



Lola Proaño Gómez y Lorena Verzera (comps.)  
*Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*  
Publicación digital  
ASPO  
2020  
304 páginas

PALABRAS CLAVE: TEATRO LATINOAMERICANO –  
PANDEMIA – REAL – ARTES ESCÉNICAS  
KEYWORDS: LATIN AMERICAN THEATER – PANDEMIC –  
REAL – PERFORMING ARTS

### **La imperiosa necesidad de pensar el teatro hoy: Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia**

Guadalupe Sobrón Tauber<sup>1</sup>

La irrupción de la pandemia y el Covid-19 sin duda ha afectado los modos en que llevamos a cabo nuestra vida cotidiana. El trabajo, la escuela, las compras, los encuentros familiares -y la lista podría seguir- se han modificado. En este contexto que abarcó todo el 2020 -y que sigue interpelándonos-, es que surge la publicación por parte de ASPO<sup>2</sup> y de REAL<sup>3</sup> de *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. El libro digital es producto del coloquio “Catástrofe y paradoja: escenas de la pandemia”, realizado durante agosto del 2020 de manera virtual. En él, diferentes investigadores y teatristas establecieron un debate en torno a la relación entre la pandemia y las prácticas escénicas. De esta manera, el volumen reúne una serie de ensayos que, como bien se indica en sus notas editoriales,

---

<sup>1</sup> Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Adscripta a las cátedras Literatura y Cultura Españolas I y Teoría y Crítica del Teatro. Forma parte del grupo de investigación GLISO, dirigido por la profesora Marta Villarino. Mail de contacto: [guadalupesobrontauber@gmail.com](mailto:guadalupesobrontauber@gmail.com)

<sup>2</sup> Editorial Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.

<sup>3</sup> Red de Estudios de las Artes Escénicas Latinoamericanas

cuestionan al teatro tal como lo concebimos usando como disparador la crisis sanitaria, económica, social y cultural mundial.

Como punto de partida, es necesario subrayar la presentación y organización del libro. Ni bien deslizamos las páginas, nos topamos con una invitación a leer de dos maneras: mediante el índice convencional o a través de un menú. Si optamos por la primera, aparece una estructura habitual: dos notas editoriales breves –una de ASPO y otra de REAL-, cinco secciones organizadas temporalmente y, a modo de epílogo, una selección de fragmentos del coloquio.

Pero, si se opta por el menú, se ingresará al libro de forma interactiva, es decir, mediante hipervínculos que van y vienen a la página y que son guiados por la voluntad del lector. De manera que se presentan diferentes formas simultáneas de establecer lineamientos y búsquedas, ya sea por país, tema, autor/a o título. Esto implica, como bien se indica en el primero de sus prólogos, abrir la puerta una “experiencia de lectura” (18) mediante el uso de los recursos que son propios del medio digital. Así la lectura se vuelve circular, rizomática y sincrónica. Cada texto comienza y termina con vínculos que te permiten volver al punto de partida o referir a otras zonas del texto. También aparecen enlaces a videos, irrumpen imágenes y se hace uso de distintos formatos tipográficos al interior de los ensayos. Dicha estructura es coherente al soporte digital de la publicación, y está en consonancia con las ideas de la mayoría de los autores y las autoras al observar el teatro en la virtualidad: indagar en la tecnología no debe ser superficial, sino una auténtica investigación sobre sus posibilidades.

Como se señala en las notas editoriales, con un tono que recuerda a los manifiestos, tanto el coloquio como los textos que conforman el libro no solo realizan un estado de cuestión de las artes escénicas, sino que también las repiensen. O, mejor dicho, subrayan la necesidad que tiene el teatro de replantearse y de cuestionarse en un momento de crisis donde la presencialidad que le era inherente se encuentra suspendida.

En el prólogo de REAL se define con claridad la forma de concebir las artes escénicas de la que partirán los autores y las autoras. Propone una mirada contextual, y afirma el lazo que une las diversas realidades de los países de procedencia de los y las participantes con sus respectivas prácticas artísticas. Por lo tanto, pensar el teatro se vuelve indisociable de pensar el medio social en el que se realiza. Esto mismo nos invita a pensar la portada del libro, una ilustración de Rafael Landea que evoca la idea del “Gran Teatro del Mundo”. De hecho, la pandemia y sus nuevas dinámicas sociales producen un inevitable extrañamiento respecto de lo cotidiano, que funciona como uno de los disparadores centrales de la mayoría de los textos.

Como dijimos, una de las organizaciones posibles del volumen es la división en cinco secciones: “Asediar lo conocido. Políticas comunitarias del desvío y

reconfiguración de las teatralidades”, “Interfaces resistentes. Marcos perceptuales y afectividad”, “Archivos en común. Memorias y teatralidades”, “Crisis y diferencia. Activismos y subjetividades colectivas en la escena pública” y “Una moneda en el aire. Artes escénicas para la pospandemia”. Están ordenadas de forma casi cronológica. Inician con las reformulaciones de “lo conocido” y culminan con ensayos que esbozan como será o deberá ser la práctica escénica “pospandémica”. Aun así, entre la totalidad de los textos se establecen lazos de sentido de forma transversal en base a temas como la relación pandemia-teatro, las crisis sociales, y las prácticas escénicas preexistentes y futuras.

Antes de detenernos en algunos aportes particulares, es importante subrayar el género elegido para los textos. Coherente al formato del coloquio, cada trabajo se articula bajo la forma del ensayo, lo que posibilita la pervivencia de la heterogeneidad de tonos, discursos y estructuras. Se trata de un género que permite dar a cada autor el ritmo propio del pensamiento y modular la voz individual. Por lo tanto, si bien hay nodos centrales que se abordan en múltiples trabajos, cada texto establece una vinculación personal con elementos individuales, como anécdotas cotidianas u objetos de estudios particularizados.

Para ordenar nuestra exposición, realizaremos un breve seguimiento de las secciones. La primera, “Asediar lo conocido”, como su título indica, cuenta con ensayos que revisan la práctica teatral preexistente a la pandemia y las nuevas propuestas que surgen en consecuencia. Aquí se ubican los aportes de Lola Proaño Gómez (Ecuador/Argentina), Eberto García Abreu (Cuba), Alicia del Campo (Chile/EEUU) y Rocío Galicia (México). El primer trabajo establece una línea de continuidad entre la teatralidad propia de la pandemia y la del teatro. Con ello en mente, lleva a cabo un análisis de dos piezas realizadas por *streaming* para concluir su recorrido preguntándose: ¿cómo se afectará la forma de teatrar? El interrogante permanece en los otros textos de la sección, aunque atravesado por diferentes materiales y contextos. García Abreu recorre particularmente la experiencia cubana respecto de la relación entre teatro y tecnología, del Campo retoma el contexto chileno previo a la pandemia y Galicia se pregunta sobre producciones que indaguen realmente las implicancias del uso tecnológico. Cabe destacar que en los cuatro trabajos –y en varios más- aparecen reflexiones de género (muchos de los ensayos están escritos en lenguaje inclusivo) y la necesidad de contemplar los contextos previos al aislamiento. Esto último responde a que la mayoría de los autores y las autoras entienden la pandemia como una gran lupa que expone crisis previas en todas las dimensiones: económica, social e, incluso, teatral. Así se cifra una pregunta común a todos los trabajos: ¿qué es lo esencial del teatro? En estos primeros esbozos surge la importancia de la dimensión comunitaria –especialmente en el trabajo de Alicia del Campo- y su relación con el tiempo presente.

La segunda sección reúne los ensayos de Mauricio Barría Jara (Chile), Lorena Verzero (Argentina), Stephan Baumgartel (Brasil) y Nahuel Telleria (Argentina/EEUU). Acorde al título que los reúne, “Interfaces resistentes. Marcos perceptuales y afectividad”, los textos trabajan con dos aspectos centrales: las lógicas y dispositivos que despliega el uso de la tecnología, y cómo eso involucra la dimensión afectiva en relación al arte. En consonancia, los cuatro narran experiencias personales que articulan con la realidad de la pandemia en cada país. Nahuel Telleria, por ejemplo, relata sobre la muerte de su abuela a la distancia para dar cuenta de cómo las tecnologías suspenden el espacio-tiempo mediante los registros, como los audios de *WhatsApp*. Junto a ese tipo de anécdotas, se hilan nociones centrales para pensar al teatro mediado por la virtualidad: los conceptos de artivismo (Verzero), de *avatar* (Verzero, Telleria) y de heterotopia (Baumgartel). Además, en esta búsqueda de la dimensión afectiva, aparecen posibles respuestas sobre la esencia de lo teatral. Barría Jarra, por ejemplo, trabaja con la noción de la escucha, y permite repensar producciones cuya expectación no es convivial.

“Archivos en común. Memorias y teatralidades”, la tercera sección, propone cuatro trabajos organizados en dos ejes. En primer lugar, los de Alejandra Marín Pineda (Colombia) y Catalina Donoso Pinto (Chile), que abordan obras y dramaturgias previas al aislamiento, y utilizan la experiencia de la pandemia como disparador de la memoria. Marín Pineda parte de una narración sobre los entierros en fosas comunes a causa del Covid y comenta que se han encontrado en cementerios con otros cuerpos no identificados. En este sentido, establece una analogía entre la muerte masiva a causa del virus con las muertes durante enfrentamientos políticos, y menciona una serie de piezas dramáticas colombianas que hacen eco de los cadáveres no identificados. En esta misma línea, Donoso Pinto retoma investigaciones previas y se pregunta por la resignificación de los espacios que produce la virtualidad –como el teletrabajo-, en relación a obras que se configuran en espacios que fueron centros de detención. Lo interesante de ambos aportes es cómo articulan la mirada hacia el pasado desde la experiencia presente.

Los otros dos ensayos de la sección, de Ezequiel Lozano (Argentina) y Pía Gutierrez (Chile), giran en torno a la idea de archivo teatral que ha aparecido en el contexto virtual. Lozano recorre una serie de plataformas de teatros nacionales argentinos y cuestiona la selección del archivo y el canon que lo construye -patriarcal y hegemónico-. Por su parte, Gutierrez analiza distintas formas de artes escénicas virtuales que surgen en Chile y se suma a la pregunta inicial sobre qué elementos de lo auténticamente teatral perviven en ellos.

La sección siguiente está conformada por los trabajos de Fátima Costa de Lima (Brasil), Santiago Roldós (Ecuador), Pablo Cisternas Alarcón (Chile) y Arturo Díaz Sandoval (México), que escriben a partir de la interpretación de acciones

colectivas. Costa de Lima analiza las sambas brasileñas y su resignificación política como resistencia, incluso antes de la pandemia y durante la presidencia de Bolsonaro. Roldós elabora un ensayo mordaz y humorístico. Comienza con afirmaciones como: “COVID-19 es menos Thanos que un prócer” (204) y luego concatena una serie de ideas hasta rescatar al radioteatro como manifestación auténtica de lo teatral, debido a su poder de evocación. Por su parte, el autor chileno piensa, a partir de una anécdota con su alumnado, las operaciones colectivas que éticamente rescatan o cancelan ciertos productos culturales. Y concluye Díaz Sandoval con una reflexión amplia respecto de las formas colectivas de percibir el teatro durante aislamiento y la necesidad de reformularlo.

Y el libro finaliza –si es que no optamos por otro orden de lectura- con las palabras de Gustavo Remedi (Uruguay), Víctor Viviescas (Colombia) y Gustavo Geirola (Argentina/EEUU), que “tiran una moneda al aire” y esbozan líneas para pensar el teatro pospandémico. Los tres desde distintas aristas formulan el mismo imperativo: el teatro debe cambiar. Hay entre ellos una coincidencia que ya fue gestada en textos anteriores: la situación de crisis del teatro es aumentada por la pandemia, pero no necesariamente provocada por ella. La ausencia de la presencialidad obliga a (re)preguntarse por aquello que hace teatro al teatro, pregunta que se repite una y otra vez en todo el libro. Según Remendi, implica hacerse cargo de que el convivio muchas veces no es una verdadera participación y que no todo el teatro invita a la verdadera interrelación entre el público y los artistas. En consonancia, Geirola enfatiza la necesidad de un teatro que convoque a la emancipación –para ello propone la noción del Performer de Grotowski-. El imperativo de repensar el teatro es centrarse en su dimensión espiritual, afirma Viviescas. También, es central remarcar que, en estos artículos, como en muchos otros, se contempla el verdadero alcance social de la tecnología en nuestros países. Advierten sobre la falsa democratización del acceso y que, así como es con el virus – varios textos señalan que la mayor mortalidad se da en los sectores vulnerados- es con la distribución de los recursos. Por lo cual no caen en una idealización de la tecnología como soporte de mayor alcance.

En este sentido, el libro digital ofrece una mirada esperanzadora, pero a la vez crítica: ¿Hay teatro en pandemia? Sí ¿Seguirá habiendo teatro luego? También. Pero las artes escénicas deberán hacerse cargo de los contextos de su país y de su realidad sociopolítica. En todos los trabajos la mirada sobre el teatro es indiscutidamente situada y territorial, por lo cual abundan las reflexiones en torno al capitalismo como causante de la marginación, la precarización laboral y la reproducción de injusticias que se vuelven sistemáticas sobre todo en América Latina. Una mirada política que es absolutamente necesaria para entender cualquier producto cultural y, más aún, el teatro.

El libro resulta especialmente recomendable y valioso porque brinda una mirada plural y polifónica de la situación de las artes escénicas latinoamericanas y, a su vez, consolida una forma de percibir el teatro que es indisociable de sus contextos de producción. *Mutis por el foro*, lejos de implicar un abandono de la escena, nos muestra la vitalidad del campo teatral, del imperativo de su reconstrucción y de su inevitable vínculo con el presente que lo acoge.