

Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética*

Paulo GATICA COTE

Universidad de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0003-1534-3404

paulo.gatica@usc.es

NOTA BIOGRÁFICA: Paulo Gatica Cote (Cádiz, 1984) es investigador contratado Juan de la Cierva del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidade de Santiago de Compostela. Doctor con Premio Extraordinario en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca (2017). Miembro del Grupo de Referencia Competitiva GI-1371 Teoría da literatura e Literatura comparada da USC y del proyecto de investigación Performa2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Las principales líneas de investigación son la literatura hispánica contemporánea (siglos xx-xxi), las interrelaciones literatura y nuevas tecnologías y los estudios de performance. Ha impartido cursos y seminarios en universidades de España, México, Alemania, Hungría, Francia e Italia.

Resumen

La pandemia surgida a raíz de la covid-19 ha provocado una amplia demanda y oferta de respuestas e interpretaciones sobre la situación actual. En el campo artístico, el confinamiento ha fomentado la *extimidad* y ha gratificado una serie de iniciativas comunitarias y relacionales más o menos performativas. Los balcones, conectados, registrados y compartidos a través de dispositivos móviles en tiempo real, se han resignificado como espacios para la participación en rituales y prácticas culturales de carácter colectivo. En concreto, me propongo reflexionar en este artículo sobre la performance y la estética relacional en una situación de posconfinamiento y reconfinamiento; es decir, sometidas a lógicas como la distancia social u otros protocolos de comportamiento higiénico y responsable. En este sentido, destacaré la metamorfosis de la performance, nacida bajo el signo de la crítica de marcos institucionales, en una de las principales vías para la producción/expresión comunitaria.

Palabras clave: teatro, performance, estética relacional, redes sociales, espacio público, covid-19

* Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020. También se encuadra dentro del proyecto COVID-TECA. Hemeroteca de humanidades sobre el impacto socioeconómico y la incidencia cultural de la pandemia de coronavirus (CV20-45329), financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía.

Paulo GATICA COTE

Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética

La romantización de la cuarentena es privilegio de clase.
(Leído en uno de los millones de balcones fotografiados
y compartidos en 2020)

Introducción

La pandemia ha suscitado en un corto período de tiempo una amplia demanda y oferta de respuestas e interpretaciones sobre la situación actual. Con la llegada del virus, especialmente a los países de Europa occidental, se empezó a articular un cuerpo teórico cada vez más voluminoso sobre los efectos del coronavirus en nuestras sociedades.¹ En general, han predominado las reflexiones biopolíticas —control del estado—, económicas —sostenibilidad y defensa de los servicios públicos, el futuro del neoliberalismo, la apuesta por la inversión en I+D+i—, ecológicas, psicológicas y, por supuesto, médico sanitarias.² Aparte del evidente proceso de metaforización, hecho que también suscitó un interesante diálogo con Susan Sontag, la epidemiología se ha convertido en una suerte de metadisciplina, que ofrece un amplio repertorio conceptual para el análisis de esta «nueva normalidad».

Respecto al campo cultural, las reflexiones se han limitado *grosso modo* a valorar la supervivencia económica de determinados sectores, a la apología vía *hashtag* #apagóncultural y, sobre todo, a su hipervisibilización en los

1. Buena prueba de este *boom* es el título de «palabra del año 2020» que acaba de obtener *confinamiento*. Además, si se leen en la web de la Fundéu RAE (29/12/2020) las otras palabras aspirantes, se aprecia el grado de implantación del campo semántico covidiano: coronavirus, infodemia, resiliencia, COVID-19, teletrabajo, conspiranoia, (un) tiktok, estatuafobia, pandemia, sanitarios y vacuna. Para la Fundéu, «son muchas, pues, las palabras que podrían definir 2020, pero hay una que nos ha afectado a todos por igual: *confinamiento*».

2. Quien desee sumergirse en el monumental corpus producido a lo largo de 2020, puede consultar la «hemeroteca de humanidades sobre la pandemia de coronavirus (covid-19)» que lanzó en marzo la Unidad de Excelencia Iber-Lab de la Universidad de Granada <<https://iberlab.ugr.es/hemeroteca-covid19/>>. Aparte de ofrecer un archivo amplio, esta iniciativa se ha consolidado gracias al proyecto de investigación COVID-TECA. Hemeroteca de humanidades sobre el impacto socioeconómico y la incidencia cultural de la pandemia de coronavirus, dirigido por los profesores de la Universidad de Granada Ana Gallego Cuiñas y José Antonio Pérez Tapias.

nuevos medios como telón de fondo o banda sonora del encierro.³ Paradójicamente, al reivindicar su función social, un considerable número de agentes e instituciones han promovido una interpretación instrumental de la cultura en plena pandemia, ya sea como motor económico —para el turismo de interior, por ejemplo—, refugio-punto de encuentro o válvula de escape de la población. En pleno estado de alarma adquirieron una gran presencia una serie de prácticas nacidas para garantizar y fomentar el cumplimiento de medidas como la distancia social y otras normativas de carácter sanitario. En particular, se fomentaron y gratificaron simbólicamente comportamientos *extimos*, propuestas teatrales/teatralizadas e iniciativas relacionales más o menos performativas desde los balcones y otros espacios de interior.

Teatro en tiempos de pandemia: un panorama a salto de clic

En su recomendable ensayo «Reinventar el teatro», Juan Coulasso lanza las siguientes preguntas: «¿será posible, pues, en un tiempo, la invención de un nuevo Teatro Pandémico? ¿Desarrollaremos lxs teatrístas algún tipo de nueva forma de empatía digital?» (2020). Evidentemente, este artículo no aspira a dar una respuesta efectiva ni tampoco quiere discutir la fortuna o el acierto del marco legal impuesto durante y después del confinamiento, pese a que merecería su análisis crítico. En cierta forma, me he propuesto especular sobre las consecuencias de la pandemia para las artes vivas; de manera especial, para la performance y la estética relacional en una situación de confinamiento, desescalada y reconfinamiento; es decir, sometidas a lógicas médicojudiciales y a protocolos de comportamiento higiénico y «responsable».⁴

Para Franco Berardi, el virus constituye una suerte de «recodificador universal» (2020: 172) cuyo alcance también se manifiesta en las artes escénicas, a las que ha «impactado» económica y estéticamente. El estado de alarma provocó el cierre físico de los teatros y la suspensión de los espectáculos presenciales, pero no su desaparición. El teatro ya contaba con notables antecedentes en la ruptura de la copresencialidad mediante el uso de nuevas tecnologías como el teatro inmersivo o las producciones transmediales. Pronto aparecieron microcápsulas de salvamento en redes sociales; se sucedieron las retransmisiones en directo, las reproducciones a través de plataformas como Scenikus o los canales de YouTube y Vimeo; se liberaron contenidos en webs de instituciones y espacios teatrales; se tejieron alianzas con la gamificación u otros procedimientos lúdicos; se desarrollaron *apps* y proyectos *online* específicos durante el estado de alarma... Sin ánimo de ser exhaustivos, solo me gustaría mencionar algunas creaciones de interés surgidas en el ámbito hispánico.

3. Las continuas alusiones a pasadas pandemias y calamidades como estímulo para el cultivo de las artes pueden interpretarse como elogios del yo creador confinado. Por ejemplo, *El Decamerón* o *La Peste* se convirtieron en referencias obligatorias casi en cualquier sección cultural (sin olvidarnos del conocido texto de Artaud «El teatro y la peste»). En líneas generales, se apelaba falazmente a esa vieja dicotomía que opone la concentración del encierro a la dispersión de un sujeto hiperestimulado.

4. La producción *Nueva Normalidad* (NN) (2020), de La Fura dels Baus, supone un ejemplo preclaro —y polémico— de obra «profiláctica», pensada como homenaje institucional al personal sanitario.

Aparte de los servicios de *streaming* o de la creación/apertura de repositorios, el Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE (Lab RTVE) elaboró contenidos específicos que aprovechan las posibilidades creativas de la telepresencia y la posproducción. En concreto, produjo varias realizaciones —*Cervantes VR* o *Escena 360°*— pensadas para su disfrute gracias a una *app* específica y gafas de realidad virtual. En marzo de 2020 el Teatro de La Abadía lanzó #TeatroConfinado, a la que siguió en junio «#Teatro-(Des)Confinado: «experiencias en directo online para espectadores inquietos». Más allá de España destaca la aplicación web AudiodramaApp, que se anuncia como la «primera app web para escuchar radioteatro por capítulos» (<https://www.audiodramapp.cl/>). La web, iniciativa de la compañía teatral chilena Legión Escénica, fue lanzada el 17 de agosto de 2020 con una versión de la obra *Romeo y Julián* en catorce capítulos (dirección y guion de Carlo Urra López).⁵

Recientemente, la compañía Cabosanroque, formada por Laia Torrents y Roger Aixut, estrenó *Audioguia per a supermercats en temps de pandèmia* en el Festival Temporada Alta de Girona (13 de noviembre - 22 de diciembre de 2020), *audiowalk* para un único espectador —bien pertrechado con su mascarilla— que se descargará el archivo de audio e irá escuchando la pieza de treinta minutos mientras compra en el supermercado. Posiblemente también habría que citar la producción *Escenario 0* (Irene Escolar y Bárbara Lennie, HBO, 2020), una «antología» compuesta por «seis obras reimaginadas por cineastas». ⁶ Las seis versiones de piezas ya estrenadas sobre las tablas conjugan el discurso teatral con el cinematográfico de una forma muy diferente al mero teatro grabado, o a un film o una serie teatralizados.

Asimismo, entre otros ejemplos de teatralidades expandidas se encuentran proyectos que emplean plataformas como WhatsApp o la ya celeberrima Zoom. El 20 de diciembre de 2020 salió la pieza de ciberteatro⁷ *Mentir la verdad* (<https://www.eventrid.cl/eventos/mentirlaverdadchile/mentir-la-verdad-chile-19-30hs>). Esta «experiencia de juego teatral virtual» en vivo a través de Zoom ha sido concebida como un dispositivo lúdico en el que cinco actores relatan la misma anécdota a los espectadores conectados en la sala. Tras escuchar todas las historias, el público debatirá a quién pertenece en realidad y votará al correspondiente actor o actriz. Por su parte, Santiago Loza (texto) y Guillermo Cace (dirección) recurrieron a WhatsApp para montar *Amor de cuarentena*, un proyecto que contó con la participación de Dolores Fonzi, Jorge Marrale, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia y Camila Sosa Villada. A lo largo de dos semanas los espectadores recibieron diariamente mensajes de texto, audios, imágenes o vídeos protagonizados por uno

5. Al cierre de 2020, AudiodramaApp ofrece cinco obras: además de la mencionada pieza de Carlo Urra, el dramaturgo también ha compartido *Habanalgarrobo* y *Citación*. A estas experiencias de radioteatro se sumaron *Carolina* (Popurrí Producciones, Isidora Aguirre) y *Bello futuro* (Teatro Síntoma, Gerardo Oettinger). Hay previstas cinco piezas más que se pondrán a disposición del público a lo largo de 2021.

6. Todas las obras «reimaginadas» proceden del teatro español contemporáneo: *Los Mariachis* (Pablo Remón y Lino Escalera), *Hermanas* (Pascal Rambert y Diego Postigo), *Mammón* (Nao Albet y Marcel Borràs), *Todo el tiempo del mundo* (Pablo Messiez y Carlos Marques-Marcet), *Vania* (Àlex Rigola y Carla Simón) y *Juicio a una zorra* (Miguel del Arco y Clara Roquet).

7. De acuerdo con Grande Rosales, en el ciberteatro la «acción dramática queda restringida a la interacción *on-line* y los actores se transmutan en avatares digitales» (2015: 12).

de los actores de su elección, quienes introdujeron pequeñas variaciones sobre el texto de Loza.⁸

Ciertamente, hoy en día se puede hablar de una normalización del contacto directo entre espectadores y actores, incluso de una tradición rastreable con facilidad desde principios del siglo xx; por eso mismo, creo que tiene sentido preguntarnos por los efectos de la pandemia para la escena (pos)covidiana. En sintonía con Anxo Abuín, toda cuestión acerca de una supuesta «esencia» del teatro en un contexto posdramático —«¿puede haber un teatro sin espectadores?, ¿puede haber un teatro sin actores?, ¿puede haber un teatro sin un espacio físico compartido?, ¿puede por último haber un teatro sin un tiempo real compartido?» (2008: 46-47)— adquiere, en mi opinión, un renovado interés debido a la ausencia «forzosa» de contactos no-permitidos.⁹

Apuntes desde el balcón: distanciamiento social y prácticas relacionales

Acerca de teatro y nuevos medios, Lehmann habla de un teatro *high tech* «que ensancha cada vez más los límites de la representación» (2013: 387). Análogamente, se podría establecer una modalidad *low tech* en un sentido distinto a su acepción *povera*, como consecuencia de la generalización de las tecnologías portátiles y redes sociales, que cuentan con posibilidades de retransmisión en directo. Los cibernautas sienten una mayor posibilidad de agenciamiento en la producción, recepción y manipulación de los contenidos. Este optimismo se traduce en el auge de la creatividad *amateur* y las consabidas prácticas *do it yourself* o *let's do it together*. No obstante, estas realizaciones no responden a modelos «analógicos», en los que la posesión de la obra y su exhibición en espacios significados a tal efecto determinan su consumo; al contrario, los productores *amateurs* hacen circular sus creaciones de manera gratuita con el objetivo de lograr la mayor difusión.

En un artículo publicado en *La Vanguardia* apenas dos semanas después del decreto del estado de alarma (14 de marzo de 2020), los firmantes se preguntaron si la pandemia podría ser el catalizador de nuevos ismos y hablaron de «la magia de los balcones» y «el balconismo que viene» (García [*et al.*], 2020). A nadie se le escapa que a rebufo de las imágenes que nos llegaban

8. Para más información, recomiendo la lectura de «El teatro se reinventa por la pandemia», artículo de Justo Barranco publicado el 10 de agosto de 2020 en *La Vanguardia*, donde recoge algunas de las principales muestras teatrales surgidas durante la pandemia (sobre todo en Cataluña). Además de trazar un panorama del teatro que explora nuevos formatos a causa de la covid-19, Barranco analiza esta situación con destacados agentes del teatro como Francesc Casadesús o Roger Bernat, de quien destaca esta reflexión: «esta pandemia, si además de muertos nos ha dejado algo, es un gran cambio en nuestra manera de actuar, relacionarnos, y como el teatro reflexiona sobre cómo hacemos para relacionarnos, era inevitable que adoptara nuevos formatos» (2020).

9. Precisamente, esta expulsión del cuerpo constituye uno de los ejes centrales del ensayo *Los cuerpos rotos. La digitalización de la vida tras la covid-19*, de Enric Puig. De una forma u otra, las artes escénicas en tiempos de pandemia se han de enfrentar a preguntas muy similares a las planteadas por el filósofo y director de La Escocesa: «¿Qué nos ofrece hoy, un cuerpo? ¿De qué nos sirve el cuerpo en un escenario pandémico, una situación que nos fuerza a resguardar el propio de todos los demás por mandato, pero también por prudencia? ¿Es nuestro cuerpo una simple herramienta más, la habitual, con la que nos hemos acostumbrado a relacionarnos, a experimentarnos, a vivirnos hasta ahora, pero que deberíamos aspirar a sustituir algún día? ¿O se trata, al contrario, de algo fundamental para nosotros, de algo esencial a lo que nunca podríamos o deberíamos renunciar?» (2020: 18-19). En esta línea insiste Pedro Bennaton en un estimulante ejercicio de crítica y activismo teatral: «¿cómo recuperamos el cuerpo y los contactos corporales que van más allá de la imagen? El teatro no puede reducirse al plasma visual, no puede reducir sus errores solo a la caída de la conexión» (2020).

de Italia u otros lugares, experimentaron un impulso brutal todo tipo de consumos culturales —normalmente a través de plataformas como Netflix, Amazon Prime o Filmin y, en menor medida, de repositorios de instituciones que abrieron temporal y gratuitamente sus catálogos a cualquier usuario registrado—; además, se impuso el meme y el *talent show* viral como modelo de conducta en cualquier comunidad de vecinos. Iván de la Nuez ofrece una valiosa reflexión sobre esta «hipertrofia» cultural:¹⁰

Ya llevamos tres semanas en España en un declarado estado de guerra que mezcla el recogimiento físico con un vértigo que nos arrastra del *blink* al *link*, del *zapping* al *sampling*. Consumiendo, compartiendo y produciendo una cultura que sigue privilegiando su imposición sobre nuestra intuición, su depredación sobre nuestra selección, su indigestión sobre nuestra gestión (2020).

En medio de este «gran atracón» de contenidos, hay que destacar que el auge de prácticas relacionales en microcomunidades de vecinos y el metarrelato científico han producido una consecuencia imprevista o, quizá, desdeñada: la metamorfosis de la performance, nacida bajo el signo de la crítica de marcos institucionales, en una de las principales vías —promocionada e incluso subvencionada— para la producción/expresión comunitarias mediante canales habilitados a tal efecto: MS Teams, Skype, Zoom, Instagram, YouTube, etc. Además, el estado de alarma ha fomentado la práctica de una serie de iniciativas lúdicas y festivas en las que el balcón, un elemento arquitectónico urbano —se podría subrayar esta última palabra— va a acaparar casi todo el protagonismo. En el panorama cultural del primer confinamiento, el *#challenge*, el selfi y la lógica hipermemética conviven con la apropiación/remediación de un abanico de recursos y formas más o menos performativas.

Evidentemente, dicha asunción de funciones de productor de contenidos por parte de la «fábrica social» (Martín, 2012: 40) genera sistemas de circulación y reconocimiento relativamente autónomos de los medios oficiales. Así, las opciones de participación «no profesionales» contribuyen al cuestionamiento de los límites entre lo artístico y lo no artístico. En un ecosistema mediático como el actual, los prosumidores no solo interpretan, desde su propia competencia cultural y tecnológica, a qué tipo de material se están enfrentando, sino que también a qué posibles modificaciones u efectos pueden someterse, y en qué espacios, medios o redes tendrían mayor fortuna. Por supuesto, esto no supone la desaparición de las fronteras ni la desterritorialización absoluta; se plantean nuevos centramientos y nuevas formas de desestabilización como las producciones *peer to peer* o, muy en relación con el meme, las estrategias apropiacionistas y recontextualizadoras. Esta competencia «global» no está condicionada exclusivamente por el arbitraje de la Academia ni por sus procesos de institucionalización, ya que también van a actuar lógicas económicas y de prestigio como la *celebrity* digital, cuyo éxito

10. En una interesante crónica personal de la pandemia, Diana Miranda relata que se siente «zoomigada» (2020), condición tecnoentusiasta y obsesiva que, partiendo de un anhelo de presencia teatral, conduce a comportamientos online hiperactivos.

no se rige por las ventas, ni siquiera por la siempre sospechosa «calidad», sino por su visibilidad, seguimiento y exposición pública.

De acuerdo con Fischer-Lichte, la performatividad del espacio-balcón se justificaría por la «creación de configuraciones espaciales específicas que brindan posibilidades desconocidas o no aprovechadas hasta entonces para la negociación de las relaciones entre actores y espectadores, y nuevas posibilidades de movimiento y percepción» (2011: 226). No se trataría exactamente de una especie de *site specific theatre* o *theatre on location* en el que «el *site* en sí mismo se muestra bajo una nueva luz» (Lehmann, 2013: 206). Los balcones, conectados «a simple vista» o registrados y compartidos a través del móvil en tiempo real, se han resignificado como espacios para la «terapia vecinal» (Núñez y Rua, 2020), principalmente, por medio de rituales artísticos-políticos de carácter colectivo: el aplauso o la cacerolada de las 20:00 h. —¿o también era a las 21:00 h?—, la proyección de audiovisuales fuertemente localizados —las procesiones de Semana Santa retransmitidas en las fachadas andaluzas—, la tematización —el mediático ejemplo de la Feria de Sevilla— y, por supuesto, la creación «tradicional» —conciertos improvisados o planificados, accesibles desde nuestras ventanas analógicas y digitales—. ¹¹

Asimismo, «el espacio performativo es siempre de por sí un espacio atmosférico» (Fischer-Lichte, 2011: 234) que resalta justamente el carácter de acontecimiento en el que los sujetos no son meros testigos de lo que acontece, sino que experimentan la atmósfera de una manera activa, transformadora y tan particular como sesgada. Al respecto, resulta útil traer a colación el ensayo *Le ParK* de Bruce Bégout, quien realiza un sugerente comentario y análisis del *metaParque* contemporáneo. Para el escritor francés, «todas las funciones distintivas de los parques aparecen entremezcladas por completo: proteger, aislar, encerrar, divertir, estudiar, domesticar, clasificar, agrupar, exterminar» (2014: 29). En cierto sentido, se podría observar el estado de alarma y los protocolos instaurados para garantizar el confinamiento de la población como procesos de estabulación cultural diseñados para componer una suerte de psicogeografía «neurourbana»¹² de la que solo se conocerán escenas fragmentadas, conexiones efímeras y consumos simbólicos al ritmo de «#Resistiré 2020» (Warner Music Spain).

Se producen, pues, en esta relación intersubjetiva, en ese intercambio asimétrico de miradas y cuerpos confinados, procesos de homologación y estereotipación de comportamientos e imágenes; de hecho, existen mecanismos de gratificación que visibilizan unas determinadas maneras de hacer en detrimento de otras que serán invisibilizadas o, en tiempos de pandemia,

11. Los vídeos, los memes y las fotografías son cuantiosos y fácilmente localizables en cualquier buscador. En la presentación que realicé durante el Simposio «Facin Joc!» proyecté el reportaje «Feria de Abril en los balcones», disponible en el perfil de *La Vanguardia* en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=D-pX85dRCf4>>. A mi entender, el video ilustra perfectamente esta cuestión.

12. Bégout considera que esta concepción neuroarquitectónica es inherente a *Le ParK*: «es necesario contemplar las calles como si se tratase de canales sinápticos y los cruces, como conectores químicos. Se pone de relieve una nueva geografía, aparece un continente desconocido donde interior y exterior intercambian sus puestos en medio de una sincronización cortical inusitada. La analogía cartográfica entre el plano de una ciudad y el relieve accidentado del cerebro no tiene ningún valor mientras no trascendamos el vínculo existente entre los meandros urbanos y los callejones cerebrales» (2014: 108).

proscritas por atentar contra la ley o contra una indeterminada noción de lo que la ley permite. Como explica Enric Puig:

La mayoría de los gestos que (re)producimos, la mayoría de nuestras acciones, no son la obra de una operación de libertad creativa, sino todo lo contrario: son la realización de patrones que pueden rastrearse hasta formas de institución colectiva concretas que en última instancia tienen una razón ideológica nuclear (2020: 82).

Con todo, debería matizar esta visión domesticada de las microsociedades creativas de balcón, en la que los ciudadanos se expresarán de una forma idéntica a través de medios tan extendidos como opacos. Por ejemplo, aparte de las habituales afirmaciones tecnoutópicas o, cuando menos, celebratorias, Franco Berardi valora en estas redes «su potencia solidaria, agrupadora y liberadora (...) una investigación colectiva a enorme escala, de carácter psicoanalítico, político, estético, poético» (2020: 159-160). Así, los usuarios de redes sociales se convierten en productores de valor añadido mediante el uso, la participación y el intercambio de contenidos. El modelo de negocio no consiste en la generación y posesión individual de datos, sino en la circulación masiva, voluntaria y abierta o, mejor dicho, en el deseo de generar y compartir libremente (Martín, 2012: 29-30).

Acerca de los nuevos modos de producción intersubjetivos que se están desarrollando durante la pandemia, conviene recordar la idea de «intersticio» de Nicolas Bourriaud, un espacio intersubjetivo en el que entran en contacto creador y espectador para producir posibilidades creativas distintas a las determinadas por las vías de comunicación convencionales (2006: 16). En esta dirección parece apuntar el artículo «La estética de la pandemia», de Jorge Carrión, quien compara la multipantalla de Zoom con los balcones en las fachadas de los edificios. Según el escritor catalán, ambas «tienen en común la ausencia de protagonismos individuales, una geometría sin privilegios» (Carrión, 2020). No obstante, en oposición a las tesis democratizadoras e igualitarias sobre el gregarismo *online*, habría que señalar que, si bien una parte fundamental de estas prácticas están orientadas a la producción de dispositivos o espacios de sociabilidad horizontal, persiste una jerarquía implícita y, en ocasiones, explícita en todo acto de comunicación, un posicionamiento previo de los interlocutores. Incluso en los trabajos más marcadamente antidisciplinarios, se encuentra un individuo o colectivo —ya sea el descubridor, el impulsor o el administrador— en torno al cual orbita la ejecución de la obra. Las comunidades de usuarios que se establecen alrededor de determinados intereses y creaciones no interactúan de manera armónica, sino que «entran en resonancia o comunicación solamente en sucesos rituales [...] que proponen una serie de participaciones fugaces, intensas y a la vez distantes» (Laddaga, 2010: 24).

Aun a riesgo de caer en la mera *boutade*, pienso en otras manifestaciones relacionales fomentadas por el confinamiento: los entrenamientos colectivos en jardines con piscina, la producción comunitaria de barbacoas o las performances duracionales protagonizadas por las bicicletas de reparto

a domicilio. Incluso planteamientos teóricamente «progresistas» y participativos, que despliegan estrategias concebidas para cuestionar una cierta visión burguesa, mercantil y solipsista del arte, han sido asimiladas sin grandes contradicciones por el neoliberalismo. He aquí, sin duda, uno de los grandes peligros del arte relacional y, en términos de Flavia Costa, «un síntoma de la época»: una fuerza desactivadora de la confrontación (en el arte contemporáneo) que «diluye su potencial heterogéneo; es decir, crítico e inasimilable» (2009: 12).

Estrambote

En el susodicho ensayo de Coulasso, el dramaturgo bonaerense comenta que el teatro —se refiere concretamente a la escena argentina— se ha dejado llevar por la «urgencia» de la técnica (2020) y se ve impelido por un *resultadismo* que busca exorcizar una especie de *horror vacui* por medio de la hiperactividad e hiperexposición *online* accesibles desde cualquier dispositivo con conexión a internet. A punto de cumplir el primer cuarto del siglo XXI, no sería descabellado afirmar que la sociedad del espectáculo ha colonizado casi la práctica totalidad de los ámbitos, temporalidades, espacios e imaginarios sociales y culturales —productivos e improductivos, públicos y privados—. De este modo, la espectacularización de la intimidad, tan característica del sujeto hiperconectado, deriva en la estandarización/reproducción de subjetividades de repertorio. Estos modelos de conducta aparentemente consensuados van a mantener la apariencia libertaria-contestaria de los primeros estadios de la web: el yo que se expresa directamente por medio de canales y formatos no regulados; sin embargo, al tiempo que se consolida una cultura reproductiva de ciertas prácticas y discursos «de interior», se aprecia la instauración de una «pedagogía relacional» alentada de arriba abajo en las que se describen/prescriben intervenciones en el (ciber)espacio público adecuadas para un contexto covidiano.

Ahora bien, si justamente la performance y determinadas artes de acción o *happenings* venían a romper la delimitación de roles y espacios teatrales, la materialidad/signicidad del acontecimiento, me pregunto de qué maneras se podría trabajar el disenso ante la proliferación normalizada e institucionalizada de procedimientos destinados a un estar en común «responsable». Por ejemplo, la sola visión de una pareja caminando de la mano por la calle sin mascarilla ni guantes puede provocar una reacción equivalente a los «paseos» armados de Francis Alÿs por Ciudad de México o, cuando menos, el grito —y posterior denuncia— de un comprometido y ejemplar ciudadano desde su balcón o ventana. O también podríamos pensar a la inversa: qué tipo de recompensas simbólicas y económicas reciben/recibirán las realizaciones que cumplan de manera escrupulosa con tales normas. En mi opinión, resulta paradójico —incluso chocante— hasta qué punto una práctica colaborativa se puede uniformar so pretexto de cumplir con un protocolo de actuación basado en unos criterios formales como el porcentaje de inmunidad social, el número de camas de UCI disponibles o la capacidad de localizar un rebrote.

Por otra parte, la aparente desmaterialización de las relaciones humanas y afectivas ha ido de la mano de un reglamentario elogio de la hiperproductividad semiótica y de hipervisibilidad de los afectos. Esta hipersocialización artística, dominada en su primera ola por las prácticas relaciones dentro de un contexto de confinamiento forzoso y los mencionados «rituales (rutinas) de balcón», no solo ha sido bien (retro)alimentada por los medios de comunicación, sino que también ha consolidado un proceso de disciplinamiento y homogeneización de las subjetividades. Además de la observancia y aplicación estricta de la ley, las diferentes administraciones encontraron en el metarrelato de los balcones y en la *aplousología* el camino para garantizar el distanciamiento social. En esta lectura, poco importa si se carece de fibra óptica o si las ventanas del piso dan a un patio interior. Cualquier distinción de clase queda, por tanto, subsumida por el metarrelato *buenrollista* y democratizador de los creativos balcones urbanitas. Como expresa con elocuencia Alberto Santamaría, «cuando las herramientas críticas se convierten en suave crema reparadora y regeneradora, quizá debamos estar alerta» (2019: 19).



Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel. «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa* 17, 2008, p. 29-56. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>>.
- BARRANCO, Justo (10 agosto 2020): «El teatro se reinventa por la pandemia». *La Vanguardia* 10 de agosto de 2020. <<https://bit.ly/3cv7tmf>> [Consulta: 29 agosto 2020].
- BÉGOUT, Bruce. *Le Park*. Traducción del francés de Rubén Martín Giráldez. Título original: *Le Park* (2010). Barcelona: Siberia, 2014.
- BENNATON, Pedro. «El teatro como respirador social: reflexiones sobre las artes de presencia en la pandemia». *Teatron* 5 de mayo de 2020. <<http://www.tea-tron.com/pedrobennaton/blog/2020/05/05/hola-mundo/>> [Consulta: 12 mayo 2020].
- BERARDI, Franco. *El umbral. Crónicas y meditaciones*. Traducción del italiano de Emilio Sadier. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción del francés de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Título original: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- CARRIÓN, Jorge. «La estética de la pandemia». *The New York Times* 9 mayo 2020. <<https://nyti.ms/32ecJsF>> [Consulta: 12 mayo 2020].
- COSTA, Flavia. «De qué hablamos cuando hablamos de 'arte relacional': de la forma rebelde a las ecologías relacionales». *Ramona* n.º 88, 2009, p. 9-17.
- COULASSO, Juan. «Reinventar el teatro». *Revista Anfibia*, 2020. <<http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-el-teatro/>> [Consulta: 14 septiembre 2020].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción del alemán de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Título original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2011.

- FUNDÉU. «¿Por qué es *confinamiento* la palabra del año para la FundéuRAE?», 29 de diciembre de 2020. <<https://www.fundeu.es/blog/por-que-es-confinamiento-la-palabra-del-ano-para-la-fundeurae/>> [Consulta: 29 diciembre 2020].
- GARCÍA, Fernando; CHAVARRÍA, Maricel; LINÉS, Esteban. «El balconismo que viene: el coronavirus como detonante de nuevas formas de creación artística». *La Vanguardia* 29 marzo 2020. <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20200329/48137461817/balconismo-confinamiento-coronavirus-cambios-artes.html>> [Consulta: 21 mayo 2020].
- GRANDE ROSALES, María Ángeles. «Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad». *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 4(2), 2015, p. 8-17.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Título original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.
- MIRANDA, Diana P. «El teatro en tiempos de pandemia». *Literal* 15 de julio de 2020. <<https://literalmagazine.com/el-teatro-en-tiempos-de-pandemia/>> [Consulta: 9 septiembre 2020].
- NUEZ, Iván de la. «¿Debemos sobresaturar de cultura la pandemia?». *El País. Babelia* 3 de abril de 2020. <<https://bit.ly/3r3vWaK>> [Consulta: 15 septiembre 2020].
- NÚÑEZ, Cristina; RUA, Miriam F. «Balcones que se convierten en escenarios». *Hoy* 3 de abril de 2020. <<https://www.hoy.es/extremadura/balcones-convierten-escenarios-20200404210053-nt.html>> [Consulta: 15 septiembre 2020].
- PUIG PUNYET, Enric. *Los cuerpos rotos. La digitalización de la vida tras la covid-19*. Madrid: Clave intelectual, 2020.
- SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019.