

Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia



LOLA PROAÑO GÓMEZ Y LORENA VERZERO. COMPILADORAS Y EDITORAS (2020). Ciudad de La Plata Provincia de Buenos Aires: ASPO. 304 p. - Publicación digital – Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1G6qaehzvAKSxulHq6zgnCRUgqIHWXXz/view>



Lucía Bruzzoni Giovanelli

Consejo de Formación en Educación. Uruguay
lucibru@hotmail.com

Fecha de recepción: 21/03/2022. Fecha de aceptación: 11/04/2022

El libro *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* es resultado del Coloquio “Catástrofe y paradoja: escenas de la pandemia” que realizó en forma virtual la Red de estudios de Artes Escénica Latinoamericanas (REAL), entre el 6 y el 27 de agosto de 2020, del que participaron investigadoras e investigadores de ocho países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México y Uruguay. Los diecinueve ensayos que lo integran parten de una teoría situada, las reflexiones están marcadas por el contexto político de cada uno de los territorios. Por eso, aunque el objeto de estudio es el mismo- el presente y el futuro de las artes escénicas enfrentadas a la pausa impuesta por la pandemia y el confinamiento, y el desafío de la virtualidad- las miradas varían porque la catástrofe es percibida de diferente modo según los espacios físicos y virtuales que se habitan, de allí que cada texto indica la ubicación espacial y temporal de la reflexión.

Es la primera edición de la serie Coediciones, que realiza ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) junto con la REAL, pero es su cuarta publicación digital, gratuita y libre, las anteriores fueron *Sopa de Wuhan*, *La Fiebre* y *Posnormales*. Tiene dos notas editoriales, una de ASPO y otra de la REAL, está dividido en cinco zonas (la palabra no es inocente) que organizan los ensayos de acuerdo con los intereses particulares de los investigadores. Sus reflexiones se vinculan frecuentemente con experiencias

personales; analizan, teatralidades sociales, performances, prácticas artivistas, archivos, puestas en escena prepandémicas, dramaturgias en plataformas virtuales; buscan establecer siempre el nexo con los contextos de producción y de circulación; ofrecen enlaces para ver videos y acompañan generalmente el texto con profusas imágenes en color que ilustran los acontecimientos referidos.

Mutis por el foro no fue pensado exclusivamente para un público académico ni especializado en las artes escénicas; su diseño permite una lectura interactiva, va ofreciendo al lector diferentes hipervínculos: títulos, países, palabras, autores, y no es casual que en el centro de la diagramación se ubique el foro que recoge gran parte de las discusiones que mantuvieron los integrantes de la Red, entre ellos y con el público, durante la transmisión del Coloquio, por el chat del Zoom y del canal de YouTube. También se puede leer de un modo tradicional, tanto en el formato digital como en la versión impresa publicada en 2021.

La primera zona del libro titulada “Asediar lo cono-cido. Políticas comunitarias del desvío y reconfiguración de las teatralidades” incluye las reflexiones sobre la vinculación de la teatralidad social y la escena virtual, el control de los cuerpos y las formas de resistencia colectivas que permiten crear comunidad.

Lola Proaño Gómez (Ecuador/Argentina) reflexiona sobre la nueva teatralidad a la que llama

“dramaturgia del encierro” (29) que surge como respuesta frente a la vulnerabilidad de la escena teatral y social en medio de la pandemia. La comunicación teatral mediada por la tecnología implica al mismo tiempo una continuidad y una ruptura con el paradigma anterior, esta nueva poética se vuelve entonces “intocable e inodora, sólo visible y escuchable” (33), genera distanciamiento e impidiendo la ilusión mimética porque exhibe el artificio, busca sugerir la movilidad mientras paradójicamente recorta el cuerpo “y sus sentidos, el espacio, la mirada, el tiempo y la memoria y también el movimiento” (32).

Eberto García Abreu (Cuba) se detiene en las “teatralidades en tránsito” (50) que exploran nuevas formas de crear, producir y gestionar en un espacio digital (que en la isla sigue siendo casi una utopía) y en los modos de superar la distancia, a través de una mirada cruzada que permita superar el aislamiento y otros males que nos son nuevos, mediante el carácter colectivo del teatro.

Alicia del Campo (Chile/EEUU) estudia cómo la pandemia “frenó y reconfiguró” (61) el estallido social que se había iniciado en Chile en octubre de 2019, la ciudad como territorio en disputa vio enfrentarse a los ciudadanos con el Estado represor. El cuerpo colectivo se apropió del territorio con teatralidades sociales prepandémicas construyendo solidariamente, en las batallas callejeras y en las performances feministas, un nuevo imaginario que permitió derrumbar una Constitución heredada de la dictadura. En la pandemia los cuerpos también se exponen y se niegan a someterse a la norma, construyendo afectividad en las ollas populares fuera de la lógica de la transacción.

En su ensayo, Rocío Galicia (México) afirma que la pandemia ha creado a través del miedo un escenario propicio para la hipervigilancia y el control de los cuerpos y de los afectos, un “triunfo de la teatralidad del enmascaramiento” (80). Aunque sabe que el cruce entre lo teatral y lo digital no es nuevo, cree que debemos preguntarnos qué consecuencias tiene el hecho de usar un dispositivo en el que las plataformas son ofrecidas por el capitalismo, condicionan la pobreza de la experiencia, organizan la mirada, y generan una poética particular. Reconoce que algunos espectáculos logran utilizar la tecnología para problematizar el dispositivo y otros construyen momentos de intimidad más allá de la distancia espacial en los encuentros sincrónicos, entre espectadores y creadores al finalizar la propuesta artística.

La segunda zona, “Interfaces resistentes, marcos perceptuales y afectividad”, explora cómo las mediaciones virtuales obligan a repensar el cuerpo, la presencia y la producción de subjetividad. Lorena Verzero (Argentina) se interesa por la producción de sentido en los espacios a partir de las prácticas y las experiencias que en él se desarrollan. Desde el concepto de capitalismo emocional analiza cómo el vaciamiento del espacio público por el COVID-19 condicionó las prácticas artistas que circularon en la virtualidad a través del archivo para generar una emoción colectiva, se pregunta cómo el avatar virtual puede intervenir en el ágora digital con su potencialidad transformadora haciendo posibles otras utopías.

Nahuel Telleria (Argentina/EE. UU.) a partir de una pregunta en una performance realizada por Zoom, y de una experiencia personal con un archivo de voz de WhatsApp, reflexiona sobre cómo la virtualidad nos obliga a repensar las distancias “físicas, virtuales, intelectuales, emocionales, inmediatas y temporales” (134), concluye que cuando permanecemos en línea estamos en muchos lugares al mismo tiempo. Lo nuevo sería pensar la vinculación con lo real porque es imposible prescindir de la existencia avatárica y dado que la virtualidad condiciona y refuerza las inequidades, la pregunta central sigue siendo dónde estamos.

Stephan Baumgartel (Brasil) afirma que el teatro surgido en la pandemia la sobrevivirá y que es necesario teatralizar ese dispositivo escénico, problematizar la intermediación tecnológica visibilizando su relación con el capitalismo. El forzado desplazamiento a la virtualidad debería evitar la seducción de las plataformas como una fantasía compensatoria que, cual vacuna, alivia el sufrimiento impuesto por el virus, ya que el intercambio generado en ella hace suponer la ruptura de la cuarta pared. Propone abandonar la utopía abstracta y trabajar sobre la dimensión política, las relaciones de poder, una “heterotopía de la telepresencia” (121) como síntoma disfuncional y como apertura a otra estructura social posible.

Mauricio Barría (Chile) considera que la teatralidad implica tener conciencia del artificio que como tal produce distancia con el acontecimiento; la pandemia nos obliga a repensar los hábitos que automatizan nuestra percepción y concepción del cuerpo, la performatividad y la presencia. A partir de la experiencia de un ensayo virtual reflexiona sobre las “resistencias de pantalla” (100) que a contrapelo de la lógica del teletrabajo sustituyen la utopía de la eficiencia, por la de comunidad mediante la escucha. Esta se vuelve una expresión política de la afectividad

a través del contacto y la entrega con el otro, la presencia nace en ese encuentro.

La tercera zona “Archivos en común: memorias y teatralidades” incluye dos trabajos centrados en la vinculación del archivo con las teatralidades pandémicas y el canon (Lozano y Gutiérrez) y dos ensayos que se preguntan cómo habitar los espacios de la memoria (Marín y Donoso).

El archivo es central en el texto de Ezequiel Lozano (Argentina), quien explora la función que han tenido en la pandemia las acciones archivísticas personales e institucionales, con sus fortalezas y debilidades. Surgieron como una herramienta laboral y como una posibilidad de acceso al registro audiovisual de espectáculos teatrales ofrecidos por las instituciones oficiales, muchas veces de forma gratuita y abierta. Se pregunta por los criterios de selección y circulación de esos archivos, insiste en la necesidad de hacer visible la ideología que se pretende ausente a la hora de decidir qué puede y debe verse del teatro latinoamericano.

Pía Gutiérrez (Chile), en una línea similar a la de Lozano, se detiene en los archivos y las nuevas teatralidades generadas en el contexto de la pandemia, pero en su caso, la que siguió al estallido social en Chile. Distingue tres formas diferentes de circulación del teatro virtual en pandemia, pero en todas reconoce la simultaneidad ofrecida como estrategia de teatralidad. Si esta vinculación con el archivo perdura, las artes vivas deberán evitar la reproducción del poder hegemónico para construir comunidad en el espacio digital; será necesario preguntarse sobre el formato y la circulación, el vínculo entre el archivo y el anarchivo y resistir a la falsa homogeneidad que las búsquedas en internet imponen.

Alejandra Marín (Colombia), al igual que otros investigadores, considera que la pandemia no trae nada nuevo, solo profundiza una política en la que “dejar morir y hacer morir se confunden” (147). Se pregunta qué hacer con los cuerpos supernumerarios, los que mata el virus (en su país el 90% de los muertos por COVID-19 pertenecen a la población más vulnerable) y los cuerpos de jóvenes pertenecientes a poblaciones marginales que son masacrados por el Ejército y enterrados en fosas clandestinas, para hacerlos pasar como guerrilleros. Analiza, a partir de dos puestas en escenas prepandémicas, la imagen del cadáver que no propone la restitución del nombre y la individualización; la anonimidad lo reinserta en una comunidad en la que el rasgo común es ser vulnerable, detenerse a mirar para impedir el olvido parece ser lo necesario.

Vinculado también con la memoria, el ensayo de Catalina Donoso (Chile) propone pensar sobre el lugar de la casa como espacio por excelencia; parte del estudio de un espectáculo teatral prepandémico, presentado como instalación escénica que habla de casas devenidas en centros de tortura. El desafío es reconstruir la memoria en los espacios que habitamos en pandemia, observar cómo los objetos adquieren una segunda vida escapando a la lógica de la mercancía, las diferentes vidas de “la materialidad pensada como una agencia” (162). Los objetos que se han visibilizado en la pandemia como superficie de contagio, también pueden remitir a la circulación política de los afectos. Cómo el teatro podría hacer presente el espacio físico de la casa en la telepresencia es una pregunta pendiente.

“Crisis y diferencia: activismos y subjetividades colectivas en la escena pública” se titula la cuarta zona, dos de los trabajos están fuertemente situados en el contexto político de sus países, Brasil y Ecuador, y exploran formas de resistencia frente a la violencia institucional y mediática. Los ensayos escritos desde México y Chile se detienen en la circulación virtual de las subjetividades, y en la memoria de los cuerpos, respetivamente.

Fátima Costa da Lima (Brasil) advierte que la catástrofe no se inicia en su país con la pandemia, sino con la necropolítica que lleva adelante un presidente negacionista que fomenta todo tipo de discriminación. Para resistir, en medio de una frágil democracia en la que se estetiza la política, las *escolas de samba* politizan la experiencia artística, por ejemplo, construyendo un Jesús que representa a todas las minorías oprimidas; denuncian el racismo y la violencia paramilitar en las favelas, el vínculo estrecho con las iglesias evangélicas y el agronegocio.

Santiago Roldós (Ecuador) inicia su ensayo aclarando que es el capitalismo el que mata a la gente en Ecuador y no el COVID-19, la meritocracia como resabio poscolonial de las desigualdades ha desplazado poblaciones de su territorio y criminalizando la protesta. Señala que lo que hizo el virus fue convertir los hogares en prisiones donde los cuerpos se autoexplotan con el teletrabajo mientras el patriarcado permite mantener las relaciones de dominación. Para crear comunidad y dar cuenta de la violencia sin reproducirla, el grupo de teatro que integra Roldós creó en medio de la pandemia un radioteatro, la ausencia del cuerpo y de la imagen visual fue pensada como una respuesta política frente a los medios que exhiben la pornomiseria.

Desde la óptica de Arturo Díaz Sandoval (México) la diversidad de pantallas fomenta una estética de la diferencia, la crisis del teatro no es nueva, ya ha usado la tecnología a su alcance desde sus orígenes, pero sin renunciar a la mirada compartida entre espectadores y creadores, lo que no puede hacer el teatro es olvidar al otro y renunciar a mostrar los conflictos. Si el teatro es el lugar desde donde mirar, el teatro por Zoom está habilitado porque permite el encuentro con los otros, contemplar los conflictos y aceptar los desafíos del presente. Es posible para él imaginar un nuevo teatro porque el insomnio en medio de la pandemia es el espacio propicio para la revelación y la creación.

Pablo Cisternas Alarcón (Chile) parte la concepción de que la esfera pública virtual responde a un poder descentralizado que defiende la diversidad, tal como se vio en el estallido social a fines de 2019. Se pregunta de qué modo algunas políticas de control colectivo como la cancelación (decidir no consumir un producto e invisibilizarlo en las redes) y la funa (denunciar colectiva y públicamente un hecho haciéndolo visible), entendidas como un activismo éticamente situado, condicionan desde la memoria de los cuerpos, la circulación de las obras en las que el señalamiento de una artista afecta al colectivo.

En la quinta zona titulada “Una moneda en el aire: artes escénicas para la pospandemia” tres investigadores plantean la necesidad de que el teatro y las artes vivas busquen redefinir su función e invitan a abandonar la utopía del regreso a la prepandemia.

Para Víctor Viviescas (Colombia) la pandemia solo ilumina una catástrofe que, fruto de un capitalismo salvaje, ya estaba presente en la condición de extrema pobreza en gran parte de población de América Latina, por eso afecta tanto a las artes vivas como a la salud. Propone pensar el teatro y las artes vivas a partir de tres dimensiones: la institucional (explorando otras relaciones de producción), la política (entendiendo la necesidad de crear comunidad en al ágora, más allá del encierro y del control social) y la estética. Considera que en esta última dimensión parece existir mayor fortaleza porque las mediaciones ya estaban presentes, y solo se amplifican e intensifican en la pandemia, quedaría pendiente preguntarse

por el sentido de ellas en medio de la desincronía, y la fragmentación del tiempo y el espacio del teatro. Concluye que, como la vida cotidiana, en la escena teatral es posible la subversión a partir de diferentes micropolíticas.

Gustavo Geirola (Argentina/EE. UU.) advierte que la preocupación no puede estar centrada en qué pasará con el teatro luego de la pandemia, porque siempre ha sobrevivido y porque incorporará la virtualidad como lo ha hecho con diferentes tecnologías desde sus inicios, tampoco lo desvela el convivio (noción que desestima), la pregunta central para él es qué harán los teatristas cuando la pandemia termine. Encuentra ciertas semejanzas con las dictaduras latinoamericanas: la pandemia impide las reuniones de los cuerpos, frena a la solidaridad, promueve la sospecha e incita al olvido. Ella es síntoma del malestar de la cultura propiciado por el neoliberalismo, por eso es necesario obligar al sujeto a enfrentar lo Real desde lo simbólico y, como el Performer de Grotowski, buscar una praxis (en el sentido lacaniano) emancipadora.

Gustavo Remedi (Uruguay) reflexiona sobre la situación política del contexto en el que se da la pandemia en Uruguay, y las consecuencias de esta en el cambio de signo político, con un Estado que se repliega profundizando la fragilidad de los sectores más vulnerables, entre los cuales están las artes del espectáculo. Cuestiona la ilusión conservadora de que volver a la antigua normalidad sea la solución, porque el teatro y la teatralidad ya estaban en crisis. La “moneda en el aire” (239) podría y debería caer del otro lado, urge dar un salto para habilitar otras formas de habitar el extrañamiento que genera una cotidianeidad que ha sido trastocada.

Los diecinueve ensayos hasta acá reseñados confirman que el libro resulta un aporte imprescindible para cuestionar la supuesta crisis del teatro a partir de la pandemia y desnudar las paradojas que enfrentan las artes vivas. Ofrece una mirada interdisciplinaria desde una teoría situada, al tiempo que construye una memoria del momento histórico particular.