino el darse en el encuentro (Barría 2020, 102).

#### 4. Un bicho verde ha comprado todas las butacas, nos quedan solo *tickets* virtuales

Con el cambio de año 2020 el COVID llega para interrumpir la convivencia de todos, de todo. Es la cercanía con el otro, compartir el mismo espacio de respiración y las micropartículas que en este se disipan, lo que vuelve mortal el convivio en tiempos de COVID. Con todos refugiados, confinados en casa, las experiencias conviviales dieron un salto cuántico en su evolución digital y volvieron, de la noche a la mañana, a plataformas como Zoom, multimillonarias.



Figura 12. 8 de julio de 2020. “Familia”



Figura 13. 25 de julio de 2020. “Runa Jazz, el afro-quichua que llevamos dentro

El confinamiento y las restricciones impuestas a las reuniones masivas crearon un desafío sin precedentes para el teatro, que se vio privado de su esencia convivencial y entró, a regañadientes, en una adaptación tecnologizada de su arte. Es en este contexto, en medio de la desesperación de no saber por cuánto tiempo viviríamos este tiempo de guarda, que el teatro ve en la tecnología, en las cámaras, en las pantallas, en el teatro virtual, la boya de salvación, o al menos de temporal permanencia, mediación y preservación de lo que había desarrollado como oficio desde los inicios mismos de la humanidad.

Para esto el espacio escénico se vio trastocado, la absoluta ausencia de público creó el primer panorama sombrío, la soledad del aplauso virtual fue el primer chirrido de realidad de la nueva modernidad para quienes ejercen desde el escenario. Luego de sobrevivir a este primer shock, los teatreros debieron acostumbrarse a una maraña de cables que aparecieron junto a las cámaras, en los que no podían caer porque se vería en primer plano y con opción a quedar guardado para siempre en alguna plataforma permanente. La virtualidad puso las cartas sobre la mesa y obligó al teatro, temporalmente, a despojarse de su público, creerle su existencia virtual, confiar en la legitimidad de lo que las cámaras hacían con su *poiesis* y soñar con que la esencia de la obra propuesta llegue íntegra y cale hondo en la expectación atemporal de quienes confiaron en las precarias transmisiones teatrales por Zoom.

Los más avezados y avisados como el Teatro Patio de Comedias se lanzaron primeritos al abismo digital con particular éxito al principio. Este éxito hizo creer que un nuevo teatro tecnologizado se gestaba y varios espacios teatrales se lanzaron a la misma aventura, en la que todos compartían: la precariedad del experimento, los pocos recursos técnicos que se tenían en casa, la incertidumbre de saber por cuánto tiempo había que desarrollar un nuevo lenguaje tecnológico teatral, y la necesidad de que el experimento funcione; aún había que comer.



Figura 14. 30 de abril de 2020. “La Venadita” de Juana Guarderas  
Fuente: Primicias (2020)



Figura 15. 25 de julio de 2020. Concierto Shunku Tushuy de Runa Jazz. Archivo FTNS

Este cambio en el espacio escénico también alteró la temporalidad del hecho teatral. Mientras que el teatro presencial depende de la coincidencia temporal entre el actor y el espectador, el teatro virtual los ubicó en tiempos y espacios completamente diferentes, también permitió la grabación y reproducción de funciones, introduciendo una distorsión en la percepción del tiempo. Había que aceptarlo, el bicho lo volvió todo audiovisual, y aunque la virtualidad facilitó el acceso de una audiencia global, la esencia efímera y convivial del teatro fue comprometida.

En la relación directa de construcción de *poiesis* mútua entre actores/actrices y espectadores/técnicos apareció una mediadora que llegó sin invitación: la cámara/pantalla, que provocó una transformación significativa del hecho teatral. La interacción directa y la capacidad de los humanos involucrados en el teatro para influenciarse mutuamente se vio, otra vez, inevitablemente comprometida.

La energía del público afecta el desempeño del actor, y las emociones de este, a su vez, repercuten en la audiencia. Este ciclo de retroalimentación es lo que otorga al teatro su carácter único y dinámico. Con el teatro virtual esta relación se volvió unidireccional. El espectador, desde su espacio privado, interactúa con una pantalla y un sin número de factores exógenos que alteran su relación con el hecho teatral: la calidad de conexión de su domicilio o del teatro que transmite, la calidad de sonido emitido, la calidad de los parlantes que reproducen, la efectividad de la cámara, y del cámara, para transmitir las imágenes, la voluntad de concentración de quien espera y la capacidad de afectación de quien propone el hecho artístico, pese a la soledad y los artilugios tecnológicos inertes que tiene en frente y en los que deberá inspirarse.



Figura 16. 5 de diciembre de 2020. Don Medardo y sus Players. Archivo FTNS



Figura 17. 18 de julio de 2020. Paco Godoy en Concierto. Archivo FTNS

Es aquí que cabe esta interrogante de Sofía Feldstein y Milagros Demelli (2021, 10) “¿existe una correlación entre aquellos que asistían al teatro presencial y aquellos que ven teatro vía streaming en la actualidad?”.

### 5. Convivio en pandemia. Público, convivencia y cámaras

Es 2025, el mundo superó hace tiempo la nueva normalidad inducida por el COVID 19 y se aferra al convivio. El planeta ahora enfrenta guerras, incendios masivos, catástrofes climáticas y políticas. Es un momento desolador, quizá mayor al de la pandemia, o es simplemente que el bicho dejó de estar presente, de ser *trending*. La cultura es como siempre el área de los Estados en las que menos inversión existe y las batallas por la sobrevivencia se dan también en los sectores artísticos, en sus ingresos, progresos y familias.

El experimento digital de enfrentar lo teatral a la cámara y la pantalla, obligarlo a mutar a un lenguaje que es primo, pero que no es el suyo, hizo que el teatro se vuelque nuevamente a sus escenarios, prenda sus parrillas, llene sus butacas, sienta sus aplausos y silencios. El teatro no claudica a su existencia convivial.

El futuro de las artes escénicas pospandemia dependerá de su capacidad para integrar las herramientas digitales sin comprometer la esencia del convivio. La virtualidad es un recurso útil para la difusión y promoción del teatro, pero está claro que ni una pandemia pudo reemplazar la experiencia presencial que define al teatro como arte.

El convivio, tal como lo concibe Dubatti, es y seguirá siendo el corazón del teatro. En palabras de Prieto Stambaugh (2022), "el convivio es el encuentro irrepetible entre cuerpos que se afectan mutuamente, y es este encuentro lo que da sentido al teatro" (Stambaugh 2022, 112).

La crisis del convivio teatral provocada por la pandemia resaltó su importancia como el núcleo esencial de la experiencia escénica. El teatro, en su sentido más puro, no puede existir sin la presencia simultánea de actores, técnicos y espectadores en un mismo tiempo-espacio.

“La estructura del espacio-tiempo afecta al modo en que los cuerpos se mueven y las fuerzas actúan” (Alcázar 2021, 164) y cómo son afectados por todo aquello que sucede en el universo.

La pandemia y su distanciamiento permitieron un “ejercicio de control y disciplinamiento sobre los sujetos” (Rulli, 2021, 94) dentro y fuera de la escena. En ese ejercicio de disciplina cayeron también los teatros; el Sucre, el Variedades, el México, tal como la mayoría de los teatros del mundo, se vieron obligados a mutilar butacas, en un acto obligado de barbarie moderna contra espacios coloniales como el Sucre, que debió desatornillar cientos de bancas de la platea para cuidar del virus a sus espectadores.



Figura 18. 23 de junio de 2020. “Teatro vacunado”



Figura 19. 25 de julio de 2021. “El Bandoleón en su segundo concierto en el México



Figura 20. 19 de septiembre de 2020. Ese instante que no se olvida. Archivo FTNS

Para Tatiana Rulli (2021), las reflexiones de los sujetos involucrados en estas experiencias escénicas demuestran que, “en los casos donde el distanciamiento formó parte de la disposición escénica, no hay involucramiento, ni índices de memorias en la vivencia de los sujetos expectantes, quienes individualizan la experiencia (al extremo), abstraen la reflexión a lo visual y aparente, y presentan un testimonio absolutamente alejado de su propia reflexión y subjetividad histórica, reduciendo lo vivido a lo visible” (Martínez Lorea 2013, 94). Así, las percepciones digitales de la escena se multiplican, dejan de ser unísonos los comentarios posteriores a la experiencia. Son tantas y tan diversas las condiciones de la vivencia de quien desde casa ve, que es imposible que no afecten las condiciones particulares de la transmisión en la expectación, recepción y participación de quien vive el acto escénico desde su papel de público desde casa.

En los meses posteriores al confinamiento esa afectación permaneció en la sala de teatro, nos consta. Existió una incomodidad en la galería en tiempos de COVID, aupada por el miedo al acercamiento, al respiro mutuo, a las partículas del ambiente, que no permite una concentración sincera. En espectáculos tanto musicales como teatrales, y principalmente en los primeros, las partículas de aire, saliva, las más proclives al contagio, se esparcen por todos lados de la sala. En cada nota, por ejemplo, una saxofonista, un clarinetista, un trompetista exhalan una cantidad indeterminada de virus y bacterias que emana su cuerpo en el simple acto de respirar con fuerza y entonar. En el teatro por su parte, es el diálogo el que viene, o no, cargado de COVID en la función de aquel día. Es una lotería de la que nace la prevención y el distanciamiento.

Para Rulli, el diseño escenográfico y su campo epistémico, la galería de los teatros tiene potencia para producir experiencias y conceptualizaciones, que “lo vuelven dispositivo fundamental para la construcción de sentido” (Rulli, 2021, 96).

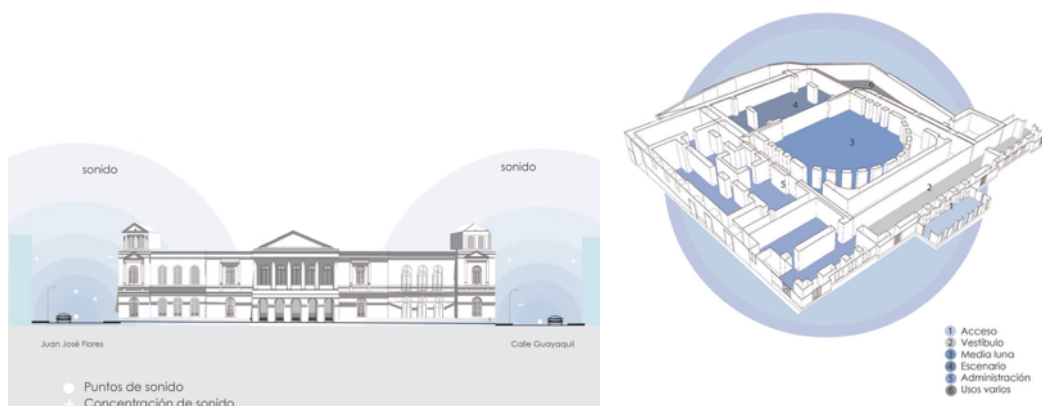


Figura 21. Renders de “La trascendencia de la cultura en torno al Teatro Sucre”  
Fuente: Moreta (2020)

El teatro transforma a todos, espectadores y espectados, y la pandemia lo hace, por su parte, con el espacio físico en donde todo se desenvuelve. La mascarilla se inmiscuye hasta el segundo previo de la salida a escena. La sala ya no permite la existencia del otro a pocos centímetros de distancia (Fischer 2011, 102).

La presencia en lo escénico es experimentada física y mentalmente por el espectador, dentro y fuera del transcurrir del tiempo (Fischer 2011, 203). “Ahí el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo a sí mismo” (Fischer 2011, 204).

“El teatro renueva la dimensión conflictiva del existir y pone en el centro del interés la condición existencial de la fragilidad humana” (Viviescas 2020, 251). Es el lugar de la construcción de lo común, y es en sí mismo una mediación, en donde se juntan la inteligencia mimética y la narrativa (Kaplun 2024), en donde se recrean el tiempo y el espacio (Alcázar 2021,13), entendiendo a estos como Kant los señalaba: “categorías fijas de la mente que nos permiten organizar la experiencia”.

Según Josefina Alcázar en el espacio teatral se vive un tiempo de ruptura. “Actores y espectadores transitan por diferentes niveles temporales donde confluyen pasado, presente y futuro, en términos de memoria y expectativa. En este espacio extracotidiano el tiempo es un elemento dúctil, maleable, que puede retroceder, acelerarse, condensarse, extenderse o dilatarse. (Alcázar 2021, 29)

El teatro tiene dos grandes mecanismos: el primero un mecanismo de seducción: el entretenimiento, que según Kaplun es “tenimiento entre: tener a alguien entre los límites de un discurso creado con los cuerpos, el espacio, el tiempo y los espacios aludidos. Ese entretenimiento en sí mismo es el gran atractivo” (Kaplun 2022).

Desde el punto de vista de la teoría de la comunicación el teatro es un medio, un código o sistema de signos que transmite un significado, cuya consideración resulta de la confluencia entre aspectos técnicos y contextuales. Como todo medio, posee una precisa dialéctica interna que comprende tensiones estructurales y correlaciones con otras formas, como la de remediación (Bolter y Grusin 1999).

Para Dubatti, en el teatro se vive con los otros, creando vínculos compartidos y vicarios que multiplican la afectación grupal. El convivio, según el autor, multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, el diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, como el que comparte el pan). (J. Dubatti 2011, 35-36).

## 6. Les compañerites

Es la *poiesis* la que se desencadena luego de un profundo acto de acompañamiento. El hecho escénico, el espectáculo artístico, es el resultado de la conjunción de saberes en evolución creativa, que viven en la construcción de una coreografía de lo que se deberá hacer, se tendrá que decir y se querrá hacer sentir, en el acto de compartir el mismo tiempo y espacio con quien decidió darle su tiempo a la convivencia de la *poiesis* teatral planteada por cualquier otro.

En el caso de la FTNS la convivencia es un acto prolongado en el tiempo. “El Sucre” se caracteriza por tener un equipo que lo ha acompañado por más de cuatro décadas, o casi dos en el caso de la mayoría de sus miembros. Esa experiencia cohesiona la maquila de realización que está obligada a estructurar un espacio como la FTNS, en donde suceden hechos artísticos disímiles entre sí todos los días.

La producción artística es una máquina de creación lenta, pausada, respetuosa del proceso creativo, se vuelve convulsa cuando los tiempos los impone el mercado, las agendas, los procesos, los compromisos, en todas esas etapas la maquila no deja de suceder *in crescendo*.

En esos procesos las almas entran en convivio, la *poiesis* se cuece de a poco y se transforma en cada ensayo, conjugando las experiencias de los cuerpos, en esa coreografía de la que hablábamos hace poco.



Figura 22. 7 de agosto de 2021. “Cocinando Dido y Eneas”



Figura 23. 27 de octubre de 2021. “46. Sexto cumpleaños en esta oficina. Las espaldas y las cabezas gachas”



Figura 24. 24 de enero de 2021. “La encantadora Andrea Córdor”

Según Bourdieu, “la jerarquía social se traduce como un sistema de símbolos y estilos de vida inherentes en el individuo a través de una estructura de hábitos” (citado en Colomer 2019, 5). El mundo cultural es un campo social en donde rigen distintos hábitos. Para Marshall McLuhan con la automatización de la vida se introdujo el principio de la retroalimentación, que consiste en un circuito de información que inaugura un camino de retorno, donde antes sólo existía uno lineal. (Alcázar, 2021,113), eso vuelve a la participación técnica, un acto vivo dentro de lo escénico.

Colomer (2019) menciona a la dimensión emocional como la carga que es incorporada en los bienes culturales, como consecuencia de nuestra experiencia personal. Esta concepción sociológica muestra las implicancias sociales de participar dentro de la cultura teatral.

En “El convivio teatral” (Dubatti, 2003) se expresa la idea de un convivio distendido en el tiempo y en el espacio, convivio pre-teatral, convivio teatral, convivio de los intermedios y convivio post-teatral (AlcázarCa 2021, 33). Estas tres dimensiones atraviesan esta investigación a lo largo de sus tres actos. En este nos centraremos en la primera: el convivio pre-teatral.

Este convivio pre teatral nace en la convivencia artística. En este momento la *poiesis* está en construcción y es producida como siempre por el/los/las/les artistas que, o se autoconvocan para emprendimientos privados, o son parte de grandes conglomerados de músicos como los que en los teatros del Sucre habitan. En este caso habitan el Centro Cultural Mama Cuchara, casona colonial del barrio quiteño del mismo nombre que alberga a los nueve elencos musicales que pertenecen a la FTNS. Ahí se cocina la *poiesis*, en su mayoría musical, ya que todos estos elencos son musicales. Más de un centenar de “maestros” ataviados de instrumentos inundan a diario la sonoridad del barrio. Esa escucha indirecta y esa *poiesis* en construcción hacen de este un convivio pre-teatral.

Y adentro, en el Centro Cultural Mamacuchara todo arde. Ese centenar de almas de artistas conviven apasionadamente a través de la música. Ha pasado tanto tiempo en sus vidas en medio de esa convivencia que existen compadres, esposas, hermanos, primos, hijos y centenares de noviazgos a lo largo de una historia musical prolija y excitante. La vida de la música no está exenta del arte de vivir y pasan cositas que alimentan la *poiesis*, para bien o para mal. Muchos de ellos comparten el hecho musical desde hace más de 40 años, los intermedios van juntos más de 20, y los más chicos ya pasaron los cinco. Es para la excitación del aplauso que construyen a diario la *poiesis* en su particular preteatralidad. Con la misma intensidad se vive en los grupos teatrales, en condiciones más independientes y precarias que los que son parte de una nómina, pero con el mismo apasionamiento e intensidad que los músicos, colegas de lo escénico.

Metidos en esa colada están los técnicos, les productores, y demás colaboradores, primeros grandes expectantes de la locura de la *poiesis*, y en su construcción también participan. Se saben las obras desde los primeros ensayos, es su obligación, aunque algunos se sobran y se mecanizan. Se saben todos los chismes de los

elencos y también los protagonizan, son parte de la algarabía de las grandes fundaciones de artistas.

Entre 1945 y 1989, Brian Uzzi y Jarrett Spiro estudiaron 474 musicales producidos en Broadway para definir el índice Q (corecurrencia histórica), que mide la densidad social entre colaboradores:

- Q bajo ( $<1.7$ ) → falta de conexión, menor éxito comercial y crítico.
- Q alto ( $>3.2$ ) → exceso de afinidad, se produce *groupthink*<sup>4</sup> y disminuye la innovación.
- El punto óptimo (2.4–2.6) triplica las probabilidades de éxito.

En nueve elencos juntos por décadas, el punto óptimo de la evaluación trasciende en los centenares de propuestas artísticas desarrolladas en ese tiempo. El “Q alto” se da en medio de las asociaciones personales de los artistas, y que forma parte de las experiencias del convivio en el mismo espacio.

Es el “Q bajo” el que se presenta de la mano de la pandemia. La interrelación rota por el distanciamiento afecta directamente al producto escénico, reduce los ensayos, los tecnologiza, con todos los contratiempos que ello conlleva y los pone delante de un nuevo único público: las cámaras y sus pantallas.

Detrás de estos artilugios tecnológicos que se consolidan como el nuevo público están “los cámaras”, seis hombres que conforman el equipo de producción audiovisual de la FTNS y que se involucran en el hecho artístico desde una condición, hasta ese momento, de meros acompañantes.

Quien escribe recuerda uno de los juicios más lapidarios que le diera quien por 2015 era la directora Artística-Ejecutiva de la Fundación, Chía Patiño, la que fue clara en afirmarme en su momento que “lo que menos importa a la hora del show es tu cámara, y lo que puedas grabar con ella, si no se graba, pues no pasa nada” (Patiño, 2015).

Esa afirmación resume la pertinencia que para la estructura teatral clásica significa la posibilidad audiovisual, pese a que el Sucre sea de los pocos teatros del país que cuenta con un sistema de circuito cerrado de video que permite grabar en directo cualquier espectáculo escénico y transmitirlo de manera profesional.

---

<sup>4</sup> *groupthink*. El pensamiento grupal es un fenómeno psicológico en el que el deseo de armonía o conformidad dentro de un grupo conduce a un proceso de toma de decisiones defectuoso. Se caracteriza por la supresión de opiniones disidentes y la falta de evaluación crítica de las alternativas. Esto puede dar lugar a decisiones irracionales o subóptimas porque los individuos priorizan la cohesión del grupo sobre el pensamiento independiente.

Es esa transmisión la que trastoca la relación de convivencia de los artistas, los técnicos y su público a partir de las condiciones de salubridad y distanciamiento provocados por la pandemia, la que desacomoda la cotidianidad y la convivencia de los artistas y sus compañeros cercanos, la que obligará a darle mayor protagonismo al grupo de camarógrafos, quienes se involucraron en volver real el acontecimiento teatral desde la virtualidad de sus transmisión y de quienes nos dedicaremos a profundidad en el segundo capítulo de esta tesis.

## 7. Los colosos de la plaza y Chimbacalle

El trabajo que en el escenario se refleja trasciende su espacio físico y se cuela por pasillos y oficinas en el caso de la FTNS y afecta a artistas, técnicos y oficinistas que conforman la cadena de producción del arte, que desde esta fundación pública se genera.

Tres teatros y un auditorio conforman el conglomerado de edificios que albergan el hecho artístico en Quito, bajo la dirección de la FTNS. Los tres tienen inicios republicanos que han mutado en lo que hoy constituyen.



Figura 25. 6 de diciembre de 2020. “Un teatro brillante”

El Teatro Nacional Sucre fue construido en lo que antiguamente era el camal de Quito, de arquitectura republicana de fines del siglo XIX, con inspiración neoclásica europea, que se integra en la trama colonial del Centro Histórico de Quito y su plaza, la Plaza del Teatro, que es la puerta de entrada al que se considera el centro histórico mejor conservado de Latinoamérica.

Fue inaugurado el 25 de noviembre de 1886, durante la presidencia de José María Plácido Caamaño, como parte de un proyecto de modernización urbana impulsado por las élites quiteñas ilustradas. Su construcción respondió al deseo de

insertar a Quito en el circuito cultural global de la ópera, el teatro y la música académica, al estilo de las grandes capitales europeas, fue diseñado por el arquitecto alemán Franz Schmidt, con una clara impronta neoclásica, influida por el modelo de teatros italianos del siglo XIX. Su estructura responde a una lógica axial y simétrica, con una fachada sobria y elegante, de tres cuerpos verticales y un desarrollo horizontal en piedra y estuco blanco, con un pórtico con columnas corintias. El salón principal tiene forma de herradura, con palcos distribuidos en dos niveles. El techo luce una gran cúpula pintada con escenas alegóricas a las artes, iluminada por una imponente lámpara de araña. Hoy puede albergar hasta 700 personas.



Figura 26. 22 de junio de 2019, Teatro Variedades Ernesto Albán  
Fuente: Laviejaciudad.ec (2019)

Justo en frente del Sucre, compartiendo la misma plaza, está el Teatro Variedades Ernesto Albán, uno de los recintos culturales más antiguos y singulares de la ciudad. Su edificio es un testimonio vivo de la arquitectura funcional adaptada a las necesidades del arte escénico popular quiteño desde finales del siglo XIX, sobre una estructura de origen más antiguo. Lleva el nombre de “Variedades” desde 1996, en homenaje a Ernesto Albán Mosquera, actor icónico del teatro ecuatoriano. Mezcla de arquitectura colonial vernácula, con elementos neoclásicos austeros, influencias de arquitectura de teatro popular del siglo XIX (modelo de “salón de varietés”) es el espacio ideal para propuestas alternativas, teatro independiente, festivales, formación escénica y actividades de proximidad con el público, que puede llenar hasta 250 butacas.



Figura 27. Teatro México, Chimbacalle. Archivo FTNS (2015)

Más al Sur, en el tradicional barrio de Chimbacalle está el Teatro México, construido en los años 40, con un diseño influenciado por el art déco y el racionalismo arquitectónico, que formaba parte de la expansión urbana de Quito hacia el sur, durante el periodo del desarrollismo republicano. Representa la transición de Quito hacia una ciudad moderna, con equipamientos culturales en nuevos sectores urbanos, ícono del arte escénico popular de mediados del siglo XX, especialmente el cine y la música en vivo. Una de las pocas salas art déco preservadas en Quito, con valor tanto arquitectónico como histórico, es ejemplo de la democratización del acceso a la cultura, al descentralizar los espacios escénicos del Centro

Histórico hacia el sur y brindar espacio para 450 personas.

El escenario no es sólo un volumen tridimensional, estático, decorado apropiadamente y que el actor meramente lo habita, sino que, más bien, es un espacio interior, un activo agente psicológico que también existe en la cuarta dimensión: se mueve en el tiempo (Alcázar 2021, 165).

La disposición espacial de los auditorios está calculada para lograr la máxima ilusión escénica, para que desde cualquier asiento se tuviera la misma perspectiva (Alcázar, 2021, 31). Espacios acondicionados para el espectáculo, para el cambio de posibilidad artística casi a diario. “La luz tiene una flexibilidad milagrosa. Contiene todos los grados de claridad, todas las posibilidades de color, todas las variaciones de la paleta. La luz puede producir sombras y distribuir la armonía de sus vibraciones en el espacio, tal y como lo hace la música” (Alcázar 2021, 33).

Y es esa luz el elemento fundamental de los dos lenguajes que ponemos en entredicho en esta investigación: fundamental para el acto de codificar imágenes a partir

de su captura en movimiento a través de una cámara, y como elemento narrativo y escenográfico en el planteamiento argumental del relato teatral. Así que la disposición de la luz en un escenario teatral está organizada desde un trust o parrilla de iluminación, en su mayoría cenital o frontal, pensada para una construcción espacial tridimensional del acto escénico, en relación a un público que mira, en su mayoría desde un puesto inmóvil ubicado en frente (los que están ubicados en platea), desde arriba (los de luneta), y desde los lados cercanos al escenario (los palcos). Luz dinámica, constructora de ambientes que es vista en su conjunto, en un acto óptico de plano general. Esa misma luz que realza la acción escénica es un dolor de cabeza para la cámara. Las luces cenitales sobre las humanidades son como grabar a pleno medio día, con ese sol de sombras horribles que todo fotógrafo empedernido busca evitar.

Esa luz de parrilla se mueve sobre la escena, construye escenografía y dramaturgia, acompaña y revela la *poiesis*, no como adorno sino como componente dramático.

La pandemia, al querer opacar la luz de la escena, obliga a que se la replantee desde la luz necesaria para la cámara. Es uno de los primeros descubrimientos que deberá hacer el teatro frente a la nueva normalidad: la luz debe ser pensada, momentáneamente, para un único punto de vista: el de la cámara, el de su movimiento y su versatilidad de aplicar un nuevo lenguaje al quehacer teatral que será analizado inmediatamente en nuestro segundo capítulo de esta tesis, para intentar descubrir los resultados de la intromisión de la cámara, como agente tecnológico, en el convivio teatral.

## Capítulo segundo

### Acto 2. Estéticas de la cámara

#### 1. Cadáveres en las calles, hay que desempolvar los archivos



Figura 28. Un grupo de personas observa el cuerpo de un hombre fallecido en una calle de Guayaquil en marzo de 2020. (STRINGER / Reuters)

Es 22 de marzo de 2020, ha pasado una semana desde que nos mandaron a todos para las casas y se confirmaba la urgente necesidad de confinamiento. Para la fecha el país reportaba oficialmente 789 infectados, 14 fallecidos (Ecuador Ministerio de Salud Pública 2020), y un sistema de salud pública colapsado: hospitales desbordados, falta de respiradores, de camas y de insumos básicos de protección para médicos y enfermeras (Naranjo 2020). Las imágenes de cadáveres abandonados en las calles de Guayaquil se convirtieron en símbolo de la descomposición estatal y el fracaso preventivo (BBC News Mundo 2020).

El derrumbe social revelado en las calles no sólo enmarca la crisis sanitaria, sino también un colapso epistémico que Armand Mattelart identifica como rasgo estructural de la globalización contemporánea: redes técnicas, sistemas informativos y flujos simbólicos que se estremecen cuando la infraestructura social falla (Mattelart 1993). En esta lectura, la pandemia fue un acelerador de los dispositivos comunicacionales y obligó a reconfigurar las prácticas de todo y de todos.

El gobierno de Lenín Moreno, acorralado, decretó toques de queda, cierre de fronteras y suspensión de actividades laborales presenciales, excepto las esenciales (El Universo 2020), medidas que llegaron tarde para frenar el desborde que inició en la

Costa, donde el convivio en las fiestas de año nuevo facilitó la expansión del virus (El Comercio 2020).

En este contexto, los medios se vuelven una “cuarta esfera existencial” que fija pautas de comportamiento en momentos de colapso institucional (Sodré 2009, 157). Cuando el Estado falla, los flujos informativos asumen de facto una autoridad ética: orientan el miedo, amplifican el peligro, administran las imágenes del desastre. La pandemia expuso al país a una eticidad mediatizada, donde lo real circulaba en redes antes que las políticas públicas, y donde los cuerpos muertos en la calle se convirtieron en un relato gobernado por las pantallas, antes que por las instituciones.

Para ese momento la deuda externa superó el 52 % del PIB, el petróleo cayó a menos de 30 dólares por barril, y el desempleo afectó a más del 4% de la población económicamente activa, con una alta informalidad estructural (Banco Mundial 2020). La pandemia aceleró la recesión: el Banco Mundial proyectó una caída del PIB de entre el 6 % y el 10 % para ese año. (Banco Mundial 2020).

Mientras, en las calles sólo cadáveres, en la virtualidad el holocausto es aupado por la post-verdad de una desinformación masiva que agrava el miedo colectivo. Las zonas vulnerables sumaban una debilidad más: la sanitaria (El Comercio 2020).

La circulación digital del miedo confirma aquello que Valdetaro y Verón analizan como condición hipermoderna: la disolución de los límites entre realidad, representación y afecto, en una ecología transmediática donde los acontecimientos se vuelven simultáneamente vividos y narrados (Valdetaro 2010). En este sentido la pandemia fue un acontecimiento doble: sanitario y semiótico. El virus viajaba por los cuerpos, pero el pánico viajaba más rápido por los medios. Esa superposición alteró la percepción social del tiempo y del peligro, y explica por qué el país vivía un frenesí informativo sin precedentes.

El Gobierno, deslegitimado desde las protestas de octubre de 2019<sup>5</sup> carecía de credibilidad, lo que imposibilitaba un liderazgo que haga frente a la pandemia. Había que hacer algo desde las instituciones culturales para contrarrestar la realidad, lo único posible en ese momento era meter mano a algo que poca importancia se le presta: el archivo.



Figura 29. Un grupo de *cassettes minidv* almacenados en un archivo desprolijo. Generada con IA

Para Diana Taylor el archivo es el único soporte cuando el repertorio teatral (prácticas corporales vivas) se suspende (Taylor 2003, 19–20). El confinamiento destruyó el convivio y obligó a trasladar la supervivencia estética del teatro a la dimensión archivística, no solo como una medida técnica, sino como una reconfiguración del modo de existir del teatro en estado de excepción.

<sup>5</sup> En octubre de 2019, Ecuador fue escenario de una de las revueltas populares más intensas del siglo XXI en América Latina, desatada por la emisión del Decreto 883 que eliminaba los subsidios a los combustibles, elevando de forma abrupta el precio del diésel y la gasolina (Agence France-Presse 2019). Esta medida, impuesta en el marco de acuerdos con el Fondo Monetario Internacional, provocó un estallido social liderado por el movimiento indígena organizado en la CONAIE, y acompañado por transportistas, estudiantes y trabajadores, que durante once días tomaron las calles, bloquearon vías estratégicas, ocuparon el centro histórico de Quito y desbordaron la capacidad de represión del Estado (Garrido y Mouly 2020). La respuesta gubernamental incluyó la declaración del estado de excepción, el despliegue de las Fuerzas Armadas, la imposición de toques de queda y la suspensión de derechos constitucionales como la libertad de reunión y tránsito (CIDH 2019). La Comisión Interamericana de Derechos Humanos denunció el uso excesivo e indiscriminado de la fuerza por parte de la Policía Nacional y el Ejército, el empleo masivo de gas lacrimógeno y armamento letal, y la muerte de al menos once personas, entre ellas el dirigente indígena Inocencio Tucumbi, así como más de 1 300 heridos y cerca de 1 200 detenciones arbitrarias (CIDH 2020). El levantamiento concluyó el 13 de octubre, tras un proceso de mediación entre el movimiento indígena y el gobierno facilitado por la Organización de las Naciones Unidas y la Conferencia Episcopal, que resultó en la derogatoria del decreto y el compromiso de construir una nueva propuesta económica de forma participativa (Ponce et al. 2020). Las protestas de octubre no solo expresaron el rechazo a una política económica impopular, sino también una memoria histórica de exclusión y una práctica renovada de resistencia civil organizada y estratégica.

La infraestructura audiovisual de la FTNS le da la posibilidad de gestar memoria de la escena. La memoria viva de lo que ahí ha ocurrido reposa en decenas de cartones perfectamente membretados, que duermen el sueño de los justos en un hueco detrás de dos muebles de la oficina de la Dirección de Comunicación. Miles de cassettes minidv y sus respectivas copias en dvd son la muestra viviente de que en esos escenarios ha ocurrido la *poiesis*. Aquellos archivos fueron la primera estrategia de la FTNS frente a la imposibilidad convivial que planteaba la pandemia. La cámara empieza a sacar la cabeza del cascarón y a ser parte fundamental de la escena, de la escena transmitida, claro.

Para Rebecca Schneider el archivo es el territorio donde la desaparición (del teatro en este caso) se vuelve performativa (Schneider 2011, 98). Cada cinta minidv guarda un fantasma: cuerpos que ya no están, gestos que ya no pueden repetirse, respiraciones que pertenecen a otro tiempo. Al desempolvar esos soportes se activa una temporalidad fracturada donde el teatro vive como huella diferida. Esa condición espectral es la que permite que la “cámara salga del cascarón”: no para reemplazar la escena, sino para hacer visible su ausencia.



Figura 30. Claqueta de concierto. Frame de video



Figura 31. Banda Sinfónica Metropolitana de Quito. Frame de video

El primer archivo que se reencaucha es, en su primera parte, “Atahualpa, o el ocaso de un imperio”, obra escrita por Luis Humberto Salgado e interpretada por la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito, y en la segunda, la “Consagración de la

Primavera” de Tchaikovsky, concierto grabado a multicámara, de fecha anterior y que significa la primera utilización de esos registros como material público, en línea, para consumo masivo en redes sociales. Debió venir un bicho verde para que eso sucediera.

Philip Auslander plantea que el “en vivo” es una categoría histórica, no ontológica (Auslander 2008, 39). La pandemia desbarató la oposición clásica entre presencia y virtualidad: el archivo se volvió “evento”, el diferido se volvió “actualidad”, y la grabación antigua se convirtió en “concierto” para una audiencia que sólo podía existir digitalmente. La FTNS no solo reactivó material viejo; inauguró un régimen híbrido, donde lo grabado funciona como lo vivo y donde la virtualidad es el único modo de habitar la escena.

Es aquí que el trabajo de cámara, de los cámaras, se pone en evidencia. Antes, muy pocos veían el resultado del esfuerzo de 3 a 4 hombres que destinan todo su contingente laboral a consolidar el oficio de apropiación de la memoria escénica a través de la cámara. Esa memoria, burocratizada, era utilizada únicamente con fines de replanteamientos escénicos de los mismos artistas que se reencauchaban. Existía la posibilidad administrativa de que cualquier persona pueda hacer un simple trámite para posibilitar su socialización, sólo con fines académicos o personales, pero ese acceso era desconocido y desinteresado por el público. El producto de esas grabaciones, como la mayoría de lo que analizaremos en esta tesis, descansa (descansaba) en el repositorio infinito y “eterno” que significaba tenerlo subido a Facebook y deja ver cómo, hasta el momento anterior a la pandemia, se manejaba el lenguaje audiovisual del registro administrativo de los espectáculos escénicos que sucedían en el Sucre.



Figura 32. Cámara en el palco de calle Guayaquil



Figura 33. Cámara en palco de sonido



Figura 34. Cámara en Calle Flores. Archivo FTNS

La disposición de las cámaras es un primer y principal elemento de análisis y conclusión de lo que en materia audiovisual hablar de teatro virtual representa. La galería del Sucre cuenta con un sistema de circuito cerrado de tres cámaras Sony Varicam que están ancladas a un *switcher* de video, que graba la señal en *cassettes* minidv desde hace dos décadas. Esas cámaras tienen una única e inamovible ubicación: dos en la primera de palcos, en los palcos 9 y 12 respectivamente, y la tercera, la central, más arriba, en la segunda de palcos, dentro de la cabina de sonido. Esa es la ubicación de las cámaras desde su instalación, cubriendo una elemental necesidad de registro. Así queda limitada la capacidad creativa de la cámara a un mismo y único punto de vista, en una infinidad de espectáculos artísticos de diferentes características. Esas cámaras fueron puestas allí en tiempos de Chía Patiño, y como lo describimos anteriormente, al momento del espectáculo, la cámara, para Chía, era lo menos importante, cumplía con una característica administrativo-técnica que debían tener los teatros con perfil nacional e internacional.

Esa posición conservadora de las cámaras, por elemental que parezca, repercute directamente en la condición subalterna que tiene lo audiovisual dentro de los territorios conviviales del teatro. Bajo esta lógica, la cámara no es un actor más, no repercute en lo más mínimo dentro de la dramaturgia de lo propuesto desde el escenario, y es una simple acompañante, que si falta, nadie la va a extrañar. En ese esquema, bajo ese formato, se graban todos los registros multicámara que se desarrollan en el Sucre, esquema que se repite una y otra vez, en una diversidad variopinta de expresiones artísticas que han llenado la cartelera del teatro semanalmente.

Volviendo a este primer video, podemos verlo con detenimiento gracias a la posibilidad de pausar, adelantar y retroceder que nos permite la tecnología virtual, para

describir de mejor manera lo que la cámara nos muestra. Eso, en el convivio es imposible.

La imagen comienza con una claqueta roja llena de textos y logos que en la brevedad del tiempo que duran no dejan leer completo. Habría que pausar para leer todo. Un fundido encadenado abre paso a un plano general que describe al artista: La banda Sinfónica Metropolitana de Quito, dirigida en ese entonces por el venezolano Luis Castro, a quien una de las cámaras persigue mientras saluda con los músicos. El sonido del aplauso del público es un buen augurio, viene un espectáculo, una *poiesis* de 32 músicos y un director. Un pequeño juego de cámaras ubica a todos en casa en la escena. Lo primero que suena es el piccolo, la más pequeña de las flautas, que es interpretado en el centro de la formación musical, donde la cámara lo recibe en plano general. Enseguida, la cámara de la derecha lo toma en plano medio, lo máximo que permite acercarse el zoom a esa distancia, y muestra a la maestra con su piccolo. Suenan el resto de flautas, los otros instrumentos, pero la cámara se queda, indecisa, en el piccolo, que ya dejó de ser protagonista, han pasado 30 segundos y se despierta una primera alerta, esa vacuidad de la cámara desconcentra de lo importante: la música.

Una de las primeras cosas que un audiovisual entiende al momento de aprender del lenguaje es que este tiene un tiempo, un tempo y un ritmo, que están dados por el proceso de rodaje y fundamentalmente por el del montaje, pero resulta que ese montaje, en grabaciones como esta, sucede en vivo, en tiempo real, en el mismo tiempo y en el mismo espacio que el acontecimiento teatral, por lo que resulta de una complejidad infinita, muy proclive a la falla, pero también muy susceptible a la excitación liminal de la experiencia en vivo. Es, sin guardar las distancias, hacer una película en vivo. Pero las películas exigen perfección en su factura y la perfección no sucede todos los días, es proclive a una infinidad de factores, propios y extraños, que hacen de la perfección en el show grabado en vivo un acto de suerte, o el resultado de una planificación milimétrica y exhaustiva. Esa misma planificación requiere el trabajo de cámara si pretende estar a la altura de lo que sucede en el escenario.

Volviendo al *piccolo*, el plano que se duerme en él nos da la primera sensación de *zapping*.<sup>6</sup> El ritmo de la cámara y del director de cámaras no es el mismo que el de la música. Gol en contra para el registro que busca trascender. Pero suena Humberto Salgado, eso es lo que importa, hay que darle una oportunidad.

---

<sup>6</sup> *Zapping*. Acto de cambiar de canal en el televisor.

Minuto 1:49, la música tiene un crescendo que incluye los timbales a donde llega la cámara a un plano entero de Patricio, quien los toca, pero se queda demasiado tiempo, ve cómo él va callando de a poco, cambia sus baquetas y hace algo que para el momento de la música no es importante. La música sucede en otros grupos de instrumentos a quienes, quien especta desde la pantalla, los oye, pero no los ve, la cámara y su dirección no se lo permiten. Minuto 2:04, han pasado 15 segundos de un mismo plano en los timbales que aleja de la magia de la música a alguno de los 2600 espectadores que ve desde la lejanía de Facebook. Las estéticas televisivas de calibres internacionales han evolucionado tanto el lenguaje, y su tecnología narrativa, que adiestran ojos acostumbrados a estándares de la televisión por cable, se quiere decir con esto que existe cierta perfección narrativa en la cotidianidad visual del espectador, aupada por un consumo mediático, fundamentalmente occidental, norteamericanocentrista, incluyendo en esto tanto a gringos como a mexicanos, quienes pueblan la programación con la que se forjó el público ecuatoriano, que fue criado por la televisión y sus gustos.

Y la música clásica no es de lo que a la mayoría de ecuatorianos les guste, o la conozcan, o la entiendan. El público de este tipo de conciertos es un público que tiene una cercanía con la música, clásica en este caso: asiste a conciertos, los escucha en el equipo de su casa, mientras trabaja, en el auto, o ve conciertos por televisión.

Ese conocimiento, esa afinidad, no pasa por el cámara, por ninguno de los cámaras en la FTNS. Me excluyo, la música clásica es parte de mi alimento musical, siempre fue gratificante conocerla desde dentro. Grabar los ensayos, por ejemplo, con la cámara en las narices de los músicos sin que se inmuten y sin estorbar a ningún público, era un acto de profundo placer para un camarógrafo que gusta de flotar con la cámara. De lo que no me excluyo es de que ninguno de nosotros tenía, hasta ese momento, conocimientos musicales o de lectura de partituras, herramientas fundamentales para entender lo que se verá desde la cámara y como llegar con la pulcritud audiovisual que amerita una música de esa producción exuberante.

Al no conocer la música desde su factura quedaban dos caminos; o: ensayar con cámara tanto como los músicos, o consolidar un mecanismo de trabajo que incluya un músico o una lectura de partitura al momento de “la ponchada en vivo”.<sup>7</sup> Mientras eso

---

<sup>7</sup> Ponchar en vivo. Término coloquial con el que se le conoce a la Dirección de cámaras de un espectáculo en vivo.

no sucediera existía una consigna impuesta por mi sentido común: “haz cámara con las orejas”.

Perseguir a 32 músicos que suenan al unísono, desde tres cámaras dispuestas a al menos 15 metros del escenario donde sucede la *poiesis* no es algo fácil de hacer, menos si tienes un desconocimiento natural de la música que suena, y menos aún si hiciste muy pocos ensayos con cámara para mejorar el resultado de la experiencia del público virtual. Por suerte tienes camarógrafos sagaces, conocedores del oficio frente al espectáculo, lo que hace que la transmisión/grabación salga adelante. Como camarógrafo/a hay que saber bailar con la cámara, y estas cámaras pesan, no puedes olvidar nunca de llevar el asiento giratorio que te acogerá por al menos dos horas de trabajo concentrado. Bien sueltos los seguros del cabezal del trípode, manos en el zoom y el control de foco, mirada siempre en el monitor, una oreja con el director y el equipo y la otra con la música. Si no sabes qué instrumento suena estás jodido, tienes fracciones de segundos para buscar el mejor encuadre antes de que el director te vuelva a ponchar. Y arriba, quien comanda la fiesta de las cámaras debe saber bailar. El ejercicio físico del director de cámaras está reducido a la mínima expresión, sólo se mueven los dedos índices, medio y anular de su mano derecha: cámara 1, del palco de “La Flores”,<sup>8</sup> dedo índice; cámara 2, de la cabina de sonido, dedo medio, y; cámara 3, del palco de “La Guayaquil” ,<sup>9</sup> dedo anular. Esos dedos deben saber bailar, al compás que les pongan, desde la música clásica, al San Juanito, a la Ópera, a la música sacra o al jazz.




---

<sup>8</sup> La Flores. Descripción única para determinar una dirección con relación con el escenario del Teatro Nacional Sucre, útil fundamentalmente para los montajes y la logística. Se dice: del lado de “La (calle) Flores” a todo lo que es visto desde la galería hacia el escenario y está a la izquierda, o a todo lo que es visto desde el escenario hacia la galería y está a la derecha.

<sup>9</sup> La Guayaquil. Descripción única para determinar una dirección con relación con el escenario del Teatro Nacional Sucre, útil fundamentalmente para los montajes y la logística. Se dice: del lado de “La (calle) Guayaquil” a todo lo que es visto desde la galería hacia el escenario y está a la derecha, o a todo lo que es visto desde el escenario hacia la galería y está a la izquierda.

Figura 35. David Guzmán Figueroa como director de Cámaras en evento del Teatro Variedades. Archivo FTNS

Para quien escribe, la dirección de cámaras es un disfrute, somos buenos para ello, hay que tener nociones musicales básicas: ritmo, oído, conocer los sonidos, querer que se vea impecable. Nos entra fácil el compás, nos emociona la música, nos encanta bailar con la cámara. Si ese baile no sucede al unísono de la música, de la escena, la transmisión se cae, la gente se aburre y te cambia por cualquier otra cosa que pueda estar haciendo en el momento de su participación expectante.

El problema que radica en el equipo de cámaras está en el exceso de confianza. En 2015, cuando llegué a dirigir el equipo audiovisual de la FTNS, tres de los cinco realizadores llevaban al menos una década haciendo este trabajo, que lo aman, de eso no nos queda duda. Han pasado tantos conciertos y obras de teatro por sus vidas, por sus ojos, que es parte de su privilegiada rutina. Esa rutina obliga dos estadios: el primero un control y conocimiento exhaustivo de lo que dentro del teatro sucede y cómo sucede; y el segundo una automatización de los procesos humanos de la vida. Siempre fue duro batallar con esa rutina para consolidar un ejercicio prolijo, lo asumo. Rutina a la que es fácil entrar, no sin antes maravillarse, hipnotizarse con el escenario. Eso nos pasó a los otros tres que fuimos llegando al equipo.



Figura 36. Equipo Audiovisual en 2020 (de izquierda a derecha): Tian López, David Guzmán Figueroa, Jorge Cisneros, Santiago Singo, Dante Terán y Daniel Calderón. Archivo FTNS

La falta de prolijidad se evidencia en la pantalla, no escapa de ella, queda grabada como memoria para la posteridad y afecta lo que desde la *poiesis* sucede, una música hermosa, no por lo académica, sino por lo humana. Lo que suena en el Concierto de la Banda es ese tipo de música, pero el bit de la cámara no es el mismo

con el que lleva Luis a sus músicos. Lo que pasa con la música en vivo es eso, deja de importar lo que puede ser visto frente a lo liminal de lo que se escucha. Además, ver un montaje musical es muy poco atractivo. La música requiere de una parafernalia tecnológico-sonora tan compleja que llena de tubos, cables y atriles todo el encuadre. Por donde se mire hay algún fierro que se interpone entre la cámara, el público y el/la músico y su instrumento. Innumerables solos musicales imposibilitados para vista de la cámara por atriles y micrófonos hemos vivido. Eso siempre me pareció fulminante a la hora de exponer la música a la cámara, es tan sucia, tan de menor importancia la imagen que genera el hecho musical académico, que deslucen la virtuosidad de los maestros y maestras intérpretes. Además, es lo mismo que ve quien está en las butacas del teatro. También, hay una rigurosidad añeja al momento de replantear nuevos esquemas de trabajo, desde la puesta en escena del marco musical, que se resiste a una concepción más visual, más mediatizable, más de vanguardia.

Mientras escribo aprovecho para escuchar el concierto, la música me atrapa, no requiero verla, no es necesario, pueden no más las cámaras equivocarse que no me daría cuenta, pero sí requiero oírla. Estoy en el mesón de la cocina, escribiendo mientras se cuecen unos verdes, la olla de presión hace ruido, necesito unos audífonos para que la música gane en volumen, puedo escribir, puedo escuchar, pero no veo el concierto. La variedad de opciones que tiene el público al momento de recibir el mensaje visual de la transmisión virtual es infinita. Quizá fue mi forma de hacer *zapping*.

Eso no le puede pasar al teatro virtual, requiere la impostergable acción de ser visto, requiere el compromiso del público de ser el otro que complementa el sentido. Pero en la lejanía del espacio donde sucede la *poiesis* el número de factores que pueden mediar la recepción motora del mensaje íntegro del teatro, que pretende llegar al público a través de la cámara, la tiene cuesta arriba, es algo que no se logra mientras se cocina, se trabaja, o se sufre con una mala señal, o desde una computadora vieja. Es por ello que la construcción del lenguaje audiovisual que pretende transmitir el hecho teatral/musical debe ser impecable, debe sortear las imposibilidades personales del equipo que lo crea, las generadas por la naturaleza del acontecimiento, y llegar de la forma más espectacular posible para evitar el *zapping* general y crear una necesidad real y nueva de su consumo por parte del gran público, público este que está sobre calificado en la oferta audiovisual que recibe, en un mundo dominado por las plataformas, la inteligencia artificial y sus pantallas.

Peggy Phelan, afirma que una performance no puede ser conservada, grabada, documentada, ni participar de ninguna manera en la circulación de reproducción de reproducciones, pues tan pronto como se registra se convierte en algo distinto de una performance. La materialidad específica de la realización escénica escapa a cualquier intento de fijarla (Fischer Lichte 2011, 141). Esto es lo que pasa con el registro del concierto en vivo. Es, pero no es. Quien desde las butacas escucha podrá cerrar sus ojos y no necesitar ver a los músicos, o bailará él/ella también con sus ojos, en búsqueda de ese sonido que lo/la cautiva, en una cacería sonora y visual de quien en ese convivio está conectado con la *poeisis* del otro.

A diferencia de una realización escénica en vivo, el diferido no cuenta con este principio, ya que siempre será algo que aconteció en otro lugar y en otro tiempo. Las transmisiones o mediatizaciones son en directo, en un mismo “tiempo”, en otro lugar, en otro territorio, y mediatizadas por la tecnología (Dante 2021, 23).

Y es que: ¿quién se sienta a ver un concierto de música clásica o una obra de teatro por Facebook? Pues alguien en confinamiento. Este concierto tuvo 2600 reproducciones y 39 likes, en su mayoría de funcionarios de la Fundación, miembros de la banda, familiares y amigos de los músicos, y varios entusiastas de la música sin duda, es decir, el público regular de los eventos de los elencos de la Fundación, también de los virtuales, aunque estos tengan abierta la puerta a la posibilidad de recibir espectadores de cualquier punto del planeta, como parte de una condición globalizante de lo virtual, pero que en la realidad de las métricas digitales del teatro aún no son el boom que se desearía.

En las “Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia” de Eunice Alanis Gallegos (2022) se contemplan los espacios performativos y performáticos intermedios entre convivio y grabación, o como Dubatti lo denomina como tecnovivio monoactivo, a un evento que sucedió en el pasado, que fue registrado audiovisualmente y que se comparte con la audiencia (Gallegos 2022, 38).

En ellos también participa un equipo que se organiza para acomodar elementos técnicos de iluminación, sonido, cámara y transmisión, para lograr que las acciones escénicas producidas desde su lado de la pantalla puedan originar en quien especta alguna experiencia estética, aunque sea a través de una ventana tecnológica (Gallegos 2022, 38).

Es el minuto 23, la primera parte del concierto de la Banda se va, termina el turno de Humberto Salgado y viene el plato fuerte internacional, “La Consagración de la Primavera” de Igor Stravinsky. Los siete primeros minutos de esa pieza fundamental de la música del mundo están sin sonido, sí se ve, pero no se sabe cómo suena. Es un problema en la recepción del sonido en la grabación y así se transmitió. No existe la data para determinar cuánta gente se desconectó en ese lapso, pero seguramente fue una cantidad considerable. Luego, cuando la música vuelve, y puedes comparar la imagen con la música, las cámaras pierden esta primera evaluación. La cámara deambula sin mucho criterio por los músicos que suenan y que no suenan, demostrando un lugar lejano en la construcción de la *poiesis*.

Las interrogantes que plantea Dubatti son precisas en este punto: ¿Qué tan cercano está el acontecimiento social discursivo de la grabación de una obra de teatro? ¿Qué tanto podría acercarse al acontecimiento propiamente teatral? (Dubatti 2015,44). Para ello el acontecimiento discursivo del audiovisual teatral (que sucede en un teatro) debe ser preciso, como ya dijimos.

En el concierto de la Banda ese acontecimiento audiovisual tarda en calentar, demora su aprendizaje de la música, la considera un show más, no existe la misma prolijidad del acontecimiento musical en las cámaras, estas no ensayaron, no descubren los sonidos a donde tienen que apuntar, “no miran con las orejas” y por eso su importancia se cae, no logra concentrar la atención ni atraer más público, es una deuda que a lo largo de este relato sumará intereses.

## **2. El archivo, esa memoria que en la inmediatez a nadie le importa**

En este punto, estando a mediados de 2024, cuando escribimos este capítulo por primera vez, recomendamos a ustedes que nos leen, acompañar este relato con la visualización de los videos propuestos, para alimentar la descripción y análisis, que desde una mirada retirada en el tiempo de lo que la cámara muestra, hacemos, para determinar los pormenores de porqué la cámara logra trascender el convivio y consolidar la virtualidad del teatro, o no. Esa visualización ahora ya no es posible. Facebook anunció oficialmente el cambio de política de Facebook Live en febrero de 2025. La información describe que, desde el 19 de febrero de 2025, todos los nuevos directos se podían ver, descargar o compartir por 30 días. Después de esos 30 días se eliminarán automáticamente de Facebook (antes se guardaban indefinidamente) y todos los directos antiguos, ya publicados y con más de 30 días también serían eliminados en “oleadas” en los meses siguientes.

Antes de borrar, Facebook envió avisos por correo y notificaciones en la app, avisando que se tenían 90 días para decidir qué hacer con esos videos (descargar, transferir a la nube o convertirlos en Reels). Frente a esta decisión unilateral de una de las plataformas que dominan el mundo, ni la FTNS, ni este investigador hicieron nada a tiempo que permita preservar la memoria de la que se relata en esta tesis, de casi todos los eventos que habíamos escogido para ser analizados. La única imagen que aparece al hacer click en una decena de links pre escogidos es la siguiente:

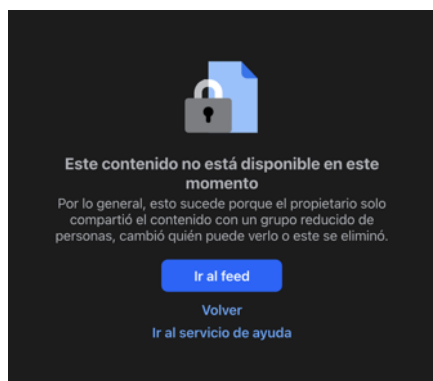


Figura 37. Imagen de Facebook al intentar abrir los links de archivos que analiza esta tesis (Facebook)

Tuvimos, al enterarnos de la eterna inexistencia de este archivo vital, un momento de colapso que nos puso a replantear todo el objeto de la investigación de esta tesis, y para paliar esa crisis entendimos que era pertinente también describirla, porque forma parte de las problemáticas que existen comunicacionalmente frente al hecho artístico y la voluntad de su difusión. Si creímos en un momento en la infalibilidad de las grandes plataformas para sostener la memoria del mundo que en sus sistemas guardan, pues nos equivocamos rotundamente.

La decisión de Meta de eliminar automáticamente los videos en vivo de Facebook después de 30 días sirve para analizar la relación contemporánea entre plataformas, archivo y memoria digital. En el ecosistema comunicativo actual, las plataformas ya no solo median la circulación, sino que administran la duración de existencia de los registros públicos. Derrida (1995) señala que “no hay archivo sin un lugar de autoridad”, y en el contexto digital esa autoridad se ejerce tecnológicamente: mediante algoritmos, políticas de servicio y decisiones corporativas. De este modo, el archivo toma una forma volátil, sometido a lógicas comerciales y de eficiencia. La eliminación automática de los directos constituye un ejemplo claro de esta mutación: el

valor documental queda subordinado al rendimiento algorítmico y al costo de almacenamiento. La memoria pública pasa a ser un efecto secundario, no un objetivo.

Para Hoskins (2011), vivimos inmersos en una “memoria conectiva”, dependiente de infraestructuras técnicas dinámicas. Cuando la plataforma cambia, también cambia la memoria colectiva. La política de Meta intensifica esta dependencia anunciando que el contenido se extingue. Esto abre paso a un régimen de obsolescencia estructurada, donde lo efímero se vuelve norma y el pasado sólo sobrevivirá si produce valor inmediato.

El video en vivo, que en su auge prometía transparencia, participación y registro ciudadano, se redefine como un acto perecedero. Su valor ya no radica en la memoria futura, sino en la intensidad momentánea del evento. En términos performativos, coincide con la idea de que la comunicación es un acto cuya potencia reside en su ejecución, no en su permanencia (Austin 1962; Butler 2015). Al aplicar un límite de 30 días, Meta despoja al directo de su potencial documental, clave para activismos, comunidades y registros culturales, y lo reconfigura como contenido descartable. Es así que la empresa de Zuckerberg se posiciona como un curador algorítmico que determina qué memorias son dignas de ser conservadas. Como advierten Van Dijck, Poell y de Waal (2018), las plataformas gobiernan la vida pública mediante infraestructuras privadas. Esto produce vacíos investigativos, pérdida de evidencia social y desarticulación de memorias comunitarias. Frente a este panorama, la preservación recae en el usuario o en instituciones externas. El problema que emerge es el de la soberanía digital: ¿quién dirige y decide sobre la continuidad de nuestras memorias audiovisuales? La plataforma sin duda, no el usuario. Entonces, como lo advierte Ketelaar (2017), la memoria archivística en entornos digitales depende de políticas que rara vez son transparentes o participativas. En conjunto, la eliminación de los directos revela cómo las plataformas no solo permiten comunicar, sino que administran el tiempo social de aquello que comunicamos.

### 3. El show en vivo desde la cámara, una experiencia diaria



Figura 38. Trabajo de cámara en diferentes *shows* de la FTNS. Archivo FTNS

Cada plano, cada movimiento de cámara, la manera en la que se articula desde el *switcher* la narrativa tiene la intencionalidad del goce estético, del placer. Así al menos lo vivimos nosotros durante siete años de hacer cámara en espectáculos escénicos en la Fundación Teatro Nacional Sucre, desde el 1 de octubre de 2015 hasta el 1 de octubre de 2022. Siete años de los que no tenemos una estadística clara de cuántos espectáculos se filmaron, *switchearon* dentro de los teatros y fuera de ellos, junto a los nueve elencos musicales y de la mano de los seis hombres que conformamos el equipo de Audiovisuales desde el inicio.

Este “goce estético” Dubatti lo describe como tensión ontológica entre *convivio* y *tecnovivio*. La cámara no solo traduce la escena: la reimagina. En el acto de escoger un plano, el operador realiza una mediación estética equivalente a la del músico que frasea o del actor que respira. Registrar es también actuar, habitar la poética del instante (Dubatti 2011).

La FTNS transita por un arco dramático de metamorfosis cultural. En 2018, 456 eventos consolidaron su presencia con la programación de los tres escenarios emblemáticos de Quito. El crecimiento a 486 eventos en 2019 evidenció una institución vibrante, antes de ser golpeada por la pandemia. En 2020 la COVID hace presencia y obliga a bajar el número de producciones a 293, en su mayoría virtuales, resistiendo al colapso físico de los teatros provocado por el distanciamiento obligatorio. La pandemia transformó radicalmente la ontología del teatro: sin público, sin respiración compartida, la escena se vio obligada a migrar hacia el archivo, hacia el registro, hacia la pantalla. La FTNS sobrevivió no por insistir en el convivio, sino por activar la memoria registrada: pasamos del cuerpo al dato, del escenario al servidor.

El silencio presencial, sin embargo, no fue un silencio creativo: para 2022, con el retorno a los aforos completos, se repuso la presencialidad con 314 eventos. Ese “silencio no silencioso” de 2020–2021 no borró la escena: la preparó para su retorno. La

vuelta al convivio de 2022 no fue un simple reinicio, sino un reencuentro atravesado por la experiencia de haber sido, durante meses, memoria en lugar de cuerpo (Schneider 2011). En 2023, una nueva dirección ejecutiva marcó un giro estratégico que ajustó la mirada institucional en 155 eventos. En 2024, con una planificación consolidada, la Fundación produjo 465 actividades, con cerca de 90.000 asistentes a festivales, giras comunitarias, música sacra, jazz, pasillo, ópera, todo bajo una lógica de democratización cultural. Este giro institucional puede leerse en clave de lo que Muniz Sodré denomina *eticidad mediática* (Sodré 2009). Ofrecer 465 actividades no es solo programar: es intervenir la moral social del presente, definir qué cuerpos, qué músicas y qué relatos merecen ser vistos. El teatro es en este caso también un dispositivo moral.

El hundimiento temporal provocado por la pandemia fue enfrentado con innovación digital y el regreso a la presencialidad, dando paso a una redefinición de su identidad institucional. La fluctuación en la cantidad de eventos refleja no solo la respuesta a contextos sanitarios y administrativos, sino también una maduración de su propuesta estética y social. Piñuel y Lozano sostienen que todo proceso comunicativo se explica por la interacción dialéctica entre sociedad, conocimiento y expresión (Piñuel y Lozano 2006). Es así que la FTNS, forzada a reinventarse entre virtualidad y presencialidad, encarnó ese triángulo epistémico: la institución piensa su sociedad, reordena su conocimiento técnico y estético, y, a partir de ello, produce nuevas expresiones escénicas. No es un simple ajuste administrativo: es una transformación epistemológica.

Pero para llegar a eso fue necesario transitar por los terrenos agrestes y desconocidos de la virtualidad. Lejanas son para los músicos, para los teatreros, las novedades tecnológicas que vienen de la mano de los artefactos que nos pueblan. En eso los cámaras son buenos, o están obligados a ello, al pertenecer a un oficio eminentemente tecnológico, que determina su efectividad, de la mano de su habilidad con las tecnologías. Es una destreza que se torna obligatoria.

Para Philip Auslander el “en vivo” es una construcción histórica condicionada por la tecnología (Auslander 2008). En la pandemia, la virtualidad dejó de ser un añadido para convertirse en el espacio mismo de la escena. Los músicos y teatreros, inicialmente extraños a la tecnicidad, tuvieron que habitar un modo performativo donde el *liveness* dependía de la cámara y la transmisión. No era solo aprender herramientas: era reconfigurar la identidad performática.

Es en 2003 cuando el Teatro Sucre reabre sus puertas a la realización de espectáculos artísticos. A esa fecha se remite la incorporación de un equipo profesional de grabación de video en vivo que incorpora tres cámaras y un sistema completo de grabación desde un *switcher* ubicado en la cabina de luces, en la luneta del teatro. No es una técnica neutra como bien lo señala Jesús Martín Barbero (1999), esta modifica las formas de percibir, es así que las cámaras modifican la escena misma. La mirada del teatro comenzó a coexistir con la mirada del lente; la experiencia del público convivió con la experiencia del encuadre; y la poética sonora con la poética óptica. El teatro se volvió híbrido, sin saberlo.

Esas cámaras, como habíamos descrito antes, tienen una ubicación, privilegiada pero fija, frente a los paisajes musicales y teatrales que se les presenta casi a diario. Si tomamos como ejemplo los 486 eventos de 2019 en los 3 teatros de la Fundación, dan un total de un evento artístico cada 3 días, lo que quiere decir que al menos dos eventos se registraban cada semana. Ese registro sucede de dos maneras: muchos de ellos se realizan a cámara fija, es decir, un plano general de todo el escenario que grabe de principio a fin el evento; y, la grabación multicámara, que involucra a al menos dos camarógrafos y un director de cámaras.

Fernández describe a la cámara como una intérprete que construye una *partitura visual* a partir del tiempo escénico (Fernández 2007). La diferencia entre cámara fija y multicámara no es técnica, sino estética: la primera observa; la segunda compone. Una lectura del registro es, en sí misma, una lectura de la obra.

Cuando los campos culturales organizan su saber técnico y estético en prácticas institucionalizadas se consolidan (Vassallo de Lopes 2009). El analizar estos conciertos y obras teatrales pregrabadas busca la reflexión hacia la dimensión epistemológica del archivo: cómo se piensa, cómo se interpreta y cómo se convierte en conocimiento sobre la escena. Aquí convergen Taylor, Schneider, Auslander, Piñuel y Dubatti: el archivo no es solo memoria; es materia viva para la teoría.

#### 4. El salto cuántico a la calle



Figura 39. Trabajo de cámara en *shows* en la calle en época de COVID 19. Archivo FTNS

Segundo domingo de mayo de 2020. Hemos pasado dos meses confinados. La primera salida al campo sería en mayo, cerca del día de la madre. Existía la urgencia de poner a los elencos y al equipo del teatro a trabajar, entraba en peligro la existencia misma de la Fundación. La pandemia y sobre todo el confinamiento que esta provocó sumieron en crisis a las estructuras mismas de las instituciones. Se terminaron los conciertos grabados que fueron retransmitidos durante esos dos meses para alivio de los confinados y circulación de los proyectos, así que había que salir a la calle. Elencos de no más de cinco músicos y la menor cantidad de técnicos posible, para deambular en calles vacías, enmascarillados y con parlantes, atriles, instrumentos y cámaras en mano, para llegar con música a familias confinadas, desde la calle.

Aquí la escena abandona su lugar tradicional y “desciende” a la calle, al territorio impuro donde las mediaciones se mezclan con lo cotidiano (Martín-Barbero 1999). La pandemia fracturó el mapa cultural y obligó a repensar la escena desde la movilidad, la intemperie y la urgencia. La calle, antes tránsito o ruido, devino en territorio escénico. Ya no se trataba de llevar público al teatro, sino de llevar teatro al mundo roto.

La primera parada fue la esquina del tren en el centro de Cumbayá, una parroquia semi rural de Quito, que en un día normal es uno de los lugares más transitados de la ciudad. Con la soledad como compañera del grupo, se monta en tiempo récord la parafernalia para que el concierto se escuche en la mayor cantidad de casas posible.

En un país paralizado, este pequeño ritual musical contenía una operación epistémica mayor: reconstruir, aunque sea por un instante, la idea misma de comunidad. El sonido viajando por ventanas entreabiertas rearticuló simbólicamente vínculos que el confinamiento había desgarrado. Esta comunicación reorganiza la relación entre sociedad, expresión y conocimiento (Piñuel y Lozano 2006).

La precariedad de los procesos administrativos de las instituciones públicas obliga a que todos los que trabajamos en ellas pongamos “plata y persona”, y claro, como el registro es de las cosas menos importantes, no existía una opción de transmisión en vivo con la parafernalia que un espectáculo demanda y en las condiciones que la pandemia imponía. Había que confiar en los datos y calidad que tenía mi iphone 11 para llegar hasta el público que se conectaba desde su casa. Ataviado con un palo selfie, el celular conectado a una batería externa, y la lotería de saber si los

datos serían suficientes para la transmisión, comenzó la primera salida en vivo de algo que no sabíamos cómo terminaría. En las tablas o, mejor dicho, en los adoquines de la calle los maestros Chinatsu Maeda al piano, Jorge Cela en la guitarra y el inolvidable violín de Tadashi Maeda<sup>10</sup> ponen, para disposición del público que los escucha desde la ventana, un repertorio de valsos y pasillos, que suenan desde dos cajas de sonido que compiten con el silbido del viento en la calle vacía.

Dubatti distingue esto como *tecnovivio nómada*. Un teatro que se desplaza, que se monta y desmonta en minutos, que vive del azar de los datos móviles y del aire frío que distorsiona el sonido. Una escena donde la técnica no es infraestructura, sino supervivencia. La *poiesis* sucede aún cuando el mundo parece no estar preparado para recibirla.



Figura 40. Registro de *shows* en espacio público en *shows* en la calle en época de COVID-19  
Archivo FTNS

Minuto 0:32, toma el micrófono el maestro Tadashi para saludar al público que escucha en el barrio y también a los que miran en vivo desde YouTube y Facebook; comenta el repertorio, ironiza sobre la participación del viento y dice algo más que el ruido de una moto que pasa no deja descifrar, recuerde que lo que está viendo es la transmisión en vivo, desde mi iPhone 11 y mi plan de datos, pero hay un problema sustancial que reparamos en ese momento de la primera transmisión y que el impulso por salir a la calle no nos había dejado descifrar: el sonido sería el que pueda captar el teléfono, y eso, claro, profesionalmente suena horrible. Estar parados para producir

<sup>10</sup> Tadashi Maeda (Osaka, 1972–Quito, 23 de enero de 2021) fue un virtuoso violinista, compositor y músico investigador que transformó el panorama musical ecuatoriano desde su llegada al país en 1998. Con estudios en violín desde los cinco años y formación en la Universidad de Indiana, EE. UU., Maeda combinó tradición japonesa y música ecuatoriana, especialmente el pasillo, fusionándolos con estética contemporánea (Radiolacalle 2021; El Comercio 2021). Desde 2010 hasta su fallecimiento, asumió el cargo de director Musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, liderando proyectos como el Tadashi Maeda Sexteto y producciones propias del Centro Cultural Mama Chucara (El Comercio 2021; Quito Informa 2022). Su álbum *Identidades* (2005), producido por encargo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, marcó un antes y un después en la música popular contemporánea nacional (El Comercio 2021). Su legado es valorado por su rigor artístico, generosidad colaborativa y una visión inclusiva que integró géneros como pasillo, sanjuanito y música electroacústica, elevando al violín como instrumento narrador del Ecuador profundo (La Hora 2021; La Hora 2021). Para la comunidad artística y cultural del país, su desaparición generó una consternación nacional, resaltando su aporte irremplazable a la identidad y formación musical ecuatoriana (El Universo 2021; Prensa Latina 2021).

*poiesis* en esas condiciones era un acto de estoicismo, de rebeldía musical frente a la muerte. Esta precariedad no borra la performance: la potencia (Rebecca Schneider 2011). En condiciones límite, la escena no busca perfección, sino presencia. Ese sonido “horrible”, ese viento que interrumpe, esa moto que arruina la frase, forman parte del acontecimiento. La performance no ocurre a pesar de la precariedad, sino a través de ella. Es un teatro que sabe que puede morir y por eso insiste en vivir.

Minuto 1:03, comienza la música, el violín de Tadashi estremece desde la primera nota, lo acompañan a la perfección sus inseparables amigos músicos. Yo, el cámara, sostengo mi teléfono con el estabilizador posible de la época, un palo selfie de cinco dólares, de un metro de largo, que me permite deambular entre los tres músicos, estoy muy cerca de ellos y de los parlantes por lo que la música suena, no perfecta, pero suena, y claro, comienzo a bailar entre los instrumentos, tocan para mí y para un puñado de rostros que apenas y se asoman por las ventanas, ellos ven más mi espalda que la ejecución de los músicos, pero no me importa, estoy seguro que al otro lado de mi pantalla está el país entero viendo nuestra proeza. Las métricas de Facebook decían en su momento 10.000 visualizaciones, 308 likes y 97 comentarios, la mayoría de júbilo, de felicitaciones, de algarabía. “Vengan a Solanda”, “a San Marcos”, “a San Isidro del Inca”, dicen algunos de los emocionados comentarios. No importa el escenario desprolijo y ruin que acoge a los músicos, esa buseta abierta, los técnicos en el cuchicheo, y la desprolijidad de la cámara. La música sucedió nuevamente y eso era lo que importaba.

En este contexto, el “en vivo” no es una esencia, sino una negociación socio-técnica condicionada por la mirada y la mediación (Auslander 2008). En ese momento, con selfie stick en mano, sonido reverberante, viento colándose en el micrófono el *liveness* no estaba en la perfección técnica, sino en la certeza de que había un país conectándose en tiempo real para ver lo imposible: el retorno de la música a un mundo suspendido. Pablo La Ferla escribe que las imágenes precarias, inestables, producidas al límite de lo posible, abren un territorio estético donde la fragilidad se convierte en verdad (La Ferla 2010). Estas transmisiones improvisadas fueron un ejemplo de *cine-escena expandida*: un teatro que no busca representación, sino pulso vital. Una cámara que tiembla, porque la vida tiembla.

## 5. El registro, cual memoria, que debería importar más



Figura 41. Trabajo de registro en *shows* en los teatros en época de COVID-19. Archivo FTNS

En el registro audiovisual de las obras teatrales y musicales confluyen tensiones fundamentales entre el lenguaje escénico y el audiovisual. Castillo, Flores y Speranza (2019) señalan que la mayoría de los montajes teatrales y musicales carecen de una planificación específica para ser registrados en cámara. La iluminación, en su mayoría cenital, y la puesta en escena responden exclusivamente a las necesidades de percepción del espectador presencial. Este desencuentro narrativo deriva en registros de baja calidad, que dificultan tanto su uso documental como pedagógico o de difusión posterior. De eso también adolece la FTNS, partiendo por la antigüedad de las cámaras, el formato de grabación y las restricciones narrativas, el registro, además del uso interno esporádico, no le interesa a nadie más, la calidad presentada hasta el momento, y en comparación con todo lo que compite en línea, es absolutamente prescindible.

Martín-Barbero (1999) insiste en que las mediaciones técnicas no son auxiliares del acontecimiento escénico, sino constitutivas de su percepción. Si la escena no contempla la cámara desde su concepción, renuncia a su expansión, a su dialogicidad transmedial, a su propia memoria futura. Eso no le resta importancia histórica, eso no minimiza la relevancia del archivo como espacio activo de producción de sentido y terreno, donde la memoria cultural, política y estética se reconstituye y disputa. En el contexto de las artes escénicas, donde lo efímero es constitutivo, el registro audiovisual emerge no sólo como un soporte documental, sino como un agente de preservación, relectura y resignificación de la experiencia teatral. El archivo no almacena: reordena, reabre, re-actualiza. Es una escena diferida (Diana Taylor 2003).

Rebecca Schneider advierte que “el archivo no es un antídoto contra la desaparición, sino una práctica donde la desaparición misma es performativa” (Schneider 2011, 98). La grabación no fija el acontecimiento escénico, sino que lo traduce a otro régimen de experiencia, susceptible de nuevas lecturas, montajes y activaciones. En este sentido, la memoria teatral es un campo inestable, que depende

tanto de la conservación de sus huellas, como de su posibilidad de ser reanimada en otros contextos.

El registro logra la transmisión intergeneracional de estéticas, saberes y poéticas escénicas. Como señala Diana Taylor, existe una relación tensa pero productiva entre el archivo (lo que persiste materialmente) y el repertorio (lo que vive la práctica corporal), donde el video actúa como puente entre ambos, haciendo accesible la experiencia teatral a comunidades alejadas en el tiempo o el espacio (Taylor 2003 19-20).

El registro audiovisual permite que la comunicación que sucede sea la mediación dialéctica entre sociedad, conocimiento y expresión (Piñuel y Lozano 2006). La grabación no es memoria pasiva sino cognición colectiva. Además, en tiempos pandémicos de virtualización y digitalización, la grabación y circulación audiovisual de obras escénicas, como analizamos en esta tesis, se volvió la supervivencia de la actividad teatral misma, configurando nuevas formas de archivo viviente y de circulación transnacional de memorias (Auslander 2008, 39). El autor sostiene que el “en vivo” es una categoría histórica negociada con la tecnología. La pandemia confirmó que el registro no suplanta la escena, sino que constituye un modo alterno de presencia. El video se vuelve un convivio extendido, un “estar-ahí” que ya no depende del cuerpo, sino del flujo digital.

La construcción de un archivo audiovisual teatral no solo garantiza la preservación de un patrimonio inmaterial, sino que se convierte en un laboratorio de sentido, capaz de activar debates críticos sobre identidad, historia y poética teatral, una práctica ético-política fundamental para la continuidad y transformación de las culturas escénicas, que potencien a la obra teatral en su tránsito hacia el archivo y la posteridad.

Por eso es que es prioritario que se considere la necesidad del registro desde la concepción misma del montaje, integrando a las cámaras al equipo de producción teatral. Así, la pregunta “¿cómo se va a filmar y cómo se va a ver?” debe incorporarse al proceso creativo, del mismo modo que se planifica la escenografía o la iluminación (Castillo, Flores y Speranza 2019, 196). Este enfoque exige una coordinación estrecha entre el director teatral y el audiovisual, para preservar la esencia dramática de la obra, sin distorsionar su sentido ni su poética, donde la grabación es una reescritura de la escena, y donde cada encuadre es una toma de posición, por eso la importancia de la planeación de su dramaturgia. Filmación sin dramaturgia es simple vigilancia; filmación integrada es poética constructora de *poiesis*.

Asimismo, la selección del equipo técnico resulta decisiva, y en materia audiovisual, la renovación es tan vertiginosa como el desarrollo mismo de la tecnología. Los cambios en la manera de la percepción visual que tiene el público está adoctrinada por una evolutiva condición audiovisual, transformada constantemente por las marcas que se dedican a la construcción de material audiovisual de todo tipo. Las cámaras Sony Varicam que la FTNS posee, si bien son equipos con grandes prestaciones técnicas, tienen varias limitaciones que en la contemporaneidad del audiovisual son determinantes. No considerarlo es estancar la posibilidad comunicativa que puede tener la imagen del teatro y la música para impulsar al teatro y a la música. Respecto a esto, Vassallo de Lopes (2009) señala que para que un campo cultural se consolide debe integrar su saber técnico como parte de su identidad epistemológica. La obsolescencia tecnológica no es solo un problema de calidad, sino de futuro institucional: limita la expansión del teatro en el ecosistema transmediático contemporáneo.

Las posibilidades audiovisuales actuales incluyen cámaras con sensores CMOS o CCD de alta gama, grabación en formatos 4K o RAW, uso de lentes intercambiables, dispositivos estabilizadores, mecanismos móviles, lentes de 360 grados, así como definiciones adaptadas a diferentes soportes de exhibición: televisión digital, plataformas de *streaming* o archivos en la nube (Hipertextual 2014). La tecnología digital no solo amplía las opciones estéticas y poéticas del registro, sino que redefine la naturaleza misma del objeto teatral registrado (La Ferla 2009, 56).

El trabajo en iluminación también debe contemplar las particularidades del medio audiovisual. La construcción cenital de la iluminación escénica contradice las necesidades lumínicas de la cámara. Dependiendo del estilo y el formato de la obra, puede muchas veces salirse del rango dinámico de la condición lumínica que los sensores requieren para dar forma a la imagen que parte de la luz. La luz en el teatro y la luz para la cámara, aunque comparten principios físicos y estéticos básicos, como la intensidad, el color, la dirección y la temperatura, responden a lenguajes, necesidades y dispositivos perceptivos radicalmente diferentes. Mientras la luz teatral se diseña para un espectador presente y colectivo, la luz para cámara busca modelar la imagen que será mediada y reproducida en una pantalla, donde la percepción está filtrada por la óptica y los sensores del dispositivo de captura.

En el teatro, la luz construye espacio y atmósfera en función de la mirada del espectador, situado en las 700 posibilidades de la platea, en el caso del Teatro Sucre. El diseñador de iluminación de teatro trabaja con distancias largas, la relación con el

volumen real y la temperatura emocional del espacio escénico, donde la sombra puede ser un recurso expresivo y el color se percibe directamente por el ojo humano (Pavis 1998, 206). La iluminación teatral necesita “llenar el espacio” y permitir la lectura física del cuerpo completo del actor o actriz en movimiento. En cambio, la luz para la cámara exige una relación íntima y técnica con el aparato de registro. La cámara “ve” distinto que el ojo humano: sufre limitaciones de rango dinámico, balance de blancos, profundidad de campo y respuesta al contraste. La luz audiovisual requiere modelar volúmenes de manera más precisa, controlar los reflejos y evitar contrastes extremos que la cámara no puede resolver sin perder información en altas luces o sombras (Brown 2016, 45). La cercanía de la cámara permite matices sutiles, como reflejos en los ojos o degradados suaves en la piel, imposibles o irrelevantes en la distancia escénica teatral.

Como subraya Blain Brown, la iluminación cinematográfica está diseñada “para la óptica de la cámara, no para la visión directa” (Brown 2016, 30). Los esquemas como el *backlight* para separación de figura y fondo, el *key light* controlado, o la luz suave de relleno (*fill light*) son fundamentales en el audiovisual, mientras que en el teatro pueden ser reemplazados o transformados por la integración espacial del montaje lumínico general. La luz teatral y la luz para cámara operan en regímenes perceptivos, tecnológicos y estéticos diferentes, demandando saberes y sensibilidades específicas de los diseñadores e iluminadores en cada campo.

Otro aspecto crucial es la planificación del encuadre y el movimiento de cámara, respetando la dramaturgia espacial de la obra y evitando que la fragmentación propia del dispositivo audiovisual distorsione la experiencia escénica original. Se sugiere considerar registros con y sin público, distintas relaciones de aspecto (4:3, 16:9) y ubicaciones de cámara que capturen tanto la acción como la atmósfera del espacio teatral. Integrar encuadres, movimientos y relaciones de aspecto no es un gesto técnico, sino curatorial. La cámara decide qué parte del convivio sobrevivirá. Auslander (2008) y Taylor (2003) coinciden que registrar es traducir, y toda traducción conlleva una responsabilidad poética.

La grabación de sonido, tan relegada como imprescindible, es un punto de quiebre en la ontología del hecho teatral registrado. Fernández (2007) recuerda que el sonido no se limita a reproducir lo ocurrido: inaugura un espacio perceptivo distinto, casi una topología paralela. En la escena presencial, el sonido es atmósfera, respiración compartida; en el audiovisual, en cambio, se convierte en arquitectura pura, un

andamiaje invisible que sostiene o derrumba la experiencia. Un sonido deficiente no solo disminuye la calidad técnica: fractura la inteligibilidad del acontecimiento, deshace la escena como objeto cognitivo y desarticula su potencia poética. En el teatro digital, donde la escucha sustituye al cuerpo cercano, el sonido no es un complemento: es el lugar mismo donde la obra vuelve a existir.

Esta centralidad del sonido se hace aún más evidente cuando se analiza cómo la dimensión acústica modela la percepción del espacio y del gesto escénico. Chion (1994) sostiene que el sonido no acompaña a la imagen: la reorganiza, la desplaza y le otorga ritmos y jerarquías que el ojo no podría construir por sí solo. En el registro teatral opera la misma lógica. La voz que resuena, la reverberación de la sala, el roce del vestuario, el golpe del cuerpo contra el piso: todos son indicios de espacialidad. Cuando el teatro se traslada al entorno digital, esta dependencia se radicaliza. La espacialidad deja de ser un dato presencial y se convierte en una construcción sonora. El espectador remoto “entra” a la obra a través de la escucha, y es el diseño sonoro el que define su modo de habitar ese espacio virtual (Auslander 2008).

Asimismo, el sonido tiene una dimensión ética dentro del archivo escénico. Si un registro audiovisual pretende funcionar como memoria, y no solo como documento administrativo-técnico, debe garantizar una fidelidad auditiva que preserve la complejidad sensorial del acontecimiento. Rancière (2011) advierte que toda distribución de lo sensible determina qué puede escucharse y, por tanto, qué puede comprenderse y transmitir. Un mal sonido no es únicamente un fallo técnico: es una reducción epistemológica del hecho teatral, un recorte que empobrece su inscripción histórica. En el teatro digital, donde la obra depende totalmente de su mediación audiovisual, cuidar el sonido es cuidar la existencia futura de la escena. Registrar bien es un acto de responsabilidad estética y política.

## **6. Análisis crítico de una cámara/escena dominada por hombres**

Es marzo de 2022 y las conmemoraciones del mes están destinadas a la mujer y la lucha por la igualdad de la convivencia, de los derechos, de la vida. En el mar de comunicación cultural que se crea al respecto en el Ecuador resalta un pequeño reel, formato audiovisual impulsado por la inmediatez de las redes sociales al que aún nos estamos acostumbrando, creado por la Fundación Cultural Inconcerto con una información concisa y lapidaria:

¿Cuál es la imagen que se nos viene a la cabeza cuando pensamos en un gran artista? ¿Por qué casi siempre son hombres y en su mayoría blancos? En 2019 sólo 76 de los 1445 conciertos de música clásica incluyeron obras compuestas por una mujer. De un repertorio de 3500 obras tan sólo el 2 por ciento fue compuesto por mujeres. En la historia de la música ecuatoriana sólo se reconocen alrededor de 30 artistas femeninas. En los carteles de música alternativa en Quito hay sólo una mujer por cada 13 músicos. En el pasado, las mujeres no podían interpretar el violoncello porque era mal visto que una mujer abriera las piernas. El canto, el piano, el arpa o el violín eran más adecuados. Estos son los efectos del canon artístico, el modelo que determina cómo se supone que debe ser y verse un artista y que el proyecto Archivo Disonancias busca cuestionar. (Inconcerto 2022)

En este ejemplo de un minuto, texto e imagen animados dejan entrever claramente la condición situacional del desarrollo artístico en materia de género. Esa es la realidad del arte ubicado en una condición falocéntrica de la realidad, donde la mujer, feminizada y subalternizada debe batallar aún por el equilibrio de fuerzas y oportunidades a la hora de dedicarse al arte, como a cualquier otra actividad de la vida. El canon artístico nombrado es el canon corporal del mal que se quedó en el cuerpo, femenino claro.

A la Fundación Teatro Nacional Sucre le pertenecen ocho de los más importantes elencos musicales del país: La Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA) tiene 38 músicos, y sólo una es mujer. La Banda Sinfónica Metropolitana tiene cinco mujeres en su elenco de 35 músicos. El Coro Mixto Ciudad de Quito es el más equilibrado, más por un criterio musical que igualitario, con 14 hombres y 14 mujeres. El Coro Juvenil es en su mayoría femenino con 12 chicas de sus 19 miembros, al igual que el infantil que tiene 19 niñas de 24 cantantes que lo conforman. Las desigualdades sexo genéricas son potestad de las generaciones en retirada.

Además de las artistas enumeradas se les suman comunicadoras, productoras, abogadas, financieras que suman el grueso femenino de 50 mujeres que son parte de las 250 personas que laboran en la institución cultural más activa del país. Sólo un quinto de los trabajadores de la cultura de esta institución son mujeres, y pese a ello, pueblan los más importantes cargos de la Institución. La construcción social de la realidad de la FTNS es falocéntrica, y no sólo por la superioridad numérica de los hombres que gestan la cultura, sino por el peso de su presencia y hegemonía a la hora de ejercer el oficio, aunque paradójicamente son mujeres las que ocupan los puestos más trascendentes en la estructura de la Fundación: directora ejecutiva, coordinadoras de espacios, directoras de programación, de comunicación, productoras, músicas, etc. Pese a esa superioridad jerárquica, es el género lo que refleja la asimetría práctica del poder, que beneficia al

androcentrismo en los sistemas sociales patriarcales. Trascender el cuerpo es un privilegio masculino, mientras que la inmanencia del cuerpo es una obligación femenina (Vega 2022).

Los hombres comandan frentes tan vitales para el hecho escénico como el técnico, donde de un equipo de 25 todos son hombres, tramoyas y sonidistas, junto a ellos están los encargados del mantenimiento, la comunicación y lo administrativo. Y están también los audiovisuales: seis hombres con cámaras. Son estos últimos sobre todo el objeto de estudio de esta tesis. ¿Qué sucede en estos cuerpos machos a la hora de mirar? ¿Qué es lo que miran? ¿Con qué sensibilidad se mira? ¿Se mira igual a hombres que a mujeres? ¿Existe quizá la conciencia de concepciones de género, de equidad, de racialidad, de igualdad al momento de mirar? La experiencia etnográfica de vivir allí durante siete años nos dice que no. Hay tanta heteronormatividad que atraviesa la convivencia teatral que desluzca, por decir lo menos, el compromiso titánico que representa dedicarse al trabajo artístico en un país como el nuestro. Es un arquetipo viril de impunidad individual y colectiva (Bordieu 2000, 67).

A la construcción del “teatro virtual” en escenarios plagados por hombres se suma la subjetividad de los que están a cargo de la virtualización de la señal teatral desde la cámara, por tanto, la construcción de su subjetividad expectantemente activa es clave a la hora de la representación de la vida de las tablas. Es esa mirada sensible la que hace cuerpo en la simbiosis que representa el convivio teatral con el tecnovivio virtual, conceptos planteados por el teórico argentino Jorge Dubatti, y que atraviesan el cuerpo completo de esta tesis (Dubatti 2021).

Para llegar a la hora cero de la tercera llamada ha debido pasar mucho convivio previo entre los que están sobre y detrás del escenario. Jornadas enteras de ensayos, montaje, trámites, y producción de materiales comunicativos cruzan la vida de esta gente que vive bajo los techos coloniales de los teatros. Es una sociedad del espectáculo cargada de vacuidad y virtuosismo. Vacuidad en el sentido de la inteligencia sensorial de los nuevos tiempos, de las nuevas exigencias sociales de convivencia sana, no patriarcal, que devienen de la intelectualidad postmoderna del círculo artístico, y que poco o nada se plasma en el día a día. Y de virtuosismo en la medida en la que todo el mundo hace su trabajo de manera brillante, o con el objeto de brillar. Las dinámicas sociales dentro de los teatros no son para nada lejanas a las que suceden fuera de ellos. El virtuosismo no está exento de la condición falocéntrica del deseo de realidad. El

teatro es también “institución que habilita a unos cuerpos a ser sujetos y a otros a ser subordinados” (Vega 2022).

Es el aplauso el que legitima el éxito, de su intensidad depende la vibración de los cuerpos legibles y reverenciales que lo esperan en un lecho casi sexual de placer. Es para esto que valen las miles de horas de práctica de hombres y mujeres que por segundos son iguales frente a la audiencia cautivada. Quizá por ello se les llama maestros, maestras, maestros.

Pero volvamos a las cámaras. El cámara es un hechicero que influye en el espectador sin que este lo sepa. A través de ellos la audiencia se multiplica, o al menos eso se esperaría, con la ventana global abierta desde los palcos en los que se localizan, aunque los números reales de la recaudación virtual sean aun infinitamente inferiores a los de la presencial. La simbiosis en ese sentido mercantilista no se da aún entre el teatro y su versión virtual, y es la subjetividad desde la que está siendo mirada la que no termina de cuajar para la sonrisa de quienes esperan con ansias los números de la rentabilidad. Las imágenes están cargadas de enorme subjetividad, por quien las crea, por el marco en el que se crean y la delimitación que otorga la institución a esas imágenes (Vega 2022).

Aquí el neoliberalismo aplica el descarte social a través de la producción y el consumo del hecho teatral, es la presión hegemónica para la forma en la que es leída la imagen que configura el sentido teatral y donde se establece un régimen de visualidad, que determina el sentido de las imágenes por particularidades estéticas, culturales, ideológicas, políticas y económicas, y donde su visibilidad está determinada por estos nuevos canales narrativos audiovisuales que comprenden estéticas, narrativas y políticas diferentes a las que el teatro estaba acostumbrado antes de la pandemia.

En este escenario la cámara confirma el régimen de visión falocéntrico con el que se mira, que concentra la tensión del deseo del contacto genital en el acto de penetración de la mirada sobre el otro y el troceamiento del cuerpo (Vega 2022). Es, por ahora, un régimen de visión falo/logo/ocular céntrico donde la preeminencia de la visión se jerarquiza, desplaza, tutela el cuerpo de las mujeres, los cuerpos femeninos, feminizados, racializados. Este régimen de visión no está construido por la cámara, lo está por los cuerpos masculinos que la operan, y quienes determinan desde su subjetividad la manera de mirar y en escenarios como el del Teatro Nacional Sucre si algo se mira es los cuerpos, las cuerpas de los otros, en cautiverio.

El rito teatral inicia en los camerinos, donde seres desnudos se metamorfozan en personajes de escena. Pasa luego al *foyer* donde la algarabía por ver llegar al público abre la fiesta. El público es aquel sujeto moderno, colonial, que consume arte como proyecto de desarrollo civilizatorio occidental en términos de blanquitud masculina, heterosexual, urbana, competente para producir y consumir. Ciudadanos convertidos en usuarios y consumidores. Los personajes, sus galas, su asombro y expectativa están siendo vistos por otros, por todos, por las cámaras, todo el tiempo. Cuerpos que se saludan, se admiran, se desean. La magia inicia cuando las luces se apagan, allí la mirada deseosa se posa en el proscenio a esperas de la excitación devenida de los maestros. Allí los gritos, cantos, aplausos, silencios son la manifestación corporal performativa del placer orgiástico de la galería.

Ese placer es territorio restringido del acto convivial. El reto de la representación audiovisual para el público que está en otro espacio y en otro tiempo está en llevar esa excitación a quien ve desde el teléfono, la tablet, el computador, aunque aún los resultados de esta investigación no nos dejan ver que aquello suceda.

La visualidad desde ese uso deberá tener una enorme carga signífica, ninguna imagen es gratuita, ni vacua. Cada plano, cada movimiento de cámara, la manera en la que se articula desde el *switcher* la narrativa tiene la intencionalidad del goce estético, del placer.

Pero a esta visualidad le corresponde también una lógica de poder y de disputa de ese poder, un estigma colonizante que atraviesa los cuerpos de quienes son mirados y los falos desde donde se los mira. Es la hegemonía que deberemos destruir.

Terminado el orgasmo del aplauso la vida vuelve a la realidad, el *foyer* se llena nuevamente de cuerpos vistos y deseados en la parte final de un acto tan colonial como teatral. Afuera, apenas se cruza la frontera de la puerta de vidrio, la realidad te da un puñetazo en los genitales. La forclusión abyecta de la prostitución y mendicidad que rodean al gran edificio barroco y colonial es ejemplo de la condición social en la que estamos y de la que es difícil escapar: el androcentrismo como episteme, el patriarcado como sistema de dominación, la masculinidad hegemónica como su ideología y el machismo y la misoginia como expresión violenta del día a día, dentro y fuera de los escenarios. Es por ello la importancia de historizar la dominación, con el fin del desmontaje del ethos patriarcal (Vega 2022) también en la puesta en escena.



## Capítulo tercero

### Acto 3. Tecnovivio

#### 1. Hibridación, otro tiempo-espacio y la esfera global

Los capítulos anteriores dejaron planteado el desplazamiento del teatro en pandemia: en el primer capítulo, el convivio teatral se vio fracturado por el confinamiento sanitario; en el segundo, la cámara irrumpió como mediadora central, dando lugar a formas de teatro virtual, registros multicámara y experiencias escénico-audiovisuales liminales.

En este tercer capítulo, el foco se desplaza desde el dispositivo “obra filmada” hacia un marco más amplio: la condición tecnovivial como nuevo régimen de existencia, percepción y producción de teatralidad. El problema ya no es solo si una obra filmada “es” o “no es” teatro; la pregunta se expande: ¿qué significa hacer, ver y archivar teatro en sociedades organizadas por pantallas, plataformas y algoritmos? Aquí el teatro aparece como síntoma y como laboratorio de un proceso mayor: la digitalización de la experiencia, la reorganización del espacio-tiempo a través de redes, la mercantilización de los vínculos, la proliferación de imágenes y archivos, y la emergencia de subjetividades *cyborg*.

El tecnovivio, en la formulación de Dubatti, (2012, 47) nombra precisamente esa cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. A partir de esa noción, vamos a articular un mapa teórico que conecta comunicación digital, plataformas, transmedia, hipermediación, archivo y nuevas estéticas audiovisuales, para comprender el lugar del teatro en este ecosistema.

La pandemia fue un catalizador de la aceleración de la convivencia humana con las máquinas que median la existencia. Nuestro tiempo en pantalla subió exponencialmente y los aparatos móviles se convirtieron en interfaces adaptadas a nuestros cuerpos. Nos convertimos en *ciborgs*<sup>11</sup> con mascarilla.

---

<sup>11</sup> Término que hace referencia al pensamiento de Donna Haraway sobre la subjetividad-*cyborg* que implica no sólo una lectura de lo que acontece en la relación sujeto máquina, sino una propuesta política de conocimiento y acción encarnada, donde las máquinas no son entes externos que nos dominan, sino nosotros mismos.

La desaparición del *convivio*<sup>12</sup> por culpa del bicho COVID introdujo de lleno a la masa encuarentenada de seres humanos a conocer plataformas como Zoom para trabajar y festejar cumpleaños, a desempolvar Facebook para saber de defunciones, a tomar *selfies* con nuestras creaciones culinarias para Instagram, a despotricar contra la pandemia y la política en Twitter, y a estupidizarnos y banalizar la existencia por TikTok. Ahora, casi todos, tenemos varios perfiles digitales y muchos han diseñado su avatar. Estamos a un paso de habitar un universo digital total, semi acostados en sofisticados y comodísimos sofás electrónicos que estarán dispuestos y diseñados para no movernos de ellos. Los más jóvenes y fitness usarán sólo sus máscaras tridimensionales y guantes de poder, explorarán el planeta y sus confines sin moverse de su metro cuadrado. El mundo está atravesado por sus máquinas electrónicas, somos tecnoviviales.

Dubatti llama tecnoviviales (de *tecnovivio*) a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas. El tecnovivio es un opuesto al convivio, que no llega a sustituirlo, pero construye alteridad, tensión y cruce (Dubatti 2020, 315). Estamos en un momento de acomodamiento digital.

Para el teatro la afectación pandémica fue fulminante. Verse como un foco indiscutible de contagio cerró las puertas de toda posibilidad de convivencia teatral hasta que la cuarentena se levante. Los teatros se convirtieron en elefantes blancos, expectantes vacíos de calles vacías, de ciudades vacías, de balcones vivos, de pantallas encendidas.

La vida se remitió a confinarse en pequeños espacios, a habitar la casa de maneras insospechadas, a estar juntos, changados en la cama, en pijama a las tres de la tarde, en competencia por quien toma la mejor foto del atardecer lejano que se hace noche. El que más rápido la postea gana. Hay que hacerlo rápido, el pan de masa madre hecho en casa ya mismo sale del horno y se debe terminar antes que comience el concierto de pasillo del año pasado, que programó el Teatro Sucre para apalea la

---

<sup>12</sup> Convivio, Jorge Dubatti. Encuentro físico, efímero e irrepetible entre dos personas, en un mismo lugar y tiempo, que se reconocen a través de los sentidos y se permiten dejarse afectar mutuamente.

pandemia con arte, en concierto mediado por la cámara, que lo registra, que lo convierte en memoria y que llega a casa desde la comodidad de Youtube. Luego que pase el falso “en vivo” se podrá escucharlo con calma, ponerle pausa para ir por un bocadillo y contestar una llamada de teletrabajo. Ver un concierto “en vivo” desde la pantalla no será nunca lo mismo que verlo “en vivo” desde la butaca. La presencialidad te permite remitirte visualmente a un plano general obligatorio al que te obligan tus ojos. No tienes un zoom óptico entre ellos para concentrarte en algo o alguien en particular, esa segmentación es subjetiva, emocional, no visual.

La pantalla en el teatro te obliga a que tu mirada sea dominada por otro. Fragmenta la imagen impositivamente a conveniencia, jerarquiza la información, la vuelve otro lenguaje, y su efectividad se ve reducida a su posición en el espacio escénico, en los palcos 9 y 12 en el caso del Teatro Sucre, donde lo que se ve depende de ese punto de vista espacial, de la experticia, concentración y conocimiento que tenga el hombre/mujer que está detrás de la cámara y frente a la música. Su corporalidad, su afectividad sobre lo escénico, su ojo fotográfico media por completo en aquel que especta desde la pantalla. Para que haya tecnovivio no necesitamos sino una persona y una máquina (tecnovivio monoactivo),<sup>13</sup> o al menos, dos personas a distancia (tecnovivio interactivo),<sup>14</sup> en vínculo desterritorializado por la mediación de las máquinas, que en este caso son cámaras, computadores y teléfonos inteligentes principalmente.

Las empresas, desesperadas por su afán de productividad y rentabilidad, pusieron a correr a sus departamentos de marketing digital. Los únicos que podían estar en la calle eran los repartidores, para entregar cualquier cosa que pudiese venderse. Ser *community manager* es ahora una necesidad obligatoria para diseñadores, comunicadores, realizadores audiovisuales, que en virtud de la precariedad del mundo ven como sólo se necesita encajar en el *trend* de moda con alguna estupidez que pueda volverse viral en segundos. Las actividades más vitales, pensadas, demoradas, son segundas. El tecnovivio pone en primer plano la exclusión social (Dubatti 2015).

---

<sup>13</sup> El tecnovivio monoactivo se entiende en la ecuación hombre-máquina. Detrás de la máquina con la que se relaciona el hombre se intuye que hubo implicación humana, pero no está presente el implicado, solo está la máquina y el hombre, es decir, la televisión, el cine, la radio. Este mecanismo es unidireccional, de la máquina al hombre, y no en sentido inverso (Dubatti 2021).

<sup>14</sup> El tecnovivio interactivo es aquel que se entiende como hombre-máquina-hombre. La participación del acontecimiento exige al menos dos presencias, dos sujetos interconectados por máquinas, donde la afectación es multidireccional, es decir, el chat, las radiocomunicaciones, las videollamadas, el teatro virtual (Dubatti 2020).

La naturaleza del teatrero, ser de convivio por excelencia, lo aleja de las experticias tecnoviviales. Con suerte envía mensajes por WhatsApp, toma un par de *selfies* de sus montajes y ve una que otra película en el celular.<sup>15</sup> Pese a que le encantaría que su oficio no sea estandarte de precariedad, no tiene fascinación por la abundancia, es agradecido con la sala medio llena, el aplauso generoso, el mensaje recibido. El teatro es escenario de dignidad, la opulencia se escapa por la cuarta pared, es por eso que las lógicas mercantiles de la comunicación actual le son absolutamente ajenas. Hacer *trends*, subir *reels*, estar *in*, ser *star* son condiciones más de lo cinematográfico que de lo teatral, por eso es que muchos rehúsan aún llamarlo teatro al virtual. Una gran parte de la audiencia del teatro volverá a buscar el convivio.

La cámara es una incomodidad, ni siquiera es sólo una, son multicámaras, dispuestas por todos lados, para verlo todo, para no perder detalle. Se ha inmiscuido en la escena, en el aplauso, en el abrazo, en la convivencia. Se atraviesan cables, interfaces, dispositivos entre los telones, el vestuario, y hay que amarrarse el receptor de un micrófono en la espalda.

Pese al drama existencial, la cámara en el teatro es hibridación, vitrina, abre la puerta al mundo de la esfera global. A los actores que se presentaron en el Patio de Comedias no sólo los vieron sus primos y amigos que viven cerca de la Mariscal, también los que están fuera hace años, los de provincia también, y con ellos un mar de desconocidos, con nombres extranjeros, que de apoco se van sumando a la función, dígame pantalla de Zoom, estando todos ellos también confinados, al otro lado del mundo, juntos, aunque desterritorializados. Empieza a surgir una audiencia que se entusiasma por participar en el tecnovivio.

El teatro es un medio desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, es decir, un código o sistema de signos que transmite un significado, cuya consideración resulta de la confluencia entre aspectos técnicos y contextuales. Como todo medio, posee una precisa dialéctica interna que comprende tensiones estructurales y correlaciones con otras formas, como la de remediación<sup>16</sup> (Bolter y Grusin 2011), si un arte manifiesta su dependencia respecto a otro, es el caso del cinematógrafo sobre el teatro, pero también cuando se advierten inflexiones recíprocas entre los medios.

---

<sup>15</sup> Son estas exageraciones generalizantes para ejemplificar la desidia por lo tecnológico en el mundo teatral.

<sup>16</sup> Jay Bolter y Richard Grusin emplean el concepto remediación para describir las relaciones formales de interdependencia cultural que existen entre dos o varios medios. A esto se suma también Paul Levinson (1997), quien empleó el término para describir instancias específicas, en las cuales nuestra cultura utiliza un medio para reformar o mejorar otro.

La atención sobre la manera en que la incorporación de las tecnologías de la imagen motiva la transformación del teatro en un dispositivo nuevo es una cuestión recurrente (véase Abuín 2008; Borrás 2009; Tortosa 2015). De hecho, el término tecnoteatros puede considerarse hiperónimo de manifestaciones teatrales y parateatrales caracterizadas por la presencia de medios electrónicos (televisión, ordenadores) como mecanismos de reproducción y simulación propios de la tecnología de nuestros días (Grande Rosales y Sánchez Montes 2016, 3). La inmediatez, la hipermediación y la remediación no son verdades estéticas universales según Bolter y Grusin, son prácticas de grupos específicos en épocas específicas.

La desmaterialización de las relaciones humanas y afectivas va de la mano de un reglamentario elogio de la hiperproductividad semiótica y de la hipervisibilidad de los afectos. Esta hipersocialización artística, dominada en su primera ola por las prácticas relaciones dentro de un contexto de confinamiento forzoso es bien (retro)alimentada por los medios de comunicación, y consolida un proceso de disciplinamiento y homogeneización de las subjetividades (Cote 2021).

El mediado teatro digital puede ser más agresivo en su remediación, en el intento de modernizar al viejo medio (teatro) enteramente, manteniendo a la vez la presencia del antiguo y con ello una sensación de multiplicidad o hipermediación (Bolter y Grusin 2011, 52).

Toda esta remediación teatral en lo virtual es producto de la remediación activa de lo televisivo por el internet, donde suceden actos performáticos de un equipo que se organiza para acomodar elementos técnicos de iluminación, sonido, cámara y transmisión, para lograr que las acciones escénicas producidas desde su lado de la pantalla puedan originar en quien especta alguna experiencia estética, aunque sea a través de una ventana tecnológica (Gallegos 2021).

El teatro digital es una experiencia de lenguaje híbrido; por ello, contar con un artista audiovisual es necesario. Josefina Alcázar denominó “la cuarta dimensión del teatro” a la incorporación de las tecnologías del cine y del video que transforman la percepción del cuerpo, el tiempo y el espacio escénicos, ofreciendo nuevas posibilidades de expandir el campo teatral (Stambaugh 2021, 110).

La pregunta tácita que atraviesa toda nuestra investigación está direccionada a entender o dilucidar si aquello que sucede de manera virtual sobre las tablas es o no teatro. Si fuésemos seguidores ciegos de Dubatti y otros pensadores teatrales como Eduardo Adriánzen diríamos que no, que todo lo que esté mediado por la tecnología no

es teatro, no debería llamarse así, menos si es la versión de *tecnovivio* monoactivo que plantea Dubatti, eso es únicamente teatro filmado, una película teatral más, no una poiesis verdadera atravesada por la vinculación de los cuerpos en el mismo tiempo-espacio, y que ni el hecho de hacerlo en vivo lo convierte en teatro, sólo se vuelve una versión antigua de la televisión que fue en vivo hasta 1964, fecha en la que aparece el videotape como soporte temporal de la realidad representada desde la cámara.

Pero como refiere el director Eugenio Barba, el teatro virtual es una alternativa que se sustenta en una decisión política frente a la pandemia: la de hacer teatro “como se pueda” (Verna et al. 2020). Los avances tecnológicos son herramientas que permiten perfeccionar el modo de vida de los humanos y se incorporan al arte a lo largo del tiempo. El mundo digital, en específico, mediatiza nuestras formas de producción y comunicación (López Pellisa 2013, 24).

La pandemia nos limita a la posibilidad de crear y de mantener el contacto con el público a través del espacio virtual. El movimiento determinado por la anulación forzosa de la co-presencia espacial y, luego, los arreglos singulares de la teatralidad en el campo audiovisual crean una nueva mutación artística, que, llámese como se llame, demuestra la necesidad creadora del ser humano tanto en los buenos como en los malos tiempos.

## 2. “De cómo murió el teatro”



Figura 42. Ensayo de la obra “De cómo murió el Teatro”  
Fuente: DOGF (2022)

Para el 2022 la pandemia salía del imaginario y de la cotidianidad sin dejar de perpetrar secuelas en todos nosotros, la sombra de la muerte que dejó a su paso lo cambió todo, la perspectiva de la vida, la velocidad con la que sería vivida de ahí en adelante y la condición de parteaguas en todos los hechos de la existencia de la humanidad pasarán por tener una condición de desarrollo antes y después de la pandemia.

En la Fundación Teatro Nacional Sucre se buscó también incorporarse a la realidad de la nueva presencialidad con la urgencia de la sobrevivencia, es así que una vez superados los experimentos pandémicos, la necesidad por reunir al público con los artistas fue consolidándose paulatinamente. Así, para la Fiesta Escénica de ese año la galería volvía a llenarse con el aplauso del público y el hecho escénico se daba como si el bicho no hubiese atravesado la vida de todos nosotros.

En ese contexto, el 14 de agosto de ese año se estrenó una obra que parece hubiese sido hecha para confirmar el nacimiento de este relato: "De cómo murió el teatro" de la Colectiva Yama, una obra escénica coral ecuatoriana que relata, a su manera, las incertidumbres que hemos descrito a lo largo de esta tesis sobre el teatro y su enfrentamiento postmoderno con la nueva transformación tecnológica y social en la que se vió envuelto el hecho teatral. "De cómo murió el Teatro" es una docu-ficción escénica de la Colectiva Yama, dirigida por Carlina Derks Bustamante, que aborda la crisis, olvido y precarización del sector artístico durante la pandemia del COVID-19. La obra, que simula un ritual de despedida por la muerte simbólica del arte escénico presencial, cuenta con la actuación de un variopinto grupo de extraordinarios actores y actrices, varios de los mayores exponentes del teatro nacional como Juana Guarderas, Carlos Michelena, Daniel Delgado, Gerson Guerra, Clowndestinos y explora una transición caótica hacia la virtualidad y reflexiona sobre la crisis y el olvido del teatro ecuatoriano tras la pandemia, donde actores se reúnen para ritualizar y ficcionar su desaparición en la virtualidad, buscando una forma de honrarlo como un acto de resistencia y memoria en tiempos de ausencia y aislamiento. Es en términos de esta tesis una obra casi creada a la perfección para estos fines investigativos.

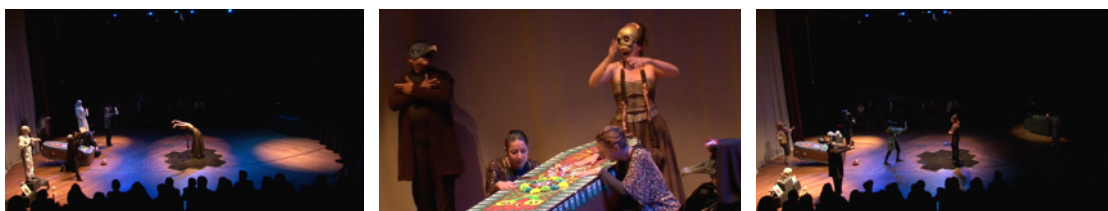


Figura 43. *Stills* de la obra “De cómo murió el Teatro”. Archivo FTNS

“De cómo murió el teatro” documenta y ficciona las memorias del teatro ecuatoriano durante el tiempo oscuro pandémico, recordando la pérdida de familiares y amigos en soledad. Es un viaje conmovedor que lleva de la risa al llanto, reflexionando sobre la supervivencia y la pérdida, y celebrando la magia del teatro y la necesidad de contar. Utiliza un elenco que da voz a historias que no todos se atreven a interpretar, mezclando diversos lenguajes escénicos. Es una obra que honra la memoria de los que se fueron y reivindica el poder sanador y vital del teatro frente a una experiencia colectiva traumática como la pandemia.

El montaje de la obra tiene la particularidad de reunir a actores y espectadores sobre el escenario del Teatro Sucre, en una especie de anfiteatro circular en el que suceden los acontecimientos. Allí también están las cámaras, apostadas a los costados de las galerías improvisadas, acomodadas en tres rincones, subalternas a la comodidad de la puesta en escena, del público y dispuestas a llevar adelante un acto de registro, de memoria, y sin saberlo, de tecnovivio. La idea es lograr un registro multicámara de la experiencia teatral que sería utilizado luego para la transmisión y reproducción en los canales digitales de la Fundación. Cabe aclarar que no todas las obras tienen esa suerte, muchas de ellas, las consideradas menos relevantes, menos masivas, o las más relevantes y con más restricciones de multiplicación serán marginadas de las posibilidades digitales de visualización.

Es la importancia conceptual de “De cómo murió el teatro” la que nos interesa para el análisis visual de su resultado virtual. Luego del campanazo de la tercera llamada, desde una *fade in* de negro aparece el plano general de un cuerpo en el piso, envuelto por un plástico que hace ligeros movimientos. Enseguida se funde a un plano entero del cuerpo del que se empiezan a descubrir sus pies descalzos mientras la voz de una mujer inicia un particular saludo: “damita, caballero, algún voluntario que quiera hacerse cargo de este muertito?”. La cámara pasa a un plano general que deja ver que ese cuerpo envuelto en un plástico azul es la representación de los cientos de cuerpos que llenaron las calles en los peores tiempos de la pandemia. El cuerpo pide que los

saquen de ahí, que alguien se apiade de él, la cámara acompaña la acción en varios planos enteros que se funden, hasta que el sonido de una banda interrumpe la escena. Un plano general deja ver la entrada de varios personajes de fiesta popular ecuatoriana, payasos, monos, arlequines, que entran en una especie de funeral festivo, cargando un féretro hasta el centro del escenario. Descubren que el cuerpo que estaba dentro de la bolsa era el de Monchis, uno de los payasos al que lo comienzan a vestir para introducirlo en el féretro, mientras lo despiden con tonadas de fiesta popular andina. Cuando la música acaba, en un pequeño acto de magia, Monchis ha desaparecido del féretro.

Es esta función la que nos permite hacer el siguiente análisis audiovisual, que pretende describir la funcionalidad de la cámara en lo teatral, luego de los dos años de realidad pandémica en la experimentación de la confluencia de estos lenguajes en la búsqueda de la supervivencia de ambos a las nuevas condiciones interpuestas por la COVID.

El planteamiento audiovisual, pese a la particularidad de que todo sucedía sobre el escenario, fue el mismo, tres cámaras con operador y un director desde cabina.

Desde el inicio el lenguaje audiovisual dominante es de registro televisivo, con criterio documental. La cámara general presenta con acierto la geografía inicial de la puesta en escena, permite la orientación del espectador remoto, aunque con cierta frialdad narrativa desde la inmovilidad del punto de vista. Es una cobertura.



Figura 44. *Stills* de la obra “De cómo murió el Teatro”. Archivo FTNS

Mientras la función avanza las cámaras logran mayor estabilidad narrativa, aunque existen momentos de indecisión que reflejan el desconocimiento del desarrollo narrativo teatral. Esto es un error recurrente en el registro audiovisual que se plantea desde el Sucre; no hay una rigurosidad al momento de la preproducción y el ensayo con cámara de las obras registradas, que deja ver con claridad las limitaciones de los operadores y el director al momento de intentar mantener una atención recurrente en el espectador que mira desde casa, o lograr una construcción audiovisual de lo teatral, real, que plantee el nacimiento de un nuevo acontecimiento audiovisual-teatral, o de un

nuevo “teatro virtual”. Hay un predominio de los planos generales y los medios, que si bien muestran lo que en escena sucede son insuficientes a la hora de construir un relato audiovisual que requiere de primeros planos y aciertos de corte desde el director, volviendo un error recurrente las entradas tarde de la ponchada a las acciones narrativas importantes, a las frases relevantes, a los actores que tienen la palabra. La cámara reacciona antes de anticiparse. La dirección de la cámara busca resolver lo que sucede antes de interpretarlo. Así, el espectador remoto pierde los golpes dramáticos que en el convivio se sostienen por su presencia corporal. Si el switcher no anticipa, el acontecimiento se diluye.



Figura 45. *Stills* de la obra “De cómo murió el Teatro”. Archivo FTNS

Con los errores sutiles que tiene la cámara, ésta como dispositivo se vuelve visible, rompe la inmersión de quien especta, y aunque resuelve en vivo le hace falta una transición fluida y narrativa, no logra un impacto fijo. Aunque en el camino van apareciendo más planos cercanos que buscan intensificar la sicología de lo que se cuenta, los planos generales se tornan muy largos, con cortes súbitos, que demuestran la presencia de la cámara como un agente externo de lo teatral, no incorporado, sin simbiosis, produciendo una inestabilidad en el lenguaje. Así, el espectador remoto no sabe si debe “contemplar” o “ser guiado”. La cámara aún no define si es “dispositivo de convivencia mediatizada” o “autora de mirada”.

Se nota una realización bajo presión cuando los cortes son muy rápidos, ansiosos, cuando la cámara ponchada no logra llegar a tiempo a su destino, el montaje se vuelve protagonista y se pierde la respiración actoral, causando un efecto que deja entrever que el audiovisual invade la teatralidad.



Figura 46. *Stills* de la obra “De cómo murió el Teatro”. Archivo FTNS

Pese a ello, el público remoto entiende el espacio, las acciones y trayectorias de la historia contada, sobre todo por el exceso de planos generales que simulan la

condición convivial de quien estuviese presente en la platea, y donde se privilegia la seguridad de mostrar sobre la profundidad emocional. La obra se sostiene, pero no siempre impacta.

Existe la intención de acompañar el conflicto dramático con los cortes de cámara, pero no logra consistencia ya que responde más a qué cámara está disponible para ser ponchada, que la que tiene el valor y momento narrativo correcto. El plano domina, no el drama.



Figura 47. *Stills* de la obra “De cómo murió el Teatro”. Archivo FTNS

De cómo murió el teatro constituye un caso representativo de teatro virtual en tanto la cámara y la dirección de cámaras reconfiguran el acontecimiento escénico. La obra logra sostener el espectáculo como documento a lo largo del registro, pero no consolida un lenguaje tecnovivial plenamente consistente: alterna entre un régimen de archivo (seguridad espacial) y un régimen narrativo audiovisual (búsqueda de intensificación), sin fijar un pacto estable. La principal limitación del trabajo de cámaras radica en la sincronización imperfecta entre el tempo actoral y el tempo del montaje: cuando la dirección reacciona tarde, diluye la intensidad; cuando corta ansiosamente, interrumpe la teatralidad. En ambos casos, el espectador tecnovivial experimenta una presencia fragmentada, condicionada por la visibilidad del dispositivo. En términos teórico-prácticos, este registro permite sostener la hipótesis central del teatro virtual: el tecnovivio no es un “sustituto” del convivio, sino una experiencia con reglas propias, donde la cámara no es un soporte sino un agente escénico decisivo.

Al final, la realización en vivo logra sostener la obra como documento durante buena parte del metraje, pero presenta dos fallas estructurales de lo que hemos llamado teatro virtual: una dirección de cámaras reactiva con cortes tardíos, y un lenguaje audiovisual sin impacto estable, y muy visible en las zonas de presión dramática. En tecnovivio esto importa, y mucho, porque el espectador remoto no es libre: la cámara es su cuerpo. Cuando la cámara vacila, el cuerpo del espectador también y la magia de la *poiesis* se diluye. Es esto, además de la necesidad humana del convivio teatral, lo que hace que el registro audiovisual pensado en la transmisión en vivo desterritorializada no

logre ocupar el lugar del hecho teatral que se realiza en un mismo espacio, y en un mismo tiempo, pese a las condiciones tecnoviviales de la vida hipermoderna de este momento del tecnoceno que atraviesa nuestras vidas. Es por ello que el teatro, en su esencia convivial primaria sobrevivirá a todas las condiciones tecnológicas que el hombre y su desarrollo pretendan imponerle.

### **3. El tecnovivio, una realidad incuestionable**

Es nueve de diciembre de 2025, ChatGPT y sus secuaces se toman las calles, inundan la vida; pensar parece prescindible, o mejor aún, se lo deja a las máquinas. La vida es tan rápida que no tenemos tiempo para resolverla como lo hacíamos hace unos pocos meses atrás, así que la inteligencia artificial llega como el santo grial de los avances digitales de internet para resolver la rapidez de la existencia. Si la pandemia nos zambulló en los avatares de la vida digital, la “ia” nos hace vivirla desde la hipervelocidad. El mundo actual nos obliga a producir tanto, todo el tiempo, que nos destina habilidades tecnológicas inauditas para resolver el más simple de los problemas de la vida, a través de elaborados y precisos *prompts*. Si no estás subido al tren para utilizarla, estás años luz en desventaja de quienes sí lograron seguirle el juego.

Ahora todo puede resolverse con IA el trabajo, los estudios, las imágenes, hasta ciertas particularidades de las artes, aunque estas, como indica Flavia Costa, son las únicas capaces de plantear un cuestionamiento de profundidad al tecnoceno. Es la vida de la escena que se transmite en un escenario de extraordinaria soledad. En pandemia, el aplauso por un Zoom con intermitencia hace que ese alimento hacia la *poiesis* teatral se diluya, en los micrófonos apagados de la gente que busca mantener cierta disciplina para disfrutar, en línea, del espectáculo teatral que sucede en otro lugar con mascarillas, con unos actores que solo actúan para las cámaras, y deberán sortear esa condición emocional profesionalmente.

El tecnovivio lo intenta, hace su mejor esfuerzo desde las experticias de los cámaras, que en el caso del Sucre, son quienes ponen en evidencia digital un convivio que sólo sucede para ellos y que deberán reinterpretar con sagacidad, en una construcción cinematográfica de la realidad escénica, en otro tiempo y otro espacio de una resignificación desde la cámara de la esencia teatral, que sucede en el convivio con los actores que se fajan frente a un “posible” público, lo que los ubica en una condición de objeto digital, dentro de un infinito digital. Para el cámara la obra teatral sucede en su cuerpo, en vivo, en un en vivo sin público presencial y otro híbrido, que tiene público

por ambos lados, desde el convivial y el digital. Lo vive desde su cuerpo digo porque es allí donde también radica, igual que los actores, la especificidad del éxito de las acciones que llevarán a un desenlace narrativo del constructo teatral-audiovisual que ahora se compone desde sus cámaras, desde una necesidad urgida por las circunstancias pandémicas, y desde el entendimiento que en ese contexto la mutación teatral-audiovisual sucedida es una forma más de resistencia de lo teatral de permanecer en el imaginario narrativo de la humanidad, adaptándose a cada posibilidad tecnológica que se presente para multiplicar la condición del convivio, como en el principio de los tiempos. Esto estará marcado también por la interpretación personal que cada uno de los cámaras dará de su oficio a la hora decisiva de poner en pantalla el resultado de un trabajo milimétrico, que sucede en vivo, en un tú a tú con el acontecimiento teatral, buscando construir desde el audiovisual una narración coherente, efectiva, creativa, e impecable, que permita crear en el espectador, en este tele-vidente, una emoción, una necesidad de consumo del hecho teatral digital. Eso pudo o no ser posible en tiempos de pandemia, y es historia en tiempos de inteligencia artificial.

El tecnovivio está presente en este momento pandémico del teatro. Vive una etapa de problema común que obligaría profesionalmente a un replanteamiento escénico que considere las ventajas narrativas que se deberán aprovechar del lenguaje audiovisual para determinar una condición de interés de quien especta desde casa: desde la cama o con comida junto a la compu. Es un cine en casa. Depende de la casa y el tamaño de la tele para ver la obra; los más jóvenes la verán desde el celular, duplicando la cantidad de conexiones que estarán en línea en ese momento, pero minimizando la experiencia a una pantalla de 7 pulgadas.

Lo que llamamos hoy “teatro virtual” es el síntoma visible de que la vida entera se desplaza hacia una zona donde los cuerpos existen, con la experiencia organizada por medio de pantallas cada vez más, con plataformas y algoritmos. Dubatti lo nombra con precisión quirúrgica: tecnovivio, “cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti 2012, 47).

Desde una visión audiovisual, no se trata solo de registrar una obra; se trata de admitir que la obra misma, el público, la crítica y la memoria circulan en un ecosistema donde “ser en pantalla o no ser” ya no suena a exageración, sino a diagnóstico (Lipovetsky 2011, 314) y es necesario considerar seriamente y con responsabilidad artística manifiesta que, el desempeño técnico-narrativo que necesita una obra teatral, presentada en un escenario solitario de público y donde la tensión narrativa en primer

término considera el lenguaje audiovisual como vía para el entendimiento, es la cámara y sus operadores los llamados a una construcción digital nueva del teatro, en un registro titánico de simbiosis.

La pandemia hizo visible lo que se gestaba desde hace décadas. De pronto, las casas se convirtieron en oficinas, aulas, salas de ensayo, teatros improvisados. Lipovetsky describe este momento como la consolidación de un hiperespacio-tiempo donde todo ocurre seguido, en flujo incesante, en la instantaneidad del tiempo real (Lipovetsky 2011, 314). La pantalla comprime distancias, baraja husos horarios, impone intolerancia a la lentitud. Zoom, YouTube, Netflix, Teatrix, redes sociales, forman un paisaje continuo en el que informarse, entretenerse, trabajar y descansar se confunden. El teatro entra ahí, no como invitado de lujo, sino como un contenido más que pelea por segundos de atención.

Pero esa pantalla no es reluciente y neutra. Bolter y Grusin recuerdan que allí conviven dos pulsiones: el deseo de inmediatez, hacer olvidar al usuario que hay un aparato de por medio, y la hipermediación, que multiplica ventanas, iconos, capas y deja la mediación a la vista (Bolter y Grusin 1999, 30–41). Nuestras computadoras y teléfonos son mundos con ventanas, no ventanas al mundo. Es el mismo modelo que Scolari ve en la hipertelevisión: pantallas fragmentadas, ritmos acelerados, mezclas de géneros, intertextualidad sin freno (García 2013, 328).

El espectador del teatro tecnovivial está entrenando en eso. No es un sujeto que se deja capturar dócilmente por una única imagen; es alguien que, mientras ve una función en Zoom, responde mensajes, revisa otra pestaña, captura pantallazos, comenta en el chat. La obra ya no compite solamente con “otras obras” sino con todo el ecosistema digital: la notificación que entra, el meme que aparece, el correo que reclama.

Teatrix es un caso emblemático: archivo, plataforma, negocio y laboratorio a la vez. No es cine, no es teatro, “es Teatrix”, reza su lema (Romay en Dubatti 2020, 32). Ofrece obras grabadas con múltiples cámaras, paratextos, *backstage*, *trailers*, entrevistas, reseñas, y se presenta como “gran archivo de la memoria artística y cultural” (Dubatti 2020, 35, 37). Para Dubatti, lejos de quitar público al teatro, esta plataforma abre acceso a personas del interior que nunca irían a Buenos Aires, y genera rédito económico con obras ya cerradas en sala (Dubatti 2020, 35). Pero no deja de ser un artefacto incrustado en la cultura de la suscripción, del catálogo y del scroll infinito. La pandemia aceleró todo y le agregó una capa de urgencia ontológica. El teatro, como

lo conocíamos, fue secuestrado; la vida entera fue secuestrada (Proaño Gómez 2020, 29). Los cuerpos confinados, el contagio como amenaza cotidiana, la imposibilidad de reunión, obligaron a inventar una dramaturgia del encierro, una poética pandémica que gira alrededor de la seguridad, la distancia y la pantalla (Proaño Gómez 2020, 31–33).

Zoom entró en la escena cargado de problemas: conexiones inestables, micrófonos que se cortan, cámaras mal encuadradas, conocimientos técnicos insuficientes, latencias (Galicia 2020, 84). Las primeras funciones fueron verdaderos “dramas tecnológicos”, dice Galicia (Galicia 2020, 84), y lo pudimos comprobar en nuestros capítulos anteriores, donde analizamos la condición en la que el convivio se ve trastocado por el distanciamiento obligatorio, que sucedió en los intentos de transmisión que tiene el Teatro Sucre, con mayor insistencia desde las experiencias pandémicas hasta hoy.

Al mismo tiempo, surgieron escrituras pensadas para la cuadrícula de rostros, para la simultaneidad de ventanas, para el diálogo con la interfaz. Carrión lo propone como una colmena infinita y virtual de celdas con ventanas de píxeles (Carrión 2020 en Galicia 2020, 83). Byung-Chul Han traduce esa colmena en términos políticos: enjambre digital de individuos aislados, sin un “nosotros” capaz de acción común (Han en Galicia 2020, 83). En esa colmena, el teatro tecnovivial intenta producir comunidad sabiendo que el dispositivo empuja al aislamiento. Ese aislamiento al momento de la transmisión también interrumpe, es una distracción más a la hora de tener que concentrarse en la *poiesis*, que lucha por la atención de todos.

Lo que ocurre con el cuerpo en este contexto es central. Fischer-Lichte recuerda que los medios técnicos producen efectos de presencia sin presencia; el aura se atrofia, pero no desaparece del todo (Fischer-Lichte 2011, 25, 61). Dubatti insiste que el convivio teatral es irreductible y no puede ser reemplazado sin que haya pérdida cultural incalculable (Dubatti 2020, 23). Sin embargo, durante la pandemia, no hubo alternativa. El tecnovivio se convirtió en única posibilidad de encuentro escénico; la presencia quedó suspendida y lo que circuló fueron sus efectos.

Machado lo formula en términos de percepción: estamos cada vez más cerca de una lógica hipermedial, de discursos que piensan en imágenes, más allá de la lengua verbal (Machado 2000 en Cotaimich 2021, 19). La cuarta dimensión del teatro (tiempo, espacio, video) ya está habitada por computadoras, chips, sistemas de control, hologramas, láseres, sensores (Alcázar 2007, 70, 191–192).

El teatro tomó el camino de las transmisiones en vivo, grabaciones para plataformas, experimentación con cine, televisión, redes con fines de rédito económico para la sobrevivencia, acomodándose a las lógicas del hogar de comodidad, distracción e intimidad (Mueser y Vlachos 2018, 1). El tecnovivio no elimina el ritual; lo desplaza y lo reescribe.

El teatro tecnovivial, entonces, es a la vez oportunidad y síntoma: abre acceso a quienes nunca irían a una sala, pero expulsa a quienes no pueden pagar la conexión o el dispositivo. Democratiza parcialmente y excluye brutalmente al mismo tiempo. En este punto, la pregunta ya no puede ser “¿es esto teatro?”. Dubatti advierte que decir “esto no es teatro” suele esconder desilusión, frustración o la defensa de una idea única de teatro asociada a un territorio perdido (Dubatti 2020, 229).

La condición tecnovivial obliga a repensar el teatro como campo plural: convivio y tecnovivio no son idénticos, no compiten, no se sustituyen; las artes tecnoviviales no destruyen al teatro presencial, pero tampoco son simples “segundos platos”; las plataformas, los archivos digitales, las redes, la hipertelevisión, las narrativas transmedia y las prácticas de streaming han vuelto al teatro más consciente de su papel en una civilización mediada.

La pantalla, como dijo Lepage en el mensaje que cita Alcázar, no es enemiga por naturaleza: la tecnología estuvo en el origen del teatro, cuando el cuerpo proyectó su sombra a la luz del fuego (Alcázar 2007, 193). El problema no es la presencia de la pantalla, sino el tipo de relación que establecemos con ella: ¿la usamos para abrir mundos o para repetir los mismos dispositivos de exclusión, consumo y silencio?

Lo que parece estar en juego, en esta tercera fase adulta de los medios, la etapa “artística”, en términos de Levinson, es la capacidad de crear y recrear ambientes, mundos posibles, ficciones críticas que hagan visible lo que las interfaces suelen ocultar (Islas y Gutiérrez 2020, 16). El teatro tecnovivial puede elegir ser solo un contenido más en el menú de una plataforma, o puede insistir en su vocación de laboratorio de experiencia, incluso cuando esa experiencia se despliega en píxeles.

Ese es el punto donde esta tesis cierra su mapa teórico: la condición tecnovivial no es un accidente, es el clima de época en el que se inscribe cualquier intento de teatro virtual. El desafío, para los casos concretos, como el de la Fundación Teatro Nacional Sucre y sus experiencias durante la pandemia, será ver cómo esta teoría se encarna en prácticas, decisiones, experimentos y, sobre todo, en los cuerpos que todavía buscan, incluso a través de pantallas, la intensidad de estar juntos.



## Conclusiones

### Apaga todo y vamos... al teatro

...nosotros debemos voltear al pasado para poder avanzar y ser mejores. En el pasado podemos encontrar caminos para el futuro. Y nosotros, ustedes, no tenemos aspiración más grande que el futuro. Por eso es importante el pasado. Si algo nuevo nace, es porque algo viejo muere. Pero en lo nuevo, lo viejo se extiende y puede comerse el futuro si no lo acotamos, lo conocemos, le hablamos, lo escuchamos, en suma, si dejamos de tenerle miedo.

(Subcomandante Marcos 2019)



Figura 48. Ópera Dido y Eneas en el Teatro Nacional Sucre

Si esta frase fuese la conclusión de lo hasta acá expuesto con la virtualización del hecho teatral, nos hubiésemos ahorrado una tesis que hable de su existencia y su presencia a través de dispositivos disímiles al hecho convivial.

La modernidad es una fatalidad incuestionable, una totalidad (Echeverría 2011, 69), la vida moderna, posmoderna, hipermoderna, como usted guste, le atraviesa a todas las actividades humanas que en estos tiempos sucedan. Es una época, una “configuración histórica”, europeizada, a la que nos guste o no, pertenecemos. Es una emancipación, una “salida” de la inmadurez, por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano”, según Dussel (1995, 45).

Desde los noventa vivimos la “hipermodernidad”<sup>17</sup> según Lipovetsky, donde la globalización neoliberal, la circulación incontrolada de capital, la expansión de tecnologías de la información, el intercambio en tiempo real y la inmediatez, hacen que se consuma cada vez más, por placer y con lógica emotiva (San José 2016).

La hipermodernidad nos tiene anclados al presente como tiempo único, nos poluciona en un mar de imágenes que lo único que nos dan para pensar es que ya no deberíamos producir más; ni imágenes, ni productos (Guzmán 2021, 1).

El capitalismo<sup>18</sup> cooptó todas las formas que tenemos de interrelacionarnos y nos interconecta a la vez que nos individualiza. Nos atrevemos a afirmar que el teatro es uno de aquellos lugares desde donde se busca, se añora, una “modernidad no capitalista” (Echeverría 2011, 69), pese a que en su consecución suceda todo un proceso de producción, circulación y consumo de un bien inmaterial, que es imprescindible para la sobrevivencia mercantil de sus hacedores. La “Modernidad” es justificación de una praxis irracional de violencia sentencia Dussel (1995, 45).

“El trabajo productivo es la pieza central de todos los proyectos de existencia humana” (Echeverría 2011, 71) y trabajo es asimismo el teatro, construido desde los protocolos universitarios (también de las universidades de calle) que configuran a sus artistas para inmiscuirse, a su manera y capacidades, en un universo de la representación efervescente de la vida, a través de la puesta en escena que de una caja negra salta a una cuarta pared llena de miradas, y de la que viven los miles de seres que se paran frente y detrás de los escenarios.

A la precaria situación de la realidad artística se suma una condición pandémica que ubica a la incertidumbre como estado emocional de la vida con COVID. El aislamiento pone en jaque a la condición convivial con la que el teatro ha crecido desde su nacimiento y lo obliga a una experimentación forzada de dispositivos, plataformas, interfaces, códigos, todos ajenos hasta entonces al hecho teatral fuera de la experimentación creativa de inclusión de estas novedades, y las vuelve parte del enjambre dramático con el que se construya cada historia de ahora en adelante.

---

<sup>17</sup> Lipovetsky afirma en *Los tiempos hipermodernos* (2006), que “es un error concebir los años recientes como los de tiempos posmodernos. Concibe el término “hipermodernidad” como parte de una sociedad liberal, “caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad...” representa la aparición de un “hiper narcisismo, época de un Narciso que se tiene por maduro, responsable, organizado y eficaz, adaptable, que rompe con el Narciso de los años posmodernos, amante del placer y las libertades” (Lipovetsky 2006, 27).

<sup>18</sup> El capitalismo, sostiene Ayn Rand, “es el único sistema que reconoce la naturaleza “racional” del ser humano, y, por tanto, la “libertad” como exigencia de ésta, se fundamenta en la relación existente entre la inteligencia, la libertad y la supervivencia del hombre” (Rand 1964, 839).

La tecnologización de nuestras acciones llega a puntos metaversianos. Pronto la realidad tridimensional de los objetos mediados por guantes y gafas electrónicos reemplazará a la de carne y hueso. Nuestras acciones estarán inmersas en interminables juegos de video de la vida que quisiéramos vivir, al puro estilo Steven Spelverg en *Ready player One*, apartados del apocalíptico panorama patriarcal, capitalista, racista, guerrerista que se vive fuera de esos mundos que cada uno construirá de sí mismo.

Ya no atinamos hacia donde mirar, hay un colapso de luz y color a nuestro alrededor que hace de las horas de sueño un valor muypreciado al momento de dar a la vista descanso (Guzmán 2021, 2) Parafraseando a Foucault como lo hace Martin Jay (1993, 11) tenemos un ojo violentamente exorbitado que no puede más verlo todo.

Se ha vuelto fatigoso mirar; el celular, el computador, la publicidad vertiginosa, el contenido audiovisual en todas sus formas, la híper visualidad callejera, como diría Lipovetsky “significantes vacíos, signos sin sentido que nos rodean permanentemente” (Civilotti, s. f.) son el régimen escópico de la sobreabundancia de imágenes digitales construidas desde unidades móviles de telefonía celular, que llega de la mano de la hipermodernidad, en la última década del siglo XIX, construyen un mundo socio técnico tiranizado por la imagen y construido desde un individualismo sin precedentes (Guzmán 2021, 3).

Estamos en una etapa embrional de una simbiosis virtual, esta época del celular inteligente cambia por completo las formas de consumo que tenemos de todo aquello representado desde una cámara, sobre todo, y la forma en la que nos hemos comunicado hasta ahora.

Es la cámara la que se inmiscuye en el quehacer teatral, así como en casi todas las actividades de la vida mediada por dispositivos digitales. El gran hermano que antes se veía por televisión está ahora en cada una de nuestras esquinas. Una cárcel epistemológica, existencial, temporal y estética que impone quién y cómo y de qué se puede hablar, como bien lo indica Sirin Adlbi (2016). Esa sociedad de la vigilancia que se rehace según Mignolo (2010, 39).

Y es a través de ella, de la cámara, que vigila, que se desarrollan todas las posibilidades virtuales de lo teatral. Cámara renegada, relegada, recibida con una mueca por los artistas en los inicios pandémicos, pero a la que se le actúa, habla, canta, en la que se imagina al público que está allá, detrás, en su celular, mientras lava los platos, con la computadora de la casa entre las piernas, mientras come golosinas y se pierde

parte de las escenas que los actores y actrices han preparado con tanto ahínco. ¿Acaso el teatro desde la cámara se vuelve una telenovela más?

Desde uno de esos oficios reyes del metaverso, el audiovisual, se construye una narrativa imaginaria que va desde vender jabón hasta los escenarios extraordinarios en los que cada uno de nuestros avatar vivirá. Piezas hechas por realizadores, fotógrafos, editores, posproductores, productores, sonidistas, profesionales que se involucran intensamente también con teatreros, teatreras y teatreres, que se ven obligados por la mutación digital a hermanarse, aprender y convivir.

El reto de la modernidad de ambos oficios, teatral y audiovisual parte de la necesidad de aquella simbiosis, obligada por las circunstancias, precedida por la experimentación natural, e ineludible a una aceleración de los procesos de metamorfosis por un virus/pandemia que ha marcado significativamente nuestro tiempo, moderno.

Esa simbiosis deberá ser decolonial entendiéndose cual Mignolo (2010, 41), como la construcción de una sociedad de cooperación y no de ganancias, pese a que se genere en un espectro tan occidental como la virtualidad.

En ese sentido el teatro vendría a ser de naturaleza más oriental, pensando como Edward Said (1997), más terrenal y primitivo que el occidentalismo moderno y tecnológico, que deviene de las máquinas que se interponen y colonizan el convivio.

Pero algo que no se puede negar en esta experiencia virtualizada es su característica globalizadora. La obra teatral que antes era vista sólo por familia, vecinos y amigos puede llegar ahora hasta el corazón mismo de alguien en Guhan, con sólo un par de *clicks*.

Los artistas debieron prescindir de los abrazos después de la función, un vicho los obligó a truequearlos por *likes* y bellos comentarios de gente de todo el mundo, de compatriotas que se devuelven a la llacta a través de las imágenes entrecortadas de quienes hablan con el acento tan extrañado y de quien prefirió quedarse en casa.

Las instituciones desempolvan los clásicos para compartirlos en familia. Sendos planos generales, lejanos, se vuelven documento de la historia que antes no importó y que ahora satisface las ansias de cubrir las interminables horas del aislamiento obligatorio.

Malabares es a lo que se dedican actrices y actores para no tropezar con los cables que los atraviesan y que conectan las innumerables cámaras que se necesitan para llegar con una imagen fidedigna de lo teatral al mundo.

Esas cámaras, por más tecnificadas, no se operan solas. Detrás de ellas hay individuos, individuos que le ponen un valor agregado al hecho teatral: su lugar de enunciación, su posición de la cámara, su punto de vista, su subjetividad. Es aquel individuo que está entre lo que sucede en escena y el público que recibe la señal. Fotógrafos que, según el Subcomandante Marcos (1997, 131), son ladrones que escogen las imágenes que roban y no las democratizan, la seleccionan a su antojo, privilegio que debe otorgarse al fotografiado.

Elles, desde el lugar de la cámara tienen el enorme privilegio de cuestionar las imágenes, hacerse parte de ellas (Marcos 1997, 132). Es su participación activa, efectiva, creativa, lo que permite que el hecho teatral, escénico, mute a lo virtual de manera orgánica, perecedera, atractiva, artística. El simple registro no hace nada más que acomodarse a una condición burocrática de la representación, un “no queda más” acomodaticio, vago, infame frente al rol artesanal y complejo de la puesta en escena.

El papel del cámara, del técnico, es fundamental en el teatro digital, la correcta construcción de la imagen de lo dicho, de lo actuado es necesaria a la hora de pretender construir el imaginario teatral en el público, atraerlo, engancharlo, no dejarlo parpadear. Es, guardando las distancias, un actor más.

En los protocolos artísticos contemporáneos, a excepción de los audiovisuales, los camarógrafos son considerados técnicos, no artistas, y esa perspectiva se aleja de la simbiosis requerida. El/la cámara, en los espectáculos, viene a ser una especie de etnógrafo de lo teatral, es su visión la que queda registrada, la que se vuelve documento, es como para Hal Foster (1995) en los terrenos etnográficos productor, autor, artista y el “otro” en manos, ojos y sensibilidad de quien está la fidedigna o artística representación del hecho escénico, en donde se vuelve parte del convivio de las tablas y está a cargo del tecnovivio de las fronteras del espacio y el tiempo.

Concluyendo románticamente, haciendo a un lado al bicho que cambió nuestra convivencia, sintiendo la necesidad de salir corriendo de casa, de su encierro, podemos pensar en el título de este capítulo como el triunfo definitivo de lo carnal sobre lo algorítmico, en esa intención ansiosa de vivir la vida a la que nos acostumbramos, lejos de la modernidad y sus hiperinfluencias, lejos de las máquinas y sus mediaciones, respirando arte, abrazando a los amigos, aplaudiendo ahí mismo a los artistas.

Pero ese mundo ya no está más, nuestra realidad virtual está en el mismo porcentaje de nuestra realidad existencial y hemos de convivir con aquello, equilibrando

la humanidad entre el pasado de añoranzas, el presente digital y un futuro, también en lo teatral, pese a las incertidumbres de la modernidad.

La evidencia del caso FTNS muestra que la pandemia aceleró la visibilización del archivo institucional y empujó una transformación estética: el teatro transmitido deja de ser mera captación de escena para convertirse en experiencia, la transmisión crea una obra nueva, gobernada por lógicas audiovisuales. Las cámaras fijas en palcos y cabinas, instaladas para cumplir funciones de archivo, consolidaron una mirada repetida y subalterna.

Sin embargo, al volverse transmisión pública, esa mirada entra en conflicto con la expectación tecnovivial, entrenada por estándares audiovisuales contemporáneos. En este escenario, “hacer cámara con las orejas” emerge como metáfora metodológica y estética: escuchar para anticipar y cortar, bailar con el acontecimiento. Pero el desafío no es solo técnico. La cámara se vuelve política: decide lo visible, organiza la memoria, administra el archivo. La expectación se desplaza al hogar y queda atravesada por multiventanas, interrupciones, scroll, notificaciones. El tecnovivio no elimina el ritual: lo reescribe.

El teatro virtual es un síntoma de la condición tecnovivial postpandémica en tiempos de tecnoceno. El archivo audiovisual institucional se convirtió en estrategia cultural clave durante la pandemia. La cámara dejó de ser administrativa y se transformó en dispositivo narrativo imprescindible. La lógica tecnovivial exige dramaturgia audiovisual para sostener expectación y evitar el zapping. El teatro virtual no sustituye el convivio: lo tensiona, lo prolonga y lo vuelve conciencia crítica. La condición pospandémica confirma el tecnovivio como ambiente cultural estructural de los nuevos tiempos y pone en evidencia la necesidad de cambiar las lógicas de cómo es concebida la cámara dentro de los escenarios artísticos.

## Obras citadas

- Adlbi, Sirin. 2016. *La cárcel del feminismo*. Madrid: Ediciones Sakal.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge.
- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bolter, David Jay, y Richard Grusin. 2011. “Inmediatez, hipermediación, remediación”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 16: 29-57. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2011.v16.2](https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.2).
- Banco Mundial. 2020. “Ecuador: Panorama general”. *Banco Mundial*. <https://www.bancomundial.org/es/country/ecuador/overview>.
- BBC News Mundo. 2020. “Coronavirus en Ecuador: cuerpos en las calles de Guayaquil”. *BBC News Mundo*. 26 de abril. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52407158>.
- Brown, Blain. 2016. *Cinematography: Theory and Practice*. 3.<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge.
- Butler, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Civilotti, Diego. s. f. “Bonus 1. Gilles Lipovetsky te desea feliz navidad”. Podcast en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sj2lA-aJx4g>
- Cote, Paulo Gatica. 2021. “Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética”. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, n.º 46 (diciembre). 1-5. <http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/716>.
- Castillo, Ximena, Andrea Flores y Graciela Speranza. 2019. “Registro y mediatización de la escena” *Bienalsur*, 190–210.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Nueva York: Columbia University Press.
- Dubatti, Jorge. 2015. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de Artes Escénicas* 9: 44-55.
- . 2020. “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”. *Rebento* 1 (12): 25.

- . 2021. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”. *Avances*, n.º 30 (julio). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>.
- Dussel, Enrique. 1995. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad* 5 (8): 167-78.
- Derrida, Jacques. 1995. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dubatti, Jorge. 2011. *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, poiesis*. Buenos Aires: Atuel.
- El Comercio. 2020. Ecuador. “Expansión del virus”. *El Comercio*. 3 de marzo. <https://www.elcomercio.com/opinion/virus-covid19-columna-sebastian-mantilla/>
- El Universo. 2020. Ecuador “Gobierno toma medidas para bajar gasto, forzado por las circunstancias”. *El Universo*. 20 de mayo. <https://www.eluniverso.com/noticias/2020/05/19/nota/7845672/gobierno-toma-medidas-bajar-gasto-forzado-circunstancias/>.
- Echeverría, Bolívar. 2011. *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado / Oxfam.
- Foster, Hal. 1995. “El artista como etnógrafo”. *The traffic in culture* 302: 309.
- Fernández, José Luis. 2007. *El sonido en la escena: ensayo sobre acústica teatral y percepción sonora*. Buenos Aires: Austral comunicación.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estudios de la performance*. Madrid: Abada.
- Gallegos, Eunice Alanís. 2022. “Performatividades del teatro en vivo a través de redes sociales en tiempos de pandemia”. *Revista de artes escénicas y performatividad* 12 (20): 22.
- Guzmán, David. 2021. “¿Qué es lo que quieren realmente los selfies?”. *Andina*, 2021.
- Gallegos, Eunice Susana Alanis. 2021. “Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia”. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 12 (20): 28-49. <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2686>.
- Grande Rosales, M<sup>a</sup> Ángeles, y María José Sánchez Montes. 2016. “The potential for transmedia theatre”. *Artnodes*, n.º 18. Online. <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3047>.

- Hipertextual. 2014. "Las tecnologías audiovisuales". *Hipertextual*.  
<https://hipertextual.com/>
- Hoskins, Andrew. 2011. "Media, Memory, Metamorphosis". En *Save As... Digital Memories*, editado por Joanne Garde-Hansen et al., 27-43. Londres: Palgrave Macmillan.
- Ketelaar, Eric. 2017. "El archivo performado"  
<https://www.redalyc.org/journal/2790/279074724010/html/>.
- La Ferla, Pablo. 2010. *Cine de bordes y otros textos*. Buenos Aires: Manantial.
- , comp. 2009. *Arte, ciencia y tecnología. Un panorama crítico*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.  
[https://www.academia.edu/11262884/Arte\\_ciencia\\_y\\_tecnolog%C3%ADa\\_Un\\_panorama\\_cr%C3%ADtico\\_La\\_Ferla\\_Jorge\\_Ed\\_E\\_F\\_T\\_Espacio\\_Fundaci%C3%B3n\\_Telef%C3%B3nica\\_Buenos\\_Aires\\_2010\\_ISBN\\_978\\_987\\_244475\\_8\\_8](https://www.academia.edu/11262884/Arte_ciencia_y_tecnolog%C3%ADa_Un_panorama_cr%C3%ADtico_La_Ferla_Jorge_Ed_E_F_T_Espacio_Fundaci%C3%B3n_Telef%C3%B3nica_Buenos_Aires_2010_ISBN_978_987_244475_8_8).
- Jay, Martin. 1993. "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada".  
[https://www.academia.edu/42255634/Martin\\_Jay\\_Parres%C3%ADa\\_visual\\_Foucault\\_y\\_la\\_verdad\\_de\\_la\\_mirada](https://www.academia.edu/42255634/Martin_Jay_Parres%C3%ADa_visual_Foucault_y_la_verdad_de_la_mirada).
- Marcos. 1997. *EZLN, documentos y comunicados*. México.
- Mattelart, Armand. 1993. *La comunicación-mundo*. Madrid: Fundesco / Tecnos.
- Ecuador Ministerio de Salud Pública del Ecuador. 2020. *Boletín COVID-19*. Quito: Estrip.
- Mignolo, Walter. 2010. "La cara oculta de la modernidad". En *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, 39-49. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Naranjo, 2020. "Información Covid19". *Ministerio de Salud Pública*.  
<https://www.salud.gob.ec/coronavirus-covid19-ecuador/>.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Piñuel, José-Luis, y Carlos Lozano. 2006. *Teoría de la comunicación: la comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Rancière, Jacques. 2011. *La división de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres: Routledge.
- Sodré, Muniz. 2009. *La eticidad mediática*. Buenos Aires: La Crujía.
- Said, Edward. 1997. *Orientalismo*. Palestina: Mondadori.

- Stambaugh, Antonio Prieto. 2021. "Portafolio fotográfico. La quinta dimensión del teatro: artes escénicas en tiempos de pandemia". *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 12 (20): 109-20. <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2690>.
- San José, Antonio. 2016. "Joan Fontcuberta. Conversaciones en la FundaciónYT de Fundación Juan March". Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NisBmL29CaA>.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Van Dijck, José, Thomas Poell y Martijn de Waal. 2018. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford: Oxford University Press.
- Valdettaro, Sandra. 2010. *Epistemología de la Comunicación. Una introducción crítica*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Vega, Edgar. 2022. "Comunicación, género y representación". Video. Vol. Sesión 20. Ecuador. [https://us02web.zoom.us/rec/play/GHq0MRouLLRDV6-Qb86Z3zwPQDK-oPvgsgUnhNu90sfudgbtw3\\_m1WjpwTNZHShelLtW0PO0aBsZdZYC.uvb1CwsdHXySiEZD?continueMode=true&\\_x\\_zm\\_rtaid=UHq1Wmt1TjqPfmPsk2sFp.Q.1649253884602.9ed927d30c7f12c5edbe023e607bc7f8&\\_x\\_zm\\_rhtaid=312](https://us02web.zoom.us/rec/play/GHq0MRouLLRDV6-Qb86Z3zwPQDK-oPvgsgUnhNu90sfudgbtw3_m1WjpwTNZHShelLtW0PO0aBsZdZYC.uvb1CwsdHXySiEZD?continueMode=true&_x_zm_rtaid=UHq1Wmt1TjqPfmPsk2sFp.Q.1649253884602.9ed927d30c7f12c5edbe023e607bc7f8&_x_zm_rhtaid=312).
- Verna, Orlando, Anabella Berdinelli, Malena Contreras, Ignacio Noviski, Noelia Privitera y Celina Rosales. 2020. "Nuevos públicos en pandemia: Distanciamiento social y teatro rosarino". *Temas y Debates*, n.º 40: 377-83.