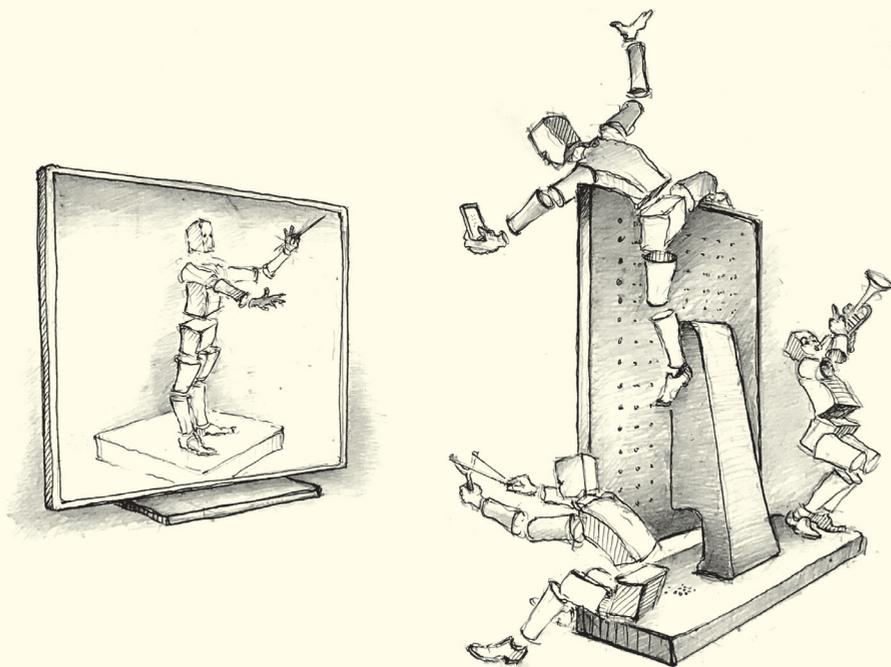


Artes en emergencia

Creación, formación y supervivencia
del sector artístico durante
la pandemia



Elka Fediuk y Ahtziri Molina

COORDINADORAS

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es). Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial. La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Artes en emergencia

*Creación, formación y supervivencia
del sector artístico durante la pandemia*

Artes en emergencia.
Creación, formación y supervivencia
del sector artístico durante la pandemia
Elka Fediuk y Ahtziri Molina (coords.)

Primera edición, mayo 2022

DR © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
<https://www.uv.mx/editorial>

DR © Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.
Azucenas 10, Col. San Juan Xalpa,
Del. Iztapalapa, C.P. 09850, Ciudad de México.
<www.edicionesdellirio.com.mx>

Cuidado de la edición: Elka Fediuk y Ahtziri Molina
Corrección de estilo: Sigfrido Bañuelos
Diseño de editorial y forros: Patricia Reyes
Imagen de portada: *Las artes tiempos de pandemia*, Per Anderson

ISBN UV: 978-607-8858-02-6
ISBN EDL: 978-607-8837-29-8
DOI: 10.25009/uv.2750.1639

El libro ha llevado el proceso de evaluación de pares (double blind) en su conjunto y en sus partes.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía, el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Hecho en México / *Made in Mexico.*

Artes en emergencia

*Creación, formación y supervivencia
del sector artístico durante la pandemia*

Elka Fediuk y Ahtziri Molina

coordinadoras



Índice

Abstracts / Resúmenes.	9
Artes en Emergencia: Introducción.	19
<i>Ahtziri Molina y Elka Fediuk</i>	
Lecciones pasadas y presentes: artes, enseñanza y equidad en las pandemias.	27
<i>Rubén B. Morante López</i>	
I Creación en aulas virtuales	51
Hacer comunidad en la pandemia: las estrategias de la danza.	53
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
(Entre) La propia mirada (y la mirada propia) de la pandemia Discursos fotográficos en contextos de pandemia.	87
<i>Citlalli González y Juan Travnik</i>	
II Artes escénicas: fisicalidad y virtualidad	103
Respuestas al aislamiento: mediatizaciones densas y el traspaso de los límites.	105
<i>Lola Proaño Gómez</i>	
Imágenes de lo coreográfico <i>durante la pandemia</i> por el covid-19 en México.	137
<i>Alonso Alarcón Múgica</i>	
El arte vivo digital y la defensa de lo efímero.	171
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i>	

Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral	201
<i>Elka Fediuk</i>	
III Gestión y políticas: artes en nuevas condiciones	233
«Está canijo». Estrategias de los trabajadores del sector creativo para subsistir en tiempos de pandemia	235
<i>Ahtziri Molina</i> <i>Bianca Garduño</i>	
Artes visuales y trabajo en la emergencia. Análisis de dos acciones realizadas durante la pandemia del covid-19 en Argentina. .261	
<i>Carina Cagnolo</i>	
Entre Escila y Caribdis, el impacto del covid-19 en el sector cultural de un pequeño territorio del sur de Europa	277
<i>J. Luis Ben Andrés</i>	
Autores	305

Abstracts / Resúmenes

Lessons Past and Present: Arts, Teaching, and Equity in Pandemics ***Lecciones pasadas y presentes: artes, enseñanza y equidad en las pandemias***

RUBÉN B. MORANTE LÓPEZ

Abstract: The harsh situation that was and is lived currently because of the contingency in art and education due to the pandemic that began in 2020, was aggravated by previous conditions, linked to the country's cultural policies. In part, this could be alleviated, and even reversed, if we had reviewed the experiences in our past. Historic studies were the basis of our study method and medical anthropology the specialty that guided this work, both were complemented with recent statistics and personal considerations to reach a conclusion that could be useful for decision-making in public health matters at international, national, and local levels.

Keywords: Pandemics and epidemics, medical anthropology, history of medicine, cultural policies, arts and education.

Resumen: La dura situación que se vivió, y vive por la contingencia, en el arte y la educación debido a la pandemia iniciada en 2020, se vio agravada por condiciones previas, vinculadas con políticas culturales del país. En parte, pudo ser paliada, e incluso revertida, si hubiésemos recurrido a las experiencias de nuestro pasado. Los estudios históricos fueron la base de nuestro método de estudio y la antropología médica la especialidad que guio este trabajo. Ambos fueron complementados con estadísticas recientes y consideraciones personales para llegar a una conclusión que puede ser de utilidad para la toma de decisiones en materia de salud pública a nivel internacional, nacional y local.

Palabras clave: Pandemias y epidemias, antropología médica, historia de la medicina, políticas culturales, artes y educación.

Building community in the pandemic: dance strategies
Hacer comunidad en la pandemia: las estrategias de la danza

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

Abstract: This paper is composed of four sections. The first one briefly refers to the specificities of dance education. The second one focuses on the way it has developed during the Covid-19 pandemic, and the very fast adoption of previously ignored technologies that allowed teachers and students to continue with their work. In the third section, I discuss the strategies that have been built by several dance education institutions in Mexico as well as one institution in Colombia. This exemplifies the collaborative efforts of different institutions at various levels and with different objectives. The analysis concludes with an assessment of constraints and achievements during the one-year pandemic and the lessons that could be learned from this experience.

Keywords: Dance education. Pandemic. Covid-19. Technologies for education. Collaborative work.

Resumen: Este trabajo se compone de cuatro apartados. El primero se refiere brevemente a las especificidades de la educación dancística; el segundo a la manera en que ésta se ha desarrollado durante la pandemia por covid-19 y el empleo obligado de tecnologías antes ignoradas que permitió darle continuidad al trabajo de docentes y estudiantes. En el tercer apartado hablo sobre las estrategias que han construido varias instituciones de educación dancística en México y una en Colombia, lo que ejemplifica el trabajo colaborativo realizado en varios niveles y con diferentes objetivos. Cierro con algunas conclusiones, luego de un año de encierro, obstáculos, logros y aprendizajes.

Palabras clave: Educación dancística, pandemia, covid-19, tecnologías para la educación, trabajo colaborativo.

(Between) The pandemic's own view (and one's own view). Photographic discourses in pandemic contexts

(Entre) La propia mirada (y la mirada propia) de la pandemia. Discursos fotográficos en contextos de pandemia

Abstract: This article approaches photography as a discursive medium through which it is possible to study diverse social events, as in this case, the covid-19 pandemic. In the light of the concepts of «correct photographs», «own voices» and «autonomy of one's view» (Corona, 2007; 2019), some photographs taken mainly by Argentine students during the first months of world confinement are analyzed.

Keywords: photography, visual discourse, COVID 19, discursive communication, photographic practices.

CITLALLI GONZÁLEZ y JUAN TRAVNIK

Resumen: Este artículo realiza un acercamiento a la fotografía como medio discursivo a través del cual es posible estudiar diversos acontecimientos sociales, como en este caso, la pandemia de covid -19. A la luz de los conceptos de «fotografías correctas», «voces propias» y «autonomía de la propia mirada» (Corona, 2007: 2019), se analizan algunas fotografías realizadas por estudiantes, principalmente, argentinos, durante los primeros meses de confinamiento mundial.

Palabras clave: fotografía, discurso visual, covid-19, comunicación discursiva, prácticas fotográficas.

Responses to Isolation: Dense Mediations and the Crossing of Boundaries
Respuestas al aislamiento: mediatizaciones densas y el traspaso de los límites

LOLA PROAÑO GÓMEZ

Abstract: This essay reflects on how Independent Theater and Community Theater groups have resisted death and isolation brought by the presence of COVID-19. We will consider the project *Frontera I* and *Frontera II* [Border I and Border II] of Boca de Gallo from Buenos Aires, *Callará el silencio. Historias de cartón* [Silence will stop. Cardboard Stories], by the community theater group Pompaetriyosas, Parque Patricios, Buenos Aires and *Barrios de poesía* [Poetry Neighborhoods] from Pregoneros Varelenses, Florencio Varela, Province of Buenos Aires. With the magnifying glass provided by the concept of border, as both, limit and openness, and the acknowledging of the pressure exert by the “affective atmosphere” produced by Covid-19 we will observe how these theatrical productions, although intensely mediated, manage to shake cultural, institutional, physical, and emotional limits imposed by the spatial and corporal restrictions that constitute a threat to the survival of theatre practice.

Keywords: pandemic, border, communication, Independent Theater, Community Theater, masks, affectivity.

Resumen: Este ensayo reflexiona sobre los modos en que, tanto el teatro independiente como los grupos de teatro comunitario, han resistido a la muerte y el aislamiento a los que han sido forzados por la presencia del covid-19. Consideraremos el proyecto *Frontera I* y *Frontera II* del grupo Boca de Gallo de Buenos Aires, *Callará el silencio. Historias de cartón*, del grupo de teatro comunitario Pompaetriyosas, Parque Patricios, Buenos Aires, y *Barrios de poesía* de Pregoneros Varelenses, Florencio Varela, Provincia de Buenos Aires. Con el concepto de «frontera», como límite y apertura y considerando la presión de la «atmósfera afectiva» pandémica, y las emociones surgidas en este contexto, observaremos cómo estas producciones teatrales, aunque densamente mediatizadas, logran hacer tambalear los límites culturales, institucionales, físicos, vitales y emocionales impuestos por las restricciones espaciales y corporales, que constituyen una amenaza para el hacer teatral.

Palabras clave: Pandemia, frontera, comunicación, teatro independiente, teatro comunitario, máscara, afectividad.

Images of choreography during the COVID-19 pandemic in Mexico
Imágenes de lo coreográfico durante la pandemia por la COVID-19 en México

13

Abstracts / Resúmenes

ALONSO ALARCÓN MÚGICA

Abstract: This essay presents an overview of choreographic images exhibited through electronic media in Mexico, in the context of the SARS-COV2 coronavirus pandemic, which caused the suspension of non-essential activities in the public and private sectors, the cancellation of events, the closure of schools, scenic spaces and festivals; I return to the idea of Mark Franko (2019) about the opposition of bodies as a maneuver that explodes the political by protesting the place that dance occupies in society; situated in the retreat of bodies confined at home, I propose to reflect on the possibilities and limits of *the choreographic* from the perspective of the *dilemmas of visibility*.

Keywords: Dance, confinement, embodied dilemmas, protest, Mexico.

Resumen: Este ensayo presenta un panorama sobre imágenes de *lo coreográfico* expuestas a través de medios electrónicos en México, en el contexto de la pandemia por el coronavirus SARS-CoV-2, el cual provocó la suspensión de actividades no esenciales de los sectores público y privado, la cancelación de eventos, el cierre de escuelas, espacios escénicos y festivos; retomo la idea de Mark Franko (2019) sobre la oposición de los cuerpos como una maniobra que hace estallar lo político al protestar el lugar que ocupa la danza en la sociedad; situado en el repliegue de los cuerpos confinados en casa, me propongo reflexionar en posibilidades y límites de *lo coreográfico* desde la perspectiva de los *dilemas de la visibilidad*.

Palabras clave: Danza, confinamiento, dilemas encarnados, protesta, México.

Digital live-art and defending ephemeral
El arte vivo digital y la defensa de lo efímero

CARLOS GUTIÉRREZ BRACHO

Abstract: Lockdown in 2020 brought one of the biggest crisis in the history of the performing arts, which has developed into an emergence of new creative processes, that Alberto Lomnitz and María Sánchez have called “digital live-art”, which boost performers to explore new stage languages from virtuality. Some of these new works are *La casa de papel de baño (Toilet paper house)*, a show of “Las Reinas Chulas”, and *La Tempestad en casa (Tempest in home)*, produced by both La Fura del Baus and the Compañía Nacional de Teatro in Mexico for the Festival Internacional Cervantino. These stage exercises explore the virtual stage without giving up present bodily experience in a clear defence of “ephemeral” as an essential condition for performing arts.

Keywords: Virtuality, performing arts, coronavirus, theater, Mexico.

Resumen: El confinamiento de 2020 trajo consigo una de las más grandes crisis en la historia de las artes escénicas, la cual derivó en una emergencia de procesos de creación, en lo que Alberto Lomnitz y María Sánchez llaman «arte vivo digital», que hizo que los artistas de la escena exploraran nuevos lenguajes escénicos desde la virtualidad. Algunos de ellos son *La casa de papel de baño*, de Las reinas chulas, y *La tempestad en casa*, coproducida por La Fura dels Baus y la Compañía Nacional de Teatro para el Festival Cervantino. Estos ejercicios escénicos exploran la escena virtual sin dejar de lado la experiencia corporal en presente en una clara defensa de «lo efímero» como condición irrenunciable en las artes de la escena.

Palabras clave: Virtualidad, artes escénicas, coronavirus, teatro, México.

Poetics and actions in the pandemic: Área 51 Foro Teatral
Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral

15

ELKA FEDIUK

Abstract: The health contingency due to covid-19 paralyzed mobility in practically all countries, imposed social distancing, produced fear of a highly lethal virus, fueled uncertainty and conveyed challenges that the performing arts tried to face in different ways. Observing theater as an art essentially based on the processes of creation and reception supported by the physical presence of bodies, I focus my reflection on term of aesthetic and economic existence. Although the reflections exceed the local panorama, the main object of observation is Area 51 Foro Teatral, a civil association based in Xalapa, the capital of Veracruz State, Mexico.

Keywords: Theater, independent theater, Mexican theater, pandemic, Xalapa.

Resumen: La contingencia sanitaria por covid-19 paralizó la movilidad y prácticamente en todos los países impuso el distanciamiento social, produjo miedo ante un virus altamente letal, alimentó con ello la incertidumbre e impuso retos que las artes escénicas trataron de afrontar de distintas maneras. Observando el teatro como un arte esencialmente convivial en los procesos de creación y recepción, sustentado en la copresencia física de los cuerpos, enfoco mi reflexión hacia una categoría existencial, trátase de la existencia estética o económica. Aunque las reflexiones exceden el panorama local, el principal objeto de observación es Área 51 Foro Teatral, una asociación civil asentada en Xalapa, la capital del estado de Veracruz, México.

Palabras clave: Teatro, teatro independiente, teatro mexicano, pandemia, Xalapa.

“Está canijo”. Creative sector workers strategies for achieving well-being in pandemic times.

«Está canijo». Estrategias de los trabajadores del sector creativo para alcanzar bienestar en tiempos de pandemia

AHTZIRI MOLINA y BIANCA GARDUÑO

Abstract: The arts and other creative productive sectors have been severely affected by social confinement measures due to the current pandemic. The institutions in this sector have had ways of subsisting and reinventing themselves with the support of the State. However, independent workers, who do not have institutional or corporate support, have suffered the hardest strikes from the imprint of circumstances that the pandemic has left on everyone’s lives. In this work we describe the structural conditions of the sector prior to the pandemic to understand its current development and we analyze the strategies and adaptations to which a group of workers from the creative sector have resorted to cover their expenses. Through their stories, we deliberate on the precariousness of the sector and the crisis outcomes on their daily life. We present a qualitative work based on the life stories of 15 interviews with which we collect information about their current living conditions, the reactions to the pandemic context and the effects that they have experienced mainly on the interviewees well-being and their close circle.

Keywords: Artistic community, creative sector, workers and precariousness, well-being, pandemic.

Resumen: El sector productivo de las artes y otros sectores creativos han sido afectados duramente por las medidas de confinamiento social a causa de la actual pandemia. Las instituciones en este sector han tenido modos de subsistir y reinventarse con el respaldo del Estado; sin embargo, los trabajadores independientes, que no cuentan con respaldo institucional ni corporativo, han sufrido los embates más duros de las imprevistas circunstancias que la pandemia ha dejado a la vida de todos. En este trabajo describimos las condiciones estructurales del sector previas a la pandemia para comprender su desarrollo actualmente y analizamos las estrategias y adaptaciones a las que han recurrido un grupo de trabajadores del sector creativo para cubrir los gastos diarios. A través de sus relatos, reflexionamos sobre la precarización del sector y las repercusiones de la crisis en su vida cotidiana. Presentamos un trabajo de carácter cualitativo basado en los relatos de vida de 15 entrevistas con las que recopilamos información acerca de sus condiciones actuales de vida, las reacciones al contexto de la pandemia y los efectos que ha tenido principalmente en el bienestar de los entrevistados y sus núcleos inmediatos.

Palabras clave: Comunidad artística, trabajadores, sector creativo, precariedad, bienestar, pandemia.

Visual arts and emergency work. Analysis of two actions carried out during the Covid-19 pandemic in Argentina

Artes visuales y trabajo en la emergencia. Análisis de dos acciones realizadas durante la pandemia del covid-19 en Argentina

CARINA CAGNOLO

Abstract: The situation we live in Argentina in the field of visual arts during the pandemic unleashed the urgency in problematizing the conditions under which artistic production occurs and receives. The situation caused by the pandemic intensified and accelerated emergencies within the camp that had been going on for a long time, in the face of a widespread state of unrest. In this work I will analyze two cases that highlight the above. The first case takes collective action at the federal level in the dispute over improving working conditions within the field. The second theme research about the relationship between artwork and the form of an artistic production of broad media limits.

Keywords: Quarantine, contemporary art, emerging, tariff, Argentine.

Resumen: La situación que vivimos en Argentina en el ámbito de las artes visuales durante la pandemia desató la urgencia de problematizar las condiciones en las cuales se produce y recepta el trabajo artístico. La situación provocada por la pandemia intensificó y aceleró urgencias dentro del campo que venían ya gestándose desde hace tiempo, ante un generalizado estado de malestar. En este trabajo analizaré dos casos que ponen en evidencia lo expuesto. El primero toma la acción colectiva a nivel federal en la disputa por la mejora de las condiciones de trabajo en el ámbito de las artes visuales. El segundo indaga la relación arte y trabajo bajo la forma de una producción artística de límites mediales amplios.

Palabras clave: Cuarentena, arte contemporáneo, emergente, tarifario, Argentina.

Between Scylla and Charybdis, the impact of COVID-19 in the cultural sector of a territory in the south of Europe.

Entre Escila y Caribdis, el impacto del covid-19 en el sector cultural de un pequeño territorio del sur de Europa.

J. LUIS BEN ANDRÉS

Abstract: The COVID-19 pandemic has hit contemporary societies during 2020. The consequences are not only sanitarian, but economic, social and eminently cultural. An association of cultural managers (GECA) carried out participatory-action research (PAR) as an analysis tool to know the pandemic impact in the cultural and creative sector of a Spanish province and in consequence, to propose structural and circumstantial measures to face the crisis. The result has been a deeper knowledge of the sector in the territory and a very schematic order of proposals to seize and tame the crisis.

Keywords: Cultural management, culture sector, participation, arts, crisis, Cádiz.

Resumen: La pandemia del covid-19 ha golpeado las sociedades contemporáneas en el año 2020. Sus consecuencias no son tan sólo sanitarias, sino que se extienden a los ámbitos económico, social y por supuesto cultural. Una asociación de profesionales de la gestión cultural (GECA) acomete un proceso de investigación acción participación (IAP) como una herramienta para el análisis del impacto de la pandemia en el sector cultural y creativo (SCC) de una provincia española y, en consecuencia, proponer medidas tanto estructurales como coyunturales de cara a acometer la crisis. El resultado ha sido un conocimiento más profundo del sector en el territorio y un listado ordenado y jerarquizado de propuestas para tratar de acometer la crisis en el sector.

Palabras clave: Gestión cultural, sector cultura, participación, artes, crisis, Cádiz.

Artes en Emergencia: Introducción

Ahtziri Molina y Elka Fediuk

Los desafíos ocasionados por la declaración de la pandemia del covid-19 y sus decisiones abarcaron todos los ámbitos de la vida social y cultural. Las y los investigadores del campo artístico debimos reorientar de inmediato los objetivos de nuestros proyectos y ajustar el objeto de estudio para enfocar los fenómenos que nos sorprendían a diario en la creación, producción, educación y circulación de las obras. Seguimos los temas acerca del estatus del artista, los aspectos de la estética y las políticas de cultura respondientes a la situación crítica. La potencia del gremio se mostraba en gran cantidad de foros, conversatorios y charlas, pero también en acciones colaborativas, acuerdos y la creación de lazos nacionales e internacionales que –en una obligatoria pausa– propiciaron el diálogo en las reuniones virtuales. Un tema no menor para los artistas es su supervivencia; por un lado, cómo sostener sus proyectos de creación o acción social mediante el arte; por otro, cómo subsistir sin ingresos y sin los derechos de seguridad social y de salud.

A 2020 llegamos ya con desafíos importantes, pues la nueva administración federal trajo cambios en políticas públicas, y una desaceleración económica al iniciar el año. También fue latente el crecimiento de los movimientos sociales de grupos identificados como minorías o sujetos a discriminación. Son los casos de las demandas de democratización y respeto a la vida de las mujeres en América Latina en general y México en particular.

A nivel mundial, en Estados Unidos ya se había concretado un cambio en la presidencia donde el conservador y denostado Donald Trump dio paso al demócrata Joe Biden, además de la salida de la Gran Bretaña de la Unión Europea y la guerra comercial entre China y Estados Unidos. Con lo anterior, el año marcaba ya un inicio complicado. En enero llegó la noticia que en el

Lejano Oriente, con mayor precisión en China, un virus causaba una enfermedad nueva, que podría causar graves problemas a la salud pública local, e incluso mundial, por su alto grado de contagio, así como por la mortandad que causaba.

El 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud informó que el mundo se encontraba ante una pandemia detonada por el covid-19. Más allá de ser una alerta sanitaria, la noticia desembocó en significativas modificaciones de la vida cotidiana, de la normalidad a que estábamos habituados. El distanciamiento social implicaba el alejamiento de los cuerpos de las personas para prevenir la propagación del virus y las recomendaciones para usar equipo protector en las interacciones humanas. Pronto, las autoridades sanitarias impusieron un enclaustramiento y eventualmente una «nueva normalidad» que tardamos días, semanas e incluso meses en dibujar, comprender e incorporar a nuestras vidas.

Los desafíos organizativos y de interacción propiciados por la crisis resultante del surgimiento del SARS-COV-2 se volvieron patentes en todos los ámbitos del quehacer cotidiano. En las artes, los impactos han sido múltiples y decisivos por el cierre obligatorio de los foros, el desconocimiento y extrañamiento de los procesos tecnológicos para mantenernos socialmente activos en la distancia, ya fuera para dar clases presenciales, pero sobre todo por la reducción de posibilidades y condiciones para la creación y su relación con las audiencias. Estas interrupciones de actividad implicaron impactos y aceleradas respuestas en niveles profesionales, institucionales, pero también personales, e incluso afectivos en los integrantes del gremio artístico.

A siete meses de la declaración de la pandemia, en octubre y noviembre de 2020 el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana, organizó el *Foro: Artes en Emergencia* en el cual se buscó identificar, reflexionar y cuestionar los modos y caminos que, en tiempos de crisis, se habían planteado y reconfigurado para hacer posible la vida artística. El diálogo multidisciplinario proveniente tanto de la práctica artística, como de la producción y la academia, aportó conocimiento, experiencia y valoraciones que partían de las preguntas que guiaron el Foro: ¿Cuáles son las posibilidades y los límites de experimentar, apreciar e interactuar con las artes mediadas por la tecnología, y con obligación de mantener distanciamiento social? y ¿qué nuevas expresiones artísticas, o

forma de aproximarse a la creación, han emergido o se han potenciado en esta situación de contingencia? Se discutió lo que sucede en la enseñanza, los procesos artísticos, la gestión y los diseños de políticas culturales en este extraordinario trance de la vida en el siglo XXI.

La intención en este libro consiste en reflexionar sobre lo percibido en el Foro conectado con los fenómenos concomitantes y los posteriores que iniciaron una etapa de la normalización de lo excepcional. Aunque es temprano para especular sobre una nueva estética, sin duda el lector encontrará apuntes que intentan clarificar lo sucedido en el arte y que tal vez abre nuevas brechas de búsqueda. Los experimentos artísticos, aunque forzados por las condiciones de aislamiento social, han trazado rutas que difícilmente podrán abandonarse. La tecnología irá cambiando nuestra percepción y hay indudables ventajas en su uso. Los nuevos modos de producción artística, pero también en general de la producción de bienes, estarán reformados por la tecnología.

También, más allá de lo estético, se ofrece aquí el testimonio de un momento específico para el campo artístico y sus agentes. Cada vez más, las artes se enlazan entre sí en la creación, y también resultó evidente la necesidad de conocer y utilizar las herramientas de la gestión cultural. El pensar holístico nos retorna al concepto de *campo* (Bourdieu) donde la lucha, la negociación y la colaboración producen cambios gracias a la autoorganización de los gremios y el conocimiento aportado por la sociología y los estudios de la gestión cultural. Las reflexiones en ambos terrenos son contenidas en este libro, cuyos autores son investigadores y docentes de Argentina, España y México.

Los diez capítulos del libro se ordenan de manera temática en tres secciones dedicadas a: la formación en artes, la producción artística y la gestión y políticas culturales. Previo a las secciones se encuentra el texto «Lecciones pasadas y presentes: artes, enseñanza y equidad en las pandemias», en el cual Rubén B. Morante López presenta un panorama histórico sobre las epidemias y pandemias que sucedieron en los continentes europeo y americano, y habla de los estragos que causaron en la vida social y productiva. Subraya cómo aquellas sociedades aprovecharon el escaso o a veces nulo conocimiento sobre sus causas para originar formas de cuidado establecidas por las ciudades. El autor propone mirar las acciones pretéritas en la educación para conocer los modos en que se resolvieron las emergencias en ese

momento y en espejo imaginar en esta contingencia otros procederes para transitar estas circunstancias, en particular en el sector educativo nacional.

La primera sección, Creación en Aulas Virtuales, se dedica a revisar las transformaciones y adecuaciones en la enseñanza de la danza y la fotografía. En ambos textos, distintos en tema y abordaje, pero complementarios en esencia, Margarita Tortajada desde la danza y Citlalli Gómez y Juan Travnik desde la fotografía brindan reflexiones sobre lo que cambió y emergió en estas condiciones.

Margarita Tortajada, en el texto «Hacer comunidad en la pandemia: las estrategias de la danza» comparte un detallado diagnóstico de las condiciones de enseñanza necesarias, así como las modificaciones y obstáculos para su realización, entre los cuales caben retos financieros, tecnológicos y espaciales, entre otros. Este diagnóstico recoge las propuestas para el trabajo a distancia aportadas por escuelas de danza en el país, México. Con esta base, pudieron resolver la enseñanza durante 2020 y 2021. A partir de estos elementos diagnósticos, hay una reflexión sobre la danza como un arte que pone la esencia y presencia del cuerpo como principal herramienta y modo de expresión. Además, brinda también una serie de observaciones que funge como guía para mayores adaptaciones que se pudieran dar en tiempos subsecuentes con la prevalencia de la pandemia y también con el gradual regreso a la enseñanza presencial.

Por su parte, Citlalli Gómez y Juan Travnik, autores de «(Entre) La propia mirada (y la mirada propia) de la pandemia. Discursos fotográficos en contextos de pandemia», inician lanzando interrogantes al estilo buscapiés respecto al arte visual: ¿existen fotografías correctas?, ¿hay modos correctos de mirar y captar momentos suspendidos en el tiempo, en ciertas, distintas circunstancias? Estas preguntas tienen como cometido identificar si a partir del encierro, de esa ausencia de presencia social en los espacios públicos, a partir de ese necesario confinamiento ¿se generan discursos fotográficos que puedan dar cuenta de las circunstancias, que puedan responder/dialogar/contraponerse a los modos en que se gestan? ¿Se puede hablar acaso de una mirada o incluso de una estética del confinamiento?, lo cual tiene mayor resonancia si se considera que la fotografía en ausencia de la presencialidad, de la posibilidad de compartir momentos y experiencias reforzó el uso de lenguaje con sus propias definiciones y, a su vez, permitió traspasar

muros y con ello acercarnos en la ausencia. El texto da cuenta de algunos materiales producidos por estudiantes de la Universidad Nacional de San Martín, en Argentina, donde se construyeron discursos de la vida en los momentos iniciales de la pandemia y los discursos y relatos que se construyen o deducen a partir de ellas. Con estos materiales, los autores proponen averiguar si hay modos específicos o correctos con los cuales mirar, dar cuenta y construir una eventual memoria de la contingencia sanitaria y sus contundentes circunstancias.

La segunda sección, Fisicalidad y Virtualidad, se ocupa de la producción de las artes escénicas privadas de su hábitat espacial y su fundamento fincado sobre la copresencia de cuerpos en un espacio que permite la circulación energética, lo inefable y la mutua afectación entre artistas o espectadores. Se analizan allí algunas puestas en escena y las circunstancias en que se han generado durante estos meses. Los cuatro textos que conforman esta sección brindan imágenes de las propuestas estéticas y sus alcances en la actividad escénica. Así, los autores dan cuenta de cómo la presencialidad ejercida cuerpo a cuerpo en el trabajo escénico se transforma en un encuadre de la mirada y emprende la construcción de la copresencia en distintas formas de la virtualidad, de modo que lo escénico asume la inminente presencia del otro, sus atmósferas y modos de concebir el mundo.

Esta sección inicia con el ensayo de Lola Proaño Gómez, «Respuestas al aislamiento: mediatizaciones densas y el traspaso de los límites», en que posa su mirada sobre el teatro comunitario de Buenos Aires. Amplía allí su teorización sobre una «dramaturgia del encierro» y una «poética del recorte» como una implicación *sine qua non* en las creaciones mediadas por tecnología. Subraya la continuidad de la teatralidad ficcional profundamente permeada por la teatralidad social del momento. Con esta perspectiva, analiza las producciones gestadas en estos tiempos por los grupos de teatro comunitario, como son Boca de Gallo, Pregoneros Varelenses y Pompapetriyosos. Analiza y devela cómo los creativos aprovechan las circunstancias contingentes para convertirlas en motivos para las poéticas creadas en condiciones de limitación. Entre otros aspectos, destaca el tejido de una poética política surgida de la tragedia cotidiana, y de una dramaturgia que inserta la realidad de miedo, encierro e incertidumbre.

En el siguiente texto de esta sección, «Imágenes de lo coreográfico durante la pandemia por el covid-19 en México», Alonso Alarcón Múgica ofrece un panorama de la construcción de la danza en las circunstancias de distanciamiento social. Da cuenta de las posibilidades y restricciones que se han observado en la danza para la creación, proyección y circulación de las obras. A través de grabaciones de espectáculos en zoom, del análisis de productos resultantes en videodanzas es cómo el autor panea el trabajo de seis creadores y sus propuestas escénicas aespaciales. Alarcón Múgica identifica la videodanza como un recurso –si bien ya existente y consolidado– que cobra relevancia para crear, comunicar y compartir el quehacer dancístico durante el distanciamiento social, al que se suman las limitaciones impuestas a los cuerpos y sus implicaciones dancísticas, performativas, emotivas y sociales que atañen a este proceso.

Con una serie de argumentos y evidencias a favor y en contra, Carlos Gutiérrez Bracho, en «El arte vivo digital y la defensa de lo efímero», explora los sentidos contrapuestos de la presencialidad/virtualidad y lo efímero/permanente, que trajeron las necesidades de visibilizar el trabajo de los artistas escénicos en el confinamiento. El autor va más allá de la descripción de las circunstancias y reflexiona sobre las pérdidas de la escena sin el convivio, sin la posibilidad de estar cerca, pero también pone sobre la mesa las posibles ganancias y complicaciones que tienen la distancia y la mediación tecnológica para la creación teatral y dancística a partir de estas circunstancias, con el objeto de persistir la inmanencia de las artes escénicas y así pensar en un lenguaje escénico virtual con sus propios cánones y derroteros.

Cierra esta sección el estudio de Elka Fediuk, «Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral», en el cual presenta el análisis de los trabajos y las actividades realizadas durante la contingencia por uno de los grupos más destacados del teatro independiente de la ciudad de Xalapa, Área 51 Foro Teatral. En este espacio, la autora analiza tres vertientes: la actividad del grupo en la pantalla (adaptación al formato y creación en sus límites), la cuestión teórico-estética respecto a la copresencia de actores y espectadores, y el diálogo al interior del gremio sobre las dificultades en procesos de producción, así como la precariedad económica llevada al límite. Con el análisis de este caso ejemplifica los resultados de una investigación que enfoca las

condiciones del trabajo creador y de supervivencia producida por el teatro de grupo en Xalapa.

El tema de las políticas públicas y su gestión se aborda en la tercera y última parte del libro, *Gestión y Políticas: Artes en Nuevas Condiciones*, ha resultado ser el gran elefante en la sala, pues, a fin de cuentas, cuando la función corre sin sobresaltos, el trabajo del gestor y del generador de políticas culturales no es evidente, aunque sí inherente. Pero cuando algo falla, entonces se identifica el mal trabajo o la ausencia de estos agentes de la creación. Los tres últimos trabajos abordan el tema para dejar constancia del valor que este tema cobró en el periodo especial, al visibilizar las desigualdades estructurales en las que trabaja el sector.

Ahtziri Molina y Bianca Garduño en «'Está canijo'. Estrategias de los trabajadores del sector creativo para alcanzar bienestar en tiempos de pandemia», abordan las estrategias de supervivencia en lo cotidiano, implementadas por miembros del sector creativo en la Ciudad de México, quienes incluso antes de la pandemia experimentaban ya condiciones de precariedad. Ante el cierre de fuentes de trabajo, buscaron a nivel personal adaptarse a las circunstancias de múltiples modos. Ya fuera con trabajo en línea, creando trabajo en áreas periféricas de su quehacer o simplemente dejando de lado los temas de creación para subsistir. Las autoras tratan de identificar si han logrado alcanzar un equilibrio, una certidumbre durante esta etapa de descontrol, que les permitiera tener bienestar. Las respuestas resultaron reveladoras, creativas, pero también preocupantes y en ocasiones desoladoras.

Por su parte, Carina Cagnolo desde Mendoza, Argentina, en «Artes visuales y trabajo en la emergencia. Análisis de dos acciones realizadas durante la pandemia del covid-19 en Argentina», prioriza las respuestas dadas en su territorio a la necesidad de poner en diálogo la obra de las artes visuales en relación con la circulación social de los objetos de arte para retribuir al artista en cuestión, es decir, comprender el arte y al artista como un trabajo que debe generar recursos que le permitan vivir de lo que produce. Como ejemplo, propone dos iniciativas: la construcción de un tarifario que permita suscitar sentido/s de la oferta y demanda de las artes visuales en la ciudad y región. Este es un ejemplo interesante de una mediación acordada por diversos agentes del sector con miras a procurar mejores condiciones de trabajo para los artistas visuales de la zona.

La segunda iniciativa lleva por título «¿Quién dijo que el amor no tiene precio?», donde la artista y gestora cordobesa Milagros Carbajal Montejano emprendió las acciones para dignificar el trabajo de los egresados de las artes visuales mediante la toma de conciencia de las implicaciones del propio sector acerca de las condiciones en que se labora.

Desde el sur de Europa, como lo denomina Luis Ben, en «Entre Escila y Caribdis, el impacto del covid-19 en el sector cultural de un pequeño territorio del sur de Europa», brinda un trabajo que recupera y evalúa los resultados de una investigación participativa propuesta por una asociación de profesionales de la gestión cultural de Cádiz para conocer el impacto de la pandemia en la vida de los integrantes del sector creativo. Los resultados permiten hacer un importante e interesante corte de caja de las condiciones de vida y genera recomendaciones para las políticas y dinámicas de la labor a implementar por el sector, con miras a mejorar las condiciones de su vida y trabajo. Esta investigación, procedente de una región española, funciona a modo de espejo, ya que ha sabido establecer diálogos con el trabajo en nuestros horizontes latinoamericanos.

Como subtexto de estos trabajos que abordan con especificidad un aspecto particular, casi una foto fija de un detalle del quehacer artístico en estos tiempos, observamos preocupante vulnerabilidad en las condiciones de trabajo y estudio ante las incipientes e insuficientes respuestas del sector público a la situación, así como un sector mermado por enfermedad, desempleo e incluso muerte.

Sin embargo, también se aprecia una impresionante resiliencia y deseo de mantenerse activos en el sector artístico, aun en las adversidades, pérdidas y tristeza que rodeaban la vida personal. Es decir, mientras haya interés por seguir creando, habrá la fuerza de la resiliencia para contraponerse a las circunstancias, pero, eso sí, es urgente construir condiciones de vida y trabajo mucho más sólidas y dignas para el sector.

Sólo resta agradecer a quienes hicieron posible este libro: los autores y evaluadores en el sistema de doble ciego, así como los editores y el trabajo de la becaria Melisa Cruz Rodríguez. Ahora serán los lectores quienes valorarán los testimonios de las transformaciones en el hacer y pensar que permitieron sobreponernos a los quebrantos causados por la pandemia.

Lecciones pasadas y presentes: artes, enseñanza y equidad en las pandemias

Rubén B. Morante López

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*En nuestra buena tierra la pobre musa llora
por los rincones como una antigua querida
abandonada y ojerosa y mal ceñida,
rodeada de cosas feas y tristeza
que hacen huir la rima y el ritmo y la belleza.
En un pobre país viejo y semisalvaje,
mal de alma y de cuerpo y de facha y de traje,
lleno de un egoísmo antiartístico y pobre
–los más ricos apilan Himalayas de cobre,
y entre tanto cacique tremendo, ¡qué demonio!,
no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un Petronio–,
no vive el Arte... O, mejor dicho, el Arte,
mendigo, emigra con la música a otra parte.
(MANUEL MACHADO 51).*

Introducción

Este artículo pretende ser un ensayo reflexivo y una propuesta derivada de estudios de antropología médica e historia de la medicina que sirven como base para nuestro análisis de las duras experiencias que, en los años 2020 y 2021, hemos vivido en relación con la pandemia de covid-19, propagada a partir de enero del año 2020, pero iniciada a finales del año anterior. Una situación preocupante tanto para la educación, como para la

creación en ciencias y artes de México se evidenció a partir de esta situación de emergencia.

Para nuestro estudio, nos planteamos diversos cuestionamientos acerca de las experiencias, tanto históricas como actuales, que ha vivido la humanidad durante los aciagos periodos de pandemias y epidemias. Nos preguntamos aquí, de manera particular, y desde nuestra perspectiva de las ciencias sociales, acerca de las conductas que se han adoptado en el pasado para enfrentar estas enfermedades, evitando, dentro de las posibilidades humanas, que se propaguen y lleguen a niveles catastróficos para un pueblo, una nación o el conjunto de naciones. Buscamos desde esta perspectiva histórica presentar las acciones emprendidas y contrastarlas con las actuales (basándonos en nuestras experiencias particulares obtenidas a partir de diversas redes sociales e informativas) para tratar de entender los contrastes –similitudes y divergencias– que puedan llevarnos a considerar posibles situaciones futuras en relación con una nueva era pospandemia, que ya inició.

Los efectos humanos de las pandemias siempre han sido graves. En primera instancia, por la pérdida de vidas y las secuelas que dejan estas enfermedades en la salud de la población. En segunda, pero no con menor importancia, están las afectaciones que, de manera paralela, se derivan de ello y que inciden en la economía, como el empobrecimiento de naciones y personas que están, generalmente, entre las más vulnerables. Si bien estas consecuencias se dan en el corto y mediano plazos, una tercera afectación tiene efectos que aparecen un tanto imperceptibles para la población en general y para el sistema político en particular: se trata de los retrocesos en la cultura y en las formas de comportamiento dentro de la sociedad, muchas veces con el surgimiento de nuevas formas de pensar y de concebir el mundo, que llevan a regulaciones que modifican usos, costumbres y leyes.

A través de experiencias colectivas e individuales, esta investigación busca plasmar un acercamiento a los efectos que tienen las pandemias en las ciencias sociales en general, centrándonos en el desarrollo humano, de las artes y la educación. Resaltamos que, tras una inevitable visión personal, buscaremos dotar al estudio de la mayor objetividad posible, con el fin de respaldarlo con un sustento académico. Para ello, partiremos de una metodología y de la ciencia histórica, esto es, de la compilación y narración de hechos cronológicos, que pueden llevarnos a reflexionar y a proyectar nues-

tro punto de vista acerca de los hechos que acontecen en nuestro medio, a raíz de la llegada de los inesperados y difíciles momentos de una pandemia. Observarlos y plantearlos no sólo en diferentes momentos, sino desde distintas perspectivas, puede acercarnos a nuestro objetivo, a sabiendas de que nunca lo lograremos de manera total, debido a la complejidad que, como toda problemática social, tal asunto tiene.

Sin entrar de lleno en el campo de la epistemología o de la historia de las ciencias y las ideas, dejaremos aquí una breve postura al respecto, ya que nos permite contextualizar lo que trataremos en este artículo. Siguiendo a Fernand Braudel (Braudel 10), aludimos «a las incesantes dificultades que suscita una historiografía en constante evolución, ya que incorpora necesariamente, aunque con bastante lentitud, de buen o mal grado, las demás ciencias humanas» Braudel (ibídem) menciona que la historia económica se «íntegra de los hombres... de los grandes acontecimientos... de las coyunturas y de las crisis... de los equilibrios y desequilibrios profundos que se producen a largo plazo.»¹ En este sentido, asumimos el papel de la historia íntegra, global, en el sentido que Braudel planteaba y nos preguntamos si los acontecimientos, si las crisis cada vez más frecuentes, han acortado ese tiempo largo, esa, su larga duración (*longue durée*). Seguimos, pues, lo que nosotros entendemos como los reflejos de todas las crisis en la economía mundial y nacional, desequilibrios que son causa y efecto, a la vez, con graves consecuencias desde y hacia los sistemas políticos, legales, culturales y, en nuestro tema central: la salud pública mental y espiritual, nutrida por las creaciones culturales y artísticas.

No intentamos aquí, por supuesto, discutir las dicotomías entre las visiones del mundo que tienen las o los artistas y los o las científicas o científicos, sobre todo, en este último caso, quienes investigan dentro de diversas ramas de las ciencias exactas, los cuales también contrastan sus perspectivas con quienes estudian a la sociedad. Sabemos que desde siempre ha sido deseable un armónico equilibrio entre todas las artes y las ciencias, con lo cual se fomenta el crecimiento del ser humano en todos aspectos. Entre las tendencias pragmáticas del mundo actual, muchos países privilegian las ciencias naturales y la tecnología en relación con las ciencias humanas y el arte. Ello

¹ Los puntos suspensivos son míos; las palabras textuales, del autor citado.

se agrava en momentos de crisis, como la provocada por un problema sanitario, cuando es fácil justificar el hecho de que son de mayor utilidad para la humanidad aquellas disciplinas que buscan salvar vidas con la atención de enfermos y la inmunización de la población en general.²

En cuanto a las posturas epistemológicas que recientemente se han asumido, llama la atención el determinismo biológico e inmunológico para las pandemias, propuesto en 1997 y rescatado por Gary Feinman y Stacy Drake (Feinman y Drake 2), quienes citan un popular escrito de Jared Diamond, denominado «Guns, Germs and Steel» en el cual explican los factores que han llevado a los europeos a tener ese gran poder social y político. Centrados en los factores geográficos y climáticos, que nos recuerda posturas muy antiguas, como la del alemán Karl Ritter (1779 – 1859), postulan que la domesticación de animales nos ha expuesto desde siempre a nuevos patógenos, ante los cuales se desarrolló una inmunidad en el viejo mundo hace muchas generaciones. A ello debemos agregar el consumo de fauna silvestre, como la vinculada con los murciélagos y otros mamíferos, portadores de virus y gérmenes que mutan hasta hacerse transmisibles a otros animales, incluyendo al ser humano. Ante muchos de esos patógenos hemos desarrollado lo que hoy se llama «inmunidad de rebaño», pero antes de adquirirla, en no pocos casos, la pérdida de vidas ha sido catastrófica.

La inmunidad mencionada tardó demasiado en presentarse entre los pueblos nativos de la América y las islas de Oceanía, donde pueblos enteros desaparecieron debido a que estuvieron fatalmente expuestos a las pandemias llevadas por los europeos (por ejemplo, en diversas islas de Las Antillas). El determinismo, entonces, no sólo partió de factores geográficos, como las mejores comunicaciones que se dieron en Europa debido a la geomorfología del continente y a los ríos y mares que la rodean; el determinismo también tiene que ver con factores humanos y sociales, donde los gérmenes pueden convertirse en invisibles y silenciosos aliados del invasor, algo que se vio de manera muy clara hace 500 años con la llegada de los europeos a América

2 Como evidencia, tenemos los miles de millones de dólares que en diversos países, tanto la iniciativa privada, como los gobiernos, se destinaron en 2020 a las investigaciones en laboratorios de medicina y que llevaron al, sorprendentemente ágil y oportuno, descubrimiento de diversas vacunas y medicamentos.

y Oceanía, donde la viruela y otras enfermedades infecciosas ocasionaron más muertes que la espada y la pólvora.

Pese a que algunos hablan de una intención perversa, aunque no manifiesta, de los conquistadores para dominar a las poblaciones locales –o sea, de una especie de «guerra biológica»–, sabemos por las crónicas de cada época que ellos portaban los virus de manera totalmente involuntaria, ya que no tenían los conocimientos médicos para hacerlo de manera intencional, ni una falta extrema de moralidad, que los indujera a acciones en las cuales exponían no sólo a los enemigos directos, casi siempre del género masculino, sino a mujeres, niños y niñas, más aún cuando la explotación de la tierra conquistada se hacía a través de una mano de obra nativa que se perdía masivamente con cada epidemia.

Globalización y cultura

A raíz de los mencionados descubrimientos en América y Oceanía, entre los siglos XV y XVIII, la historia del mundo quedó entrelazada no sólo en asuntos económicos, sino en todos aquellos que hablan de la sociedad, pasada y presente. A pesar de ello, cada pueblo conservó un corpus de creencias, valores, prácticas y conocimientos propios, que lo llevaron a entender, diagnosticar y tratar la salud y la enfermedad. Es lo que conocemos como «antropología médica» (Sanabria 214), una subdisciplina que se puede entender (Brown *et al.* 12) bajo la premisa de la interacción entre la cultura y la biología humana, donde los síntomas de una enfermedad se entienden bajo los filtros culturales de las creencias y tienen consecuencias pragmáticas importantes en la aceptabilidad, eficacia y optimización del cuidado de la salud.

Pero lo que más incide en la población de un país es lo que Sanabria (Sanabria 215) llama «antropología médica crítica», que se refiere a la manera en que la inequidad política y económica afecta las emergencias, etiología y respuestas a las enfermedades (traducción mía). El principal indicador acerca de la respuesta de los distintos países a la presencia crónica o súbita de enfermedades y epidemias se tiene en los índices de mortalidad; o sea, el número de muertes que ocurren en un año por cada mil habitantes. Éste ha venido bajando en el último siglo, pero los países de América Latina y

el Caribe con menores recursos económicos se han mantenido en los promedios más altos; son los casos de Haití, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Los países más avanzados, como Chile, Uruguay, Cuba y Argentina, tienen el menor índice. México, por desgracia, se encuentra debajo del promedio para la región, según la OCDE (2020).

La historia, vale la pena recordarlo, nos ayuda a revivir experiencias que permiten anticipar hechos inevitables y a contrarrestar sus efectos más desastrosos, junto con la filosofía, no sólo nos da importantes lecciones de ética, que rigen nuestro comportamiento en situaciones de riesgo, sino que también nos ayuda a pensar en las cuestiones más trascendentales para el hombre, sobre todo viendo el presente desde un futuro que puede ser previsible bajo la visión del pasado. Las artes, por su parte, enaltecen la existencia terrena, y un tanto pedestre, del ser humano; le permiten ingresar a distintas visiones del mundo a través de perspectivas que complementan la parte material de nuestra existencia y que, a diferencia de nuestra búsqueda de satisfactores materiales, son exclusivamente humanas. Ciencias sociales y artes son, por tanto, un complemento indispensable de la salud física.

Antecedentes de las pandemias

En toda su historia, la humanidad se ha visto expuesta a epidemias y pandemias.³ Se pueden considerar uno de los eventos que han provocado, a lo largo del tiempo, una mortandad de seres humanos que se puede comparar con la de las guerras. Son dos de los llamados jinetes del apocalipsis, una especie de podadores demográficos. Las pandemias se generan por la llegada de nuevos patógenos al cuerpo humano, muchas veces a través de animales portadores de virus y bacterias, pero en la mayor parte de los casos, transmitidas por los propios seres humanos, al trasladarse de un sitio a otro con fines comerciales, recreativos y de dominio territorial. Las respuestas a una pandemia, lo sabemos todos, vienen en primera instancia de las ciencias médicas, tanto en el aspecto preventivo como en el curativo.

3 Las epidemias son de ámbito local o regional, las pandemias afectan a varios países o a todo el planeta.

Las enfermedades transmitidas son especialmente graves, sobre todo porque se difunden con rapidez en los territorios, sin respetar fronteras ni distancias, un hecho que se agravó conforme se abrieron nuevas rutas de comunicación terrestre, marítima y espacial, y creando medios de transporte cada vez más rápidos y eficientes. Ello se hizo en particular grave para pueblos que no contaban con una inmunidad natural o inducida. La manera en que las hemos enfrentado se ha dado en un sentido correctivo (con tratamientos y medicinas para los enfermos), pero sobre todo mediante la prevención, gracias a la cual hemos sobrevivido, o sea, a través de una protección adquirida de manera natural, mediante la infección y cura, o inducida, mediante la vacunación. En ambos casos, nuestro organismo genera anticuerpos que nos ayudan a enfrentar los patógenos de manera temporal o permanente. La inmunidad de rebaño nos llegó naturalmente hasta el siglo XVIII, en que se descubrieron los mecanismos de transmisión y de protección, hecho que llevó en el siglo XIX a la invención y producción de diversas vacunas.⁴

El trágico desenlace de la enfermedad es el efecto más evidente y penoso de una pandemia. Sin embargo, a él se unen otros, como las crisis económicas, sociales y políticas que provoca. Hoy lo vemos en el descenso significativo del Producto Interno Bruto de muchos países (en México fue superior al 8 por ciento), en la caída de empleos y en el incremento de la pobreza extrema, lo cual conlleva a una crisis derivada directamente de la enfermedad y de sus daños colaterales. Entre los más significativos que se dan, no en el corto, sino en el mediano y largo plazos, resalta el deterioro en las artes, la educación y el desarrollo de ciencias no vinculadas con la medicina, que es grave en toda la población, pero en especial entre la más vulnerable.

La generación y difusión de la cultura se encuentran en una situación similar a la de la educación: sus daños a la sociedad no se hacen evidentes de manera inmediata y no aparecen de modo tan dramático como los daños en la salud y en la economía; sin embargo, no hay duda de que las epidemias, sobre todo las pandemias, detienen, o al menos obstruyen, el desarrollo y

4 En 1897, el inglés Edward Jenner (1749 – 1823) descubrió el mecanismo de protección que daba la inoculación controlada del mismo virus que ocasionaba la pandemia, es decir, la vacuna contra la viruela.

difusión de la cultura y las artes, al tiempo que cancelan las oportunidades de muchos niños y jóvenes que, con ellas, pudieron haber alcanzado un mejor nivel de vida, en caso de haber contado con un entorno y condiciones apropiadas para recibirlas.

Los periodos más difíciles de nuestra historia –sin duda, los de guerras y epidemias– han sido una especie de acicates para la humanidad, en los cuales ciertas ciencias han recibido una atención focal; como dijimos, es el caso de la medicina, cuyos importantes avances han sido determinantes para la supervivencia de la humanidad, pero en época de guerra, aparte de la medicina y la química (que han creado armas biológicas), otras ciencias han tenido desarrollos significativos, como las que se enfocan a la muerte y que en muchos casos se vinculan con ciencias exactas, como la física, las matemáticas, la ingeniería, la mecánica... cuyas aplicaciones tecnológicas en armamentos, comunicación, computación, maquinaria y logística, entre otras, volcaron a los hombres contra los hombres. Por desgracia, muchas veces se han dejado atrás las ciencias sociales, a pesar de que esos periodos difíciles también cambiaron la economía, la sociología y la antropología. Sus efectos se observan en nuevas formas de comportamiento respecto a las costumbres, el derecho, la política, los intercambios, etcétera. Los periodos en que hemos dividido la historia de la humanidad se basan en estos tristes rompimientos temporales señalados por la muerte.

Epidemias, pandemias y lazaretos

Recordar las numerosas pandemias que han azotado a la humanidad y las maneras en que hemos resistido a ellas nos pudo haber evitado y nos puede llevar a evitar futuras y desastrosas situaciones, como las que vivimos en 2020 y 2021. Quizá las dos enfermedades más temidas en el pasado del llamado viejo mundo fueron la lepra y la peste bubónica. Ante su presencia, como ante la presencia de cualquier otra enfermedad contagiosa, se inventaron los «lazaretos», centros de reclusión de enfermos que debían permanecer en cuarentena. En los puertos, que eran los principales puntos de transmisión de enfermedades contagiosas, por estar relacionados con los viajeros, se seleccionaba una isla cercana. El nombre de estos sitios de confinamiento

se deriva de Lázaro de Betania, una persona que, según el Evangelio de Juan, fue resucitada por Jesús. Su asociación con los leprosos se debe a que a Lázaro se le confundió con Simón, quien estaba entre los leprosos cuya curación se atribuye a Jesús de Nazaret.

La lepra, también llamada «mal de San Lázaro», motivó a que, desde antes de nuestra era, se aislase a los leprosos en lazaretos o, cuando estos no estaban disponibles, se les expulsaba de las poblaciones obligándolos a llevar una campana en el cuello para saber de su cercanía. Los leprosos acababan viviendo como mendigos y estaban al margen de las actividades económicas y sociales, una terrible situación que se justificaba éticamente mediante el argumento de que con esta exclusión se salvaguardaba a la población no infectada.

En la Edad Media se dieron diversas epidemias de peste bubónica o peste negra. La más grave ocurrió en Europa en el siglo XIV, considerada la peor pandemia en la historia de la humanidad. Hasta entonces, se conocían las epidemias que se habían concentrado en una ciudad o en una región; sin embargo, la peste negra a que nos referimos se extendió desde Asia hasta Europa, siendo en este último continente donde tuvo los efectos más críticos, ya que llevó a la mortandad de lo que hoy estimamos sería la mitad de la población. Se comprobó que los viajeros, en particular los que llegaban a los puertos, eran quienes la contagiaban, ante lo cual se decidió establecer sitios específicos para la cuarentena de los tripulantes de las embarcaciones.

Mencionaremos dos ejemplos de ello: de acuerdo con Ante Milosevic (Milosevic 2018), en Dubrovnik, Croacia, una ciudad portuaria fortificada, para frenar el avance del mal se aprobó la primera ley que obligaba a las naves que intentaban desembarcar personas o mercancías que permanecieran al menos 30 días en el puerto de Cavtat o en la isla de Mrkan. La medida se dijo que no solo era justa, sino también «sabia y exitosa». El otro ejemplo se dio cuatro siglos más tarde con una pandemia similar. En esa ocasión, para evitar la propagación de la peste en Europa, en Venecia, entre 1629 y 1631, la enfermedad mató a la tercera parte de su población. Al arribo de los contagios al puerto italiano del Adriático, se decretó aislar a toda embarcación que intentara atracar en sus muelles, enviándolas a la isla de Poveglia que, desde entonces y hasta después de la primera guerra mundial, fue destinada para albergar a los marineros en cuarentena y donde, aludiendo a la pandemia de

1793, en su puerto se colocó una placa de mármol escrita en latín que dice: «No perturbó a los muertos por contacto con los vivos.». En 1630 ocurrió algo que ha vuelto a presentar a finales de 2020 e inicios del 2021 con la pandemia del coronavirus: la enfermedad se recrudeció debido al relajamiento de las medidas de aislamiento en el carnaval de Venecia y ello ocasionó muchas más muertes.

El mal menor, el aislamiento, que sin duda es y ha sido duro para los enfermos, fue éticamente justificado. Se buscaba que los sitios de confinamiento estuviesen distantes de las poblaciones: cuevas, lugares abandonados, edificios en ruinas, monasterios, e incluso al aire libre, adonde los enfermos, en ocasiones, podían erigir alguna carpa. Ninguna persona sana se les acercaba, e incluso los médicos temían hacerlo. De allí el que se considerase como un hecho extraordinario de piedad y fuerza espiritual el que Jesús de Nazaret, según el mencionado pasaje del Nuevo Testamento, se acercase y tocara a los leprosos para sanarlos.

Las epidemias en México y Latinoamérica

Las enfermedades afro-euroasiáticas traídas a América por los conquistadores en el siglo XVI, para las cuales la población indígena no tenía defensas inmunológicas, mataron muchos más indígenas que las armas de los invasores. Entre las epidemias y pandemias más graves tenemos las que prácticamente acabaron con los habitantes originarios de Las Antillas. Las tres de la Nueva España en el siglo XVI también fueron devastadoras. En México eran llamadas, de manera genérica, *cocoliztli* (pestilencia), una palabra náhuatl que hasta la llegada de las epidemias se refería en general a las enfermedades, pero que a partir de ellas se puede traducir como epidemia. Los tipos de enfermedades en las epidemias se han propuesto a partir de los síntomas reportados, que (Acuña Soto et al. 1 – 5) consistían en una alta fiebre, dolor de cabeza, sed insaciable y pulso débil, lo que conducía a la muerte entre 3 y 9 días. Aparte de la viruela, se habla sarampión, tifoidea, disentería, cólera e influenza. Algunas, incluso, pudieron darse de manera simultánea. La de 1519 – 1521 se considera de viruela y acabó con unos 8 millones de indígenas, entre los que estaba Cuitláhuac, el emperador mexica que siguió a Mocte-

zuma II. En el siglo XVI hubo además diversas epidemias con enfermedades cuya identificación es incierta.

Las epidemias del siglo XVI en Nueva España, según Acuña-Soto et al. (ibídem) iniciaron con la misma entrada de los españoles a México Tenochtitlán en el año de 1519; para entonces, la población de México se estima que estaba entre 15 y 20 millones de habitantes. A esa primera epidemia siguió otra, aún más terrible, en el año de 1545, la cual mató a más del 80 por ciento de la población nativa, un estimado de entre 5 y 15 millones de personas. Una tercera epidemia alcanzó el norte de México, la península de Yucatán y Guatemala –por lo que le podemos llamar pandemia–, ocurrió en 1576 y mató a la mitad de los cuatro millones de habitantes que había hacia 1570. Hacia el año de 1600 la población de Nueva España aún no se había recuperado; para entonces, se reporta un total de dos millones de habitantes. Los europeos que vivían en América resultaron mucho más resistentes, y entre ellos se reportan pocos decesos, lo cual indica que tenían defensas naturales de las que carecían los indígenas.

En Los Andes, las epidemias de viruela, sarampión y gripe, llegaron diez años antes de que el conquistador de los incas, Francisco Pizarro, de acuerdo con Uriel García (García 43), mataron indígenas en todas las latitudes del territorio dominado por el imperio Inca, desde Quito, donde muere por esta causa el emperador Huayna Capac, hasta Cusco, donde había dejado como gobernantes a su hermano y a su tío: Auqui Topainga y Apoc Illaiquita, quienes, junto con otros integrantes de su familia, también murieron por las epidemias europeas. Según este autor, en el siglo XVI, las pandemias abarcaron todo el nuevo mundo, desde Centroamérica hasta el norte de Argentina y Chile, «en beneficio de sus majestades» (García 44). Según García, las plagas siguieron durante todo el periodo virreinal en Sudamérica, y la más difícil de diagnosticar fue la gripe a la que conocieron como «romadizo». A pesar de su afirmación de que esos males eran en beneficio de sus majestades, el propio García reconoce que en la época de Felipe II los conquistadores mostraron su preocupación por las enfermedades de las provincias conquistadas, según se constata en la carta del virrey al monarca español que allí mismo se reproduce (García 45).

En el Virreinato de la Nueva España y de toda la América Latina, las enfermedades contagiosas y la miseria e invalidez de la población crearon

la necesidad impostergable de fundar hospitales: ubicados en monasterios y conventos, dependían de frailes o de hermanas, quienes atendían, según su sexo y circunstancias, a la población de una región determinada. Frailes y monjas, en su mayoría, no eran médicos ni enfermeras; acaso alcanzaban conocimientos de tipo hogareño para el tratamiento de enfermedades no muy graves, mediante el empleo de plantas medicinales, al igual que con sencillas terapias tipo baños, aspiraciones, drenado de líquidos, lavados intestinales, unciones y masajes. También curaban algunas heridas y golpes contusos. Pero quizá el tratamiento más significativo que otorgaban era de tipo psicológico y espiritual, que muchas veces recibían los pacientes antes de morir y después, al tener garantizada una santa sepultura.

En ello destacaron las órdenes mendicantes de mercedarios, franciscanos, hipólitos y juaninos (Morante 69). Estos últimos llegan a Nueva España en 1604. Las dos primeras órdenes se fundaron en el siglo XIII en España e Italia, respectivamente. El primer hospital de la Nueva España fue fundado en la Ciudad de México por el propio Hernán Cortés y perteneció a los mercedarios, u Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos; se le llamó hospital de Jesús o de la Concepción de Nuestra Señora. Los franciscanos, por su parte, fundaron numerosos hospitales durante el siglo XVI, en los cuales aparece una orden que atiende a los más necesitados, sin importar su raza o condición social. Es creada en la Ciudad de México por los hipólitos, una orden fundada por fray Bernardino Álvarez, quien, hacia la segunda mitad del siglo XVI, emprendió en México una serie de labores de atención a los más pobres, en especial para quienes, por ser considerados dementes o locos, no eran aceptados en los hospitales. Así funda la orden del Mártir San Hipólito de la Caridad, que a partir de 1567 abre las puertas de un hospital en la Ciudad de México y el cual pronto será replicado en Puebla, Oaxtepec, Veracruz, Perote y Xalapa.

Las principales pandemias del periodo virreinal en América Latina pueden atribuirse sin duda a la viruela. La vacuna contra este mal desarrollada, como ya vimos, en Europa a finales del siglo XVIII, fue conocida por su origen como «viruela vacuna», llegó finalmente a los Andes en 1805 en los brazos de tres niños de la región de Loja, Ecuador. En 1833 azota a México la epidemia del cólera morbus donde en un solo día se habla de 1219 inhumaciones y que llevó a prohibir el consumo de chiles rellenos, a los que

se consideró como causantes de la enfermedad (Sep Cultura 8). En Xalapa, según vemos en la acuarela del pintor alemán Mauricio Rugendas realizada ese año, los muros de toda la ciudad se ven blancos por la cal aplicada para sanitizar las calles y edificios públicos, por una ordenanza de las autoridades para combatir este mal (Morante 125).

Para los siglos XIX y XX, aparte de las terribles pandemias que mencionamos para el siglo XVI, Feinman y Drake (Feinman y Drake) hablan de otras, como las de influenza rusa (1889 – 90), española (1918 – 19) y asiática (1957 – 8) con uno, cincuenta y un millón de muertos respectivamente, el sida con unos 32 millones de decesos y los dos SARS de este siglo: el de 2002 – 2003 con 770 mil muertos y el de 2020, con cerca de dos millones hasta enero de 2021. La de 1918 – 19 fue la que tuvo las más graves consecuencias en Latinoamérica. Lourdes Márquez y América Molina (Márquez y Molina 121) afirmaron que la gripe española llegó a Veracruz a bordo del barco español Alfonso XIII en octubre de 1918; los tripulantes fueron sometidos a cuarentena, pero para entonces la enfermedad había entrado desde Estados Unidos, donde se había extendido a través de soldados que regresaban de combatir en la Primera Guerra Mundial. México (ibídem) sufre en esos años las consecuencias de una larga guerra civil: hambrunas (Sep Cultura 4) y otras epidemias, como fiebre amarilla, peste bubónica, tifo, viruela y sarampión. En 1919 se decreta en el país la clausura de todos los centros de reunión: cines, teatros, clubes, cantinas, pulquerías y, por supuesto, las escuelas. En Argentina (Márquez y Molina 121) se toman medidas similares.

Según Lourdes Márquez y América Molina (ibídem), durante la pandemia de 1918 se abrieron lazaretos tanto en México como en Argentina. En el primer caso, se ubicó en el pueblo de Tlalpan, al sur de la Ciudad de México, y en él internaron primero a soldados enfermos de la llamada gripe española, pero pronto todos los hospitales de la ciudad se encontraban rebasados por los infectados, incluyendo el gran Hospital General. En Argentina se considera que la epidemia era transmitida por los mexicanos, y a los recién llegados los ingresan en un lazareto que se ubicó, al estilo de la antigua usanza europea, en la isla Martín García destinado para quienes presentaban síntomas de esa enfermedad llamada también «grippe».

Concluimos que en toda la historia las pandemias tuvieron efectos similares a los que Feinman y Drake (Feinman y Drake 2021) destacan para las

que ocurren en los siglos xx y xxi, donde la causa principal de la mortandad no fue la enfermedad misma, sino los factores políticos, económicos y sociales que aceleraron y amplificaron el impacto del patógeno. De ellas, la que más se ha mencionado por su similitud con la de 2020, y también porque se da cien años después, es la de 1918 – 1919. En la de covid-19 tenemos efectos de virulencia y mortandad que dependen de las políticas públicas en salud que adoptó cada país. El número de muertos en cada uno de ellos, y los contagios que se dan a finales de 2021, son un fiel indicador de acciones certeras o fallidas de los gobernantes. En América Latina, México y Brasil encabezan la lista de los países que tuvieron las decisiones más irresponsables.

La educación y las artes en las pandemias

En tiempos prehispánicos, la educación de muchos varones y de todas las mujeres se llevaba a cabo en el seno familiar. Sólo unos cuantos privilegiados acudían al Calmécac, el colegio de la nobleza, y algunos más iban al *tel-pochcalli*, institución mexicana para adiestrar a los guerreros. No hay noticias de que la educación de entonces fuese afectada por alguna epidemia. Con la llegada de los españoles, los monasterios y conventos se dedicaron a la instrucción de la población del Virreinato. Durante las pandemias, tanto por el peligro de los contagios, como por la necesidad de que los clérigos atendieran a los enfermos, la educación se suspendía. La viruela fue la pandemia más común en Latinoamérica durante el Virreinato.

Hacia el siglo xviii, con las reformas borbónicas, la Corona reconoció su deber de educar a todo el pueblo, y se empiezan a establecer cementerios suburbanos (Ducey et al. 2011: 176). Ello redundó en un mayor aseo de las ciudades, ya que se sepultaba a los muertos en los atrios de los templos, o al interior de los mismos. Sin embargo, según las protestas de Miguel Ramos Arizpe en noviembre de 1811 (Sep Cultura 1982: N. 2), la educación sólo llegaba a ciertas regiones. Ramos Arizpe dice que, en las regiones del norte y occidente de la Nueva España, se carecía incluso de la instrucción elemental y que ello se debía a que los hacendados temían que si los habitantes marginados eran ilustrados tomarían conciencia de la situación en que vivían. Como se ve en las crónicas, las deficiencias de la educación pública, podría

ser una idea que subsiste hasta hoy día. Tras la Independencia de México y de otras colonias americanas en los primeros años del siglo XIX, se establecen colegios en muchas ciudades importantes. Durante las epidemias, los colegios se cerraban y la educación volvía al seno familiar, básicamente quedaba en manos de mujeres y ancianos, lo cual no afectaba gravemente la formación juvenil.

El aspecto prioritario de la cultura y la educación ha sido señalado en México desde mediados del siglo XIX, hace más de 150 años, cuando un grupo de escritores y periodistas, entre quienes estaban Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez; este último, apodado El Nigromante, pidió educación para los pobres, indígenas, mujeres y, junto con él, Gabino Barreda, secretario de Instrucción Pública con Benito Juárez, en 1867 habló de la «república pedagógica». Sus postulados, aunque influidos por el positivismo de Auguste Comte, no han perdido vigencia y se siguen repitiendo (sin nombrarlo) pero que, por desgracia, siguen sin aplicarse en la práctica. En la pandemia de 1918 – 1919, como dijimos, una de las primeras medidas que se tomaron fue el cierre de las escuelas, algunas de ellas de manera tardía, como indica la crítica de la prensa mexicana, ya que desde el año en que llegó el mal a México se había pedido el aseo de las calles, el cierre de escuelas y la vigilancia sanitaria. España y Argentina recurrieron a medidas similares, pero de manera más oportuna (Marques y Molina 2010).

En 2020, varios países de Latinoamérica –México entre ellos– decidieron no hacer pruebas masivas para vigilar el avance del mal y tardaron mucho tiempo en decretar medidas como las que se habían aplicado en el pasado y como las que otros países estaban adoptando en esos momentos. Sin embargo, las nuevas circunstancias planteadas por la pandemia en cuanto a la situación social, en particular en cuanto a la educación, fue diferente, ya que el mundo vive una era digital y cuenta con poderosos auxiliares para la comunicación a distancia como la teleducación, las clases en línea y las conferencias y presentaciones artísticas virtuales.

Rodolfo de la Torre (2021) ha destacado que los informes acerca de la situación de la pandemia, publicados en diversos medios por el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo y la Organización para la Cooperación y el desarrollo Económico (OCDE), afirman que en América Latina tres cuartas partes de la población de altos ingresos tiene acceso a internet,

contra sólo una cuarta parte de la población de bajos ingresos y que de ellos 1500 millones de estudiantes separados de sus escuelas en el mundo, la mayoría son de países con sistemas educativos poco preparados para la enseñanza a distancia, con bajo desempeño escolar y un alto porcentaje de la población en pobreza, como México. Otra encuesta sobre «Educación y covid-19» hecha por el Inegi mostró que menos de una quinta parte de los estudiantes mexicanos usa computadora y que dos tercios de ellos usan el teléfono celular, la mayoría compartiéndolo. Aquí unos 5.2 millones de estudiantes no se inscribieron al ciclo 2020 – 2021.

En países como México se ha presentado siempre la llamada «pobreza educativa», misma que la pandemia puede agravar aún más. La solución ante el cierre de las escuelas por la contingencia, debido a la falta de equipos de cómputo y el muy deficiente acceso al internet en la mayoría de los hogares mexicanos, ha sido impartir clases a través de la televisión abierta. La Secretaría de Educación Pública los anunció en marzo de 2020 bajo el nombre de «Aprende en casa por TV» para educación básica y preescolar, al igual que para secundaria y bachillerato, y dijo que estaban «alineados con los planes y programas de estudio vigentes». También se transmiten por internet; sin embargo, se producen tomando en cuenta que, a diferencia del acceso a las redes, la televisión abierta cubre prácticamente todos los hogares de México. En Sudamérica sucede algo similar, según constató Ángel Vivanco-Saraguro (2020), quien afirma que en Ecuador la decisión de suspender clases presenciales ante el covid-19 «ha marcado, una vez más, las desigualdades que existen entre los distintos sectores de la población». La teleeducación, afirma, evidenció las brechas educativas entre los estudiantes, en especial en los que tienen padres con bajos niveles de instrucción.

Hemos observado y evaluado algunas «teleclases» en México; constatamos su pobre calidad en cuanto a contenidos y producción. Es evidente la falta de imaginación de sus creadores, quienes parten de guiones rígidos, sobreactuados y con ejemplos en pizarrón que no aprovechan las ventajas de las producciones digitales. Las fallas técnicas también se hacen presentes, como la descoordinación entre el sonido y la imagen. En las universidades hemos recurrido a clases a distancia. Usamos para ello plataformas como Zoom, Teams, Cisco y una propia de la Universidad Veracruzana: Eminus. Su utilidad indiscutible, en el caso de ponencias a distancia, nos ha permitido

mayor difusión a nivel nacional e internacional; además, hemos podido acceder, sin necesidad de trasladarnos a otro país o ciudad, a cursos y conferencias de nuestro interés, interactuando con colegas de muchos países.

Sin embargo, para las cátedras se requiere de un esfuerzo extra para controlar y evaluar al grupo y de mayores niveles de creatividad del maestro, así como del manejo de nuevas habilidades y competencias que antes no se hacían tan evidentes y necesarias. El mayor inconveniente que vimos es la calidad requerida para equipos de cómputo y accesos a redes por parte de alumnos o alumnas y maestras o maestros, quienes los comparten con familiares o usan celulares, donde el tamaño de la pantalla restringe la captación de imágenes y textos. Lo más grave es que en algunas regiones del país el servicio eléctrico y de internet es muy deficiente y ha ocasionado que algunos alumnos o alumnas abandonen la carrera, o que maestros o maestras desistan de impartir clases.

México ha vivido bajo un continuo coloniaje, en un principio territorial, luego económico y hoy informático, médico y tecnológico. Empresas como Amazon, Netflix, Huawei y otras similares han crecido de modo exorbitante gracias a la pandemia. Lo mismo ha sucedido con los grandes laboratorios en cuanto a la producción de vacunas. La tecnología que se produce en los países donde están estas empresas proviene del apoyo del Estado a una educación que parte de los niveles básicos y llega a las grandes universidades. El control del mundo partirá de la salud, la información y las comunicaciones, y lo ejercerán unas cuantas empresas y sus países. La llamada en México «equidad e inclusión» parte de una educación pareja. La pandemia del covid-19 ha alejado de estos principios, aún más, a la población con menos recursos y más apartada de los centros urbanos. El gobierno del país sigue enfocado en la política, en tanto que los presupuestos y el control de la población no resuelven, a largo plazo, problemas de seguridad, salud y educación.

Con la pandemia de covid-19, la afectación a los artistas se dio, sobre todo, por el cierre de las aulas en las academias y de espacios para las presentaciones como los foros, museos, teatros, plazas y cines, pero al igual que en el caso de la educación, desde antes del inicio de la pandemia, muchos maestros y artistas ya habían virtualizado sus espacios de instrucción y algunos eventos, como las obras de teatro y las exposiciones, se celebraban

en casas particulares. Una cosa similar sucedió en México durante la Guerra Cristera, cuando se prohibieron los cultos y se cerraron las iglesias, las misas se llevaba a cabo en altares contruidos al interior de las viviendas. Quien esto escribe, cuenta con testimonios directos de personas que vivieron estos acontecimientos y quienes recurrieron a esas medidas de instrucción, organización de eventos artísticos y prácticas religiosas particulares. Ello se dio entre la población con niveles culturales más elevados, que casi siempre coincidía con los sectores económicamente más favorecidos. Cien años después, en Ecuador, México y muchos otros países, se volvió a presentar esta situación de desigualdad e injusticia social.

Entre las clases más desprotegidas se ha visto, incluso, la escasez de jabón y desinfectantes y a pueblos enteros rechazar el cubrebocas, tanto por falta de información, como por el mal ejemplo de las autoridades o, incluso, porque sus ingresos son insuficientes para comprarlos. Por otro lado, la solución propuesta por la Secretaría de Educación Pública para los estudiantes de educación básica representa sin duda situaciones de gran inequidad para los niños de zonas marginadas, rurales y urbanas, indígenas y no indígenas.

La respuesta desde las artes y las ciencias sociales

Las ciencias sociales y las artes pueden ayudar a la humanidad en tiempos difíciles (Krotz 2020); la antropología contribuye al entendimiento y manejo de la pandemia del coronavirus, destacando los estudios y trabajos de campo que analicen y discutan fenómenos socioculturales, sobre todo en zonas indígenas y rurales, para las cuales señala la inequidad que representan las políticas públicas de digitalización y uso de dispositivos móviles, al igual que la difusión de información para el ciudadano «dentro de los marcos culturales y sociales de las clases medias urbanas.». A nuestro modo de ver, esto resulta especialmente grave cuando la información es de interés vital, referida a la salud pública, o cuando afecta a la educación.

En el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), de la Universidad Veracruzana, nos planteamos varias preguntas, entre ellas dos que nos parecen trascendentes: ¿qué impacto ha tenido la pandemia en la producción y gestión de las artes, para las organizaciones inde-

pendientes como institucionales?, y ¿qué horizontes hay que considerar para las políticas culturales por venir? Las respuestas que damos a estas cuestiones han sido diversas. No hay duda de que la situación crítica de los artistas, sobre todo independientes, se venía dando desde hace años, tanto en México como en otras partes de Latinoamérica. La pandemia del 2020 los puso en una situación aún más difícil, sobre todo a los artistas que se dedican a las artes vivas, quienes perdieron al menos el 50 por ciento de sus presentaciones por la nueva situación. La necesidad de contacto con el público se ha manifestado como un factor que no puede suplir los medios virtuales, porque las presentaciones en tiempo real son indispensables no sólo para los artistas, sino para la sociedad.

Algunas instituciones públicas han tardado mucho en responder, y ante ello muchas personas e instituciones privadas actuaron de manera más oportuna y eficiente. A pesar del esfuerzo extra y el sacrificio que les ha demandado, los proyectos de muchos artistas se mantuvieron, pero los de muchos otros no y siguen requiriendo el apoyo del Estado y de las universidades, no sólo para garantizarles los satisfactores mínimos para la supervivencia de artistas y creaciones, sino para la salud mental que trae la cultura a la sociedad. A maestros y artistas, durante la pandemia del covid-19, como sucedió en el pasado, la realidad les planteó un nuevo reto, que desafió su carácter emprendedor e innovador, para responder con la adaptación de sus creaciones, que los llevaron a operar a distancia o de manera parcial.

Mucho de lo que aquí argumentamos lo resume María Minera (2021) al hablar del México reciente, donde se desmantelan instituciones y proyectos sin justificación alguna; ella observa:

[...] teatros agonizantes, museos con goteras o sin focos; oficinas con presupuestos raquíticos [...] apoyos al trabajo artístico que ya no existen y que estimulaban con gran tino la labor que de todos modos se hace [...] desempleo generalizado; los ánimos de la comunidad por los suelos [...] [así] el arte y la cultura encontrarán una manera, cada vez más precaria y marginal, de subsistir... [Ella ve] «Un país precario, adolorido [...] un futuro que es casi pura sombra [...] una comunidad cultural desahuciada, pidiendo ayuda a gritos...

Hemos dicho que desde tiempos muy tempranos tenemos lecciones históricas de que las pandemias acarrearán graves consecuencias económicas y sociales. Diversas soluciones han sido propuestas en cada ocasión. Se trata de respuestas que se aplican de manera general, enfocadas a las causas del problema principal, que es la salud, no enfocadas a situaciones particulares, como las que se refieren a la educación, la economía o las ciencias y las artes. Pero sabemos que esas situaciones particulares tienen también una relevancia fundamental para el bienestar de la sociedad y que dejarlas al margen de la situación puede resultar desastroso para el mejor futuro que todos anhelamos.

Reflexiones personales

Cuando se presentaron epidemias o pandemias en el pasado, y desde tiempos remotos, anteriores al nacimiento de Cristo, aparte de buscar medicamentos o terapias para los enfermos, las respuestas han sido el aseo de los asentamientos poblacionales, el cierre de los lugares públicos, la vigilancia sanitaria y el aislamiento de los contagiados. A estas medidas sanitarias se agregó en el siglo XIX la investigación científica con el descubrimiento de las vacunas. Entre los efectos colaterales de pandemias y epidemias se encuentran los relacionados con la economía y los que en este escrito nos centramos: el arte y la educación. La pandemia de covid-19 fue distinta de las anteriores porque en ella se hicieron claras las desigualdades digitales entre distintas edades, espacios geográficos y condiciones socioeconómicas de la población, tanto en el acceso a recursos tecnológicos, como en cuanto al manejo de técnicas y conocimientos que día a día requieren actualización debido al vertiginoso avance de la ciencia.

El cierre de escuelas y de espacios públicos para el arte durante estos episodios no es nuevo. Al igual que en siglos pasados, los menos afectados han sido los estudiantes pertenecientes a familias cultas, que generalmente se ubican en las mayores poblaciones de un país y entre quienes tienen mejor nivel de vida. La pandemia de covid-19, como otras pandemias en la historia, también puso en evidencia las desigualdades en el acceso a la educación. Resaltó la calidad en las políticas públicas de salud y educación, al

igual que la preparación y actuación de algunos funcionarios públicos y universitarios. Quienes están al frente de gobiernos e instituciones creadas para fomentar la educación y la cultura deben ser verdaderos emprendedores, una cualidad poco común, que incluso nos lleva a pensar que es algo similar al don de los artistas, algo con lo que se nace. Para ser creador y promotor de un proyecto de cualquier tipo, se debe tener visión con el propósito de engendrar ideas y energía para llevarlas a la práctica. Sólo así se puede llegar a una culminación exitosa. Pudimos ver, gracias a la pandemia, ejemplos individuales y colectivos de éxito y ejemplos de lo contrario.

Si el Estado considerara no sólo primordiales, sino estratégicas, la educación y la cultura, será a través de un cambio de mentalidad en el cual el presupuesto en ellas invertido será considerado como una inversión en el capital humano que, lejos de devaluarse, lejos de depreciarse, obtiene continuos rendimientos. Un país no debe seguir viendo los productos de la cultura (el arte y los hombres ilustrados) como si saliesen de un negocio o de una fábrica, o como si debiesen subsanar un gasto y no justificar una inversión en procesos que enriquecen y hacen más digna, más humana y rica a la población.

El Estado debe garantizar a todos el acceso igualitario a la cultura como un bien de primera necesidad, ya que, o nos hace crecer, o detiene nuestra búsqueda de un mejor nivel de vida. La educación debe considerarse una actividad prioritaria, ya que es el factor que ha hecho grandes a muchas naciones, es lo que las ha llevado a levantarse de situaciones no sólo difíciles, como la que ahora vivimos, sino catastróficas. Los niños y jóvenes de distintas regiones nunca han partido de un piso parejo y ello se puede agravar en la era pos-covid-19, en una sociedad poco equitativa. La educación y la cultura no van a ser lo mismo después de la pandemia, ahora valoramos más las presentaciones artísticas, las ponencias, la asesoría y las cátedras virtuales, pero también valoramos lo indispensable de las actividades presenciales: el contacto con el público, la comunicación persona a persona, el sonido, el gesto, el lenguaje corporal y todo ello en tiempo real y con todos sus matices. Sin duda, en el futuro llegaremos a diversos esquemas mixtos presencial/virtual, según cada actividad; este es y será el reto. En ello debemos invertir tiempo y talento, teniendo en mente a todos los habitantes del mundo.

Fuentes consultadas

- Acuña-Soto, Rodolfo *et al.* «When half of the Population Died: the Epidemic of hemorrhagic Fevers of 1576 in Mexico». *FEMS Microbiology Letters*, vol. 240, I. 1, 2004, pp. 1 – 5. <<https://doi.org/10.1016/j.femsle.2004.09.011>>. Consultado 1 de septiembre de 2021.
- Aguilar S. Martín y Juan Ortiz E. (coords.). *Historia general de Veracruz*. Xalapa: Secretaría de Educación de Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 2011.
- Brown Peter J. *et al.*, *Medical Anthropology: an Introduction to the Fields. In Understanding and Aplplying Medical Anthropology*. London: Mayfield Publishing Company, 1998.
- De la Torre, Rodolfo. «Retorno sin cambio». <<https://avenapublica.com/rodolfo-de-la-torre/retorno-sin-cambio//>>. Consultado el 10 de septiembre de 2021.
- Ducey, Michael *et al.* «Las Reformas Borbónicas y la intervención de Veracruz», en Aguilar S. Martín y Juan Ortiz E. (coords.), *Historia general de Veracruz*. Xalapa: Secretaría de Educación de Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 2011, pp. 159 – 202.
- Feinaman, Gary y Drake Stacy. «The Folly of Immunological Determinism», *Academia Letters*, January. <<https://doi.org/10.20935/AL115>>. Consultado el 28 de mayo de 2021.
- García Cáceres, Uriel. «La implantación de la viruela en los Andes, la historia de un holocausto». *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Publica*, vol. 20, núm. 1, 2003, pp. 41 – 50. Lima, Perú.
- Krotz, Esteban. México: Observatorio del Consejo Mexicano De Ciencias Sociales (COMECOSO). <<https://www.comecoso.com/observatorio/ideas-para-tareas-antropologicas-en-la-coronacrisis>>. Consultado enero 9 de 2021.
- Machado, Manuel. *El mal poema (1909 – 1924), introducción y notas de Luisa Cotoner Cardó*. Barcelona: Biblioteca de Clásicos y Raros Montesinos, Novagrafik, 1996.
- Márquez M., Lourdes y Molina V., América. «El otoño de 1818: las repercusiones de la pandemia de gripe en la ciudad de México». México: *Desaca-*

- tos, núm. 132, 2010, pp. 121 – 144. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social (CIESAS).
- Milosevic, Ante (editor). *Lazareto en Dubrovnik: el comienzo de la regulación de la cuarentena en Europa*. Croacia: Unión Europea y el Gobierno, 2018.
- Minera, María. «Chapultepec o el precio de la desolación: carta a Gabriel Orozco» *Nexos*, 14 de enero. <<https://cultura.nexos.com.mx/chapultepec-o-el-precio-de-la-desolacion-carta-a-gabriel-orozco/>>. Consultado el 18 de mayo de 2021.
- Morante López, Rubén. *La fundación de Xalapa y el convento de San Francisco*. Xalapa: H. Ayuntamiento de Xalapa, Veracruz, 2021.
- Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE). <<https://www.oecd-ilibrary.org/sites/cof28259-es/index.html?itemId=/content/component/cof28259-es>>. Consultado el 18 de septiembre de 2021.
- Sanabria, Harry. *The Anthropology of Latin America and the Caribbean*. United States of America: Pearson Education Inc., 2007.
- Sep Cultura. *Tiempo de México*. Primera época; de octubre de 1807 a junio de 1911. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Sep Cultura. *Tiempo de México*. Segunda época; de junio de 1911 a noviembre de 1964. México: Secretaría de Educación Pública. México, 1984.
- Vivanco-Saraguro, Ángel. «Teleducación en tiempos de covid-19: brechas de desigualdad.» Quito, Ecuador: *Cienciamérica*, vol. 9, núm. 2 especial 2000, «Desafíos humanos ante covid-19», Universidad Andina Simón Bolívar.

I

Creación en aulas virtuales

Hacer comunidad en la pandemia: las estrategias de la danza

Margarita Tortajada Quiroz

CENIDI DANZA – INBAL

Las especificidades

La danza es una actividad que se aprende (y aprehende) de cuerpo a cuerpo y apela al sentido del tacto. No es suficiente dar y seguir «instrucciones», sino que hay que reconocerla en el otro, ya sea en el docente o el compañero o compañera. Es una actividad colectiva que establece relaciones físicas y emocionales con los demás sujetos-cuerpos, sus maneras de moverse y estar.

La danza y sus técnicas requieren de condiciones específicas, como contar con espacios ventilados y amplios, o por lo menos lo suficientes para moverse (además de duela, espejos, barras). Las técnicas demandan manejo de energía, que van desde el derroche y la explosión, hasta la inmovilidad y la concentración.

De manera que la enseñanza de la danza implica tiempo y espacio compartido (y adecuado) para que esos cuerpos se reconozcan y se desarrollen en el ahora, el tiempo presente. Todos juntos. En su presencia. De manera similar a un coro:

No se trata de leer música con solvencia, ni de conocer la partitura de memoria; se trata de cantar juntos y mirándonos; de negociar la afinación con el otro y de empastar el timbre de la voz; de saber cuándo decrecer para promover otro plano de la polifonía; cuándo pronunciar las

consonantes, cuándo «robar» y cuándo respirar o conspirar, que significa inspirar juntos. Todo ese saber nace de congregarse (García Albarido 286).

La educación dancística, incluso la profesional, no pretende la perfección y la repetición mecánica, sino vivir y hacer propio el movimiento, desarrollar el sentido del tacto, la comunión de los cuerpos-cómplice que se saben acompañados, transformar juntos el tiempo y el espacio, sentirse unos a otros.

La danza en pandemia y las tecnologías

A raíz de la pandemia por covid-19 que azota al planeta y a los salones de danza en todas sus latitudes, la presencia (del latín *presentia*, cualidad de estar delante) ha sido trastocada. Ahora sabemos que hay muchas maneras de estar delante sin que implique la materialidad de un cuerpo y, de hecho, todos reconocemos y vivimos muchas presencias. Sucede así porque la pandemia, que se traduce en enfermedad, inmovilidad, temor y muerte, nos ha unificado, nos afecta a todos en todos los niveles, y nos une. La compartimos.

Luego del desconcierto y el impacto inicial, desde marzo de 2020 hay respuestas individuales, colectivas e institucionales en México. Se han establecido protocolos, reglas, programas y procedimientos; nos hemos hecho «expertos» en el uso de plataformas que nos permiten otras formas de presencia, incluso una que no está presente, una especie de apresencia (porque tampoco es ausencia), que se ha convertido en e-presencia. Ésta implica estar y no estar simultáneamente, una especie de desdoblamiento y capacidad de abarcar múltiples espacios sin necesidad de trasladarse. Nos permite permanecer anclados digitalmente y conectados con los otros, pero manteniéndonos distantes en términos de tiempo y espacio. Así, la e-presencia nos brinda movilidad, diversidad, interconexión y diálogo sin traslado físico de por medio, e impone nuevas normas para relacionarnos y garantizar el contacto (por ejemplo, contar con las herramientas tecnológicas adecuadas y saber ver y escuchar las imágenes a través de las pantallas).

En ese medio impersonal que implica la computadora, el celular o cualquier aplicación, se pueden tener al mismo tiempo intimidad y cercanía, pero es casi imposible «leer» al otro, su estar de cuerpo entero, su gesto, su

mirada, su intención. Además, esa e-presencia puede interrumpirse, no hay certeza cuándo se debe hablar, ni si en efecto se es escuchado o mirado por los demás. Ni siquiera hay seguridad de que los otros efectivamente estén ahí; pueden irse, apagar el micrófono o la cámara, o permanecer sin mostrar su rostro. Pueden simultáneamente hacer otras actividades, ignorar lo que sucede, aparentar su presencia, romper todo nexo, aunque siga encendido su nombre en la pantalla. La e-presencia amplifica la imagen, pero también permite escamotear a los otros, sus palabras, sus rostros e intenciones.

Así que nos conectamos con el mundo desde nuestro espacio privado y estamos presentes sin estarlo. Nos hemos adaptado y tratado de sacar provecho de la situación. Sabemos que no podemos estar mirando con nostalgia el tiempo pre-pandémico, sino responder al presente y pensando en el futuro; tenemos la voluntad de proponer y resolver (también porque tenemos la certeza de que volveremos a vivir presencias tradicionales).

Sobre todo, los jóvenes tienen experiencia en el manejo de la tecnología digital; están conectados permanentemente, saben manejar las redes. Son capaces de aprender danza por medio de tutorios. Están acostumbrados a ver los cuerpos y la danza a través de la pantalla (digamos que se adelantaron a la «poética pandémica», a la que ha hecho referencia Lola Proaño¹). Sin embargo, no es suficiente; la educación nos exige mucho más que el manejo de una computadora o celular, pues requiere de conocer y dominar sus posibilidades creativas e impacto en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Al respecto, Ruiz enfatiza en la necesidad de diferenciar entre el acceso instrumental y el real de las tecnologías aplicadas a la Educación a Distancia (ED):

El primero se vincula con la posibilidad de contar con la infraestructura necesaria (equipamiento, conectividad) para poder acceder al contenido educativo. El segundo tipo de acceso –el real– refiere a la posibilidad de una apropiación relevante de las tecnologías, en términos de formación de las personas, un acceso que debería ser equitativo, desde el enfoque

¹ Lola Proaño caracteriza la poética pandémica por «el recorte: se recorta el cuerpo y sus sentidos, el espacio, la mirada, el tiempo y la memoria y también el movimiento», pues todo queda acotado a la pantalla (32).

del derecho a la educación, en la medida que favorezca aprendizajes equivalentes entre los estudiantes. Aquí cabría tener presente además que en muchos contextos –como los países subdesarrollados– el acceso a ordenadores no ocurre en el hogar y suele suplirse, al menos parcialmente, con el acceso a estos dispositivos en las instituciones educativas o bien con dispositivos de telefonía celular/móvil (55).

La danza para la pantalla no es nueva, sino un trabajo de décadas y que ha aprovechado los nuevos canales que nos da la intermedialidad (hibridación de técnicas y recursos artísticos o tecnológicos, Masgrau-Juanola y Kunde): videodanza, cine, televisión, tutorios e incluso productos artísticos y educativos creados específicamente para la pantalla, pero que ahora se han desbordado.

Esos saberes, además de los nuevos que han surgido de la necesidad y del trabajo experimental de muchos docentes y artistas, se han convertido en herramientas que deben ser usadas de manera inteligente y planificada para la educación dancística.

El encierro ha permitido, ha obligado, a ver la danza en la pantalla a través de la ecología de dispositivos que se nos presentan, y tenemos acceso a numerosas obras y clases que de otra manera hubiera sido imposible. Participamos en congresos y coloquios, hablamos, escuchamos y establecemos diálogos con artistas, docentes, estudiantes, públicos del mundo entero, a quienes nunca habiéramos podido acercarnos. Nos es posible, por ejemplo, ver las clases de ballet (abarrotadas por los e-alumnos) de Tamara Rojo e Issac Hernández desde su cocina, las galas de famosas compañías o los procesos creativos de numerosos estudiantes en azoteas, cocinas, escaleras, jardines o recámaras.

Gracias a las estrategias desarrolladas por muchos docentes e instituciones hay beneficios en la enseñanza. Empecé diciendo que la danza y la educación dancística suceden en el ahora, de cuerpo a cuerpo, así que cuando la clase concluye no queda rastro, sólo el aprendizaje asimilado, corporeizado en los participantes. Sin embargo, con las clases grabadas y los videos desmenuzando el movimiento que han producido los docentes, dan la posibilidad a los estudiantes de reproducirlos una y otra vez para ver y escuchar las explicaciones detalladas y demostradas. Así que el presente

(tiempo en que se aprende y ejecuta la danza) se puede prolongar al futuro y repetirlo ilimitadamente. Con eso podemos hablar de una educación personalizada y presencial-digital, *e-learning*, *m-learning* o *u-learning*.

Esa herramienta didáctica no puede sustituir la presencialidad tradicional porque el docente es incapaz de ver-sentir el cuerpo del estudiante, su interioridad, emociones y energía. Falta la cercanía y el contacto físico. El movimiento puede ser correcto, pero la energía no se aprecia a través de la pantalla; eso sólo sucede de manera presencial.

Hasta aquí he mencionado dos ventajas: los saberes acumulados y la posibilidad de que nuestra presencia se haya ampliado, y una semi ventaja, la herramienta didáctica de los videos. Ahora señalo dos obstáculos: la brecha económica y digital que vive nuestro país y toda Latinoamérica, que nulifica las tres ventajas y que impide que la tecnología digital efectivamente democratice el conocimiento. ¿Cuántos jóvenes cuentan con las condiciones socioeconómicas y el equipo adecuado para disfrutar la *e-learning* en danza-pantalla? No son todos. Ni siquiera sabemos el número de ellos. ¿Cómo entonces podemos sustentar la educación dancística en esa tecnología de la que carecen muchos estudiantes, que ahora deben realizar otras actividades para sobrevivir?

Además, los estudiantes y docentes se han visto violentados por el encierro; hay quienes han entrado en estados depresivos por estar reclusos en sus casas, por carecer de espacios adecuados para bailar o de la tecnología que se requiere, porque deben compartir equipos con sus padres, hermanos o hijos, porque deben realizar el trabajo de cuidados o porque viven violencia en sus hogares. Hay alumnos varones que han tenido que dejar la escuela para trabajar² o quienes han sido golpeados directamente por la enfermedad y la muerte.

Ante la pandemia, las autoridades educativas de todos los niveles y especialidades voltearon a ver la ED, que se ha desarrollado en el país desde hace algún tiempo, pero sin obtener los resultados esperados. Muestra de ello es que no se contaba con herramientas para encarar el cierre masivo de

2 En la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli se redujo el número de alumnos varones en un 70 por ciento en el ciclo escolar 2020 – 2021, y en la actualidad sólo tres son regulares.

escuelas y se confirmó que la brecha digital se ha exacerbado, así como las desigualdades: la ED no logró democratizar el acceso a las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) a la población escolar como una forma de garantizar el derecho a la educación. Los desafíos a los que se enfrentan México y toda Latinoamérica incluyen déficit en la conectividad y en la formación profesional de docentes para desarrollarse en el uso de tecnologías digitales (Lugo, Ithurburu, Sonsino y Loiacono).

El cierre de escuelas ha significado más desigualdad, como varios informes de la Unesco o de los gobiernos han demostrado. En México hay casos documentados de la deserción escolar que ha producido esta situación. Un ejemplo: a finales de 2020 se reportó que en la Universidad de Sonora el 10 por ciento de estudiantes (tres mil) habían dejado la institución (porcentaje que coincide con el de la Licenciatura en Artes Escénicas de esa universidad³) por carecer del equipo para la educación en línea, por las afectaciones de la crisis económica y por el encierro en que se encontraban, y que el 25 por ciento tenía problemas de conectividad. Algunas propuestas que se lanzaron para solucionar o por lo menos reducir el problema en dicha universidad incluían apoyos económicos y becas para los estudiantes, y habilitación de espacios en la universidad con computadoras y conexión para que acudieran a sus clases.⁴ Esta referencia sólo es una muestra de lo que está sucediendo en todas las instituciones educativas, y en el caso de la danza habría que señalar que, además de esos paliativos, se requiere de espacios para moverse y bailar, que las instituciones podrían brindar. Los bailarines no pueden acudir a cibercafés a hacer clase de danza; requieren lugares adecuados. Una posibilidad ha sido usar o techar espacios abiertos, como canchas deportivas, para hacer clases presenciales guardando las medidas sanitarias.

3 Estas cifras coinciden con las que ha reportado la Licenciatura en Artes Escénicas opciones Danza contemporánea y Actuación de la Unison: 10 por ciento de estudiantes la abandonaron (se dieron de baja definitiva o prefirieron regresar cuando volvieron a la presencialidad).

4 «Desertan más de tres mil estudiantes de la Unison ante la falta de equipo para clases en línea», periódico en línea *Entorno Informativo*, 23 de octubre de 2020. <<https://www.entornoinformativo.com.mx/2020/10/desertan-mas-de-tres-mil-estudiantes-de-la-unison-ante-la-falta-de-equipo-para-clases-en-linea/>>.

El tercer obstáculo que impacta la educación, que siempre ha estado ahí, pero que ahora se ha visibilizado de manera más clara, es la situación de vulnerabilidad e incertidumbre de la danza y sus hacedores, que se expresa en la falta de seguridad social y salarios dignos, así como la carencia de estabilidad económica, por mencionar algunos. Eso también ha sido un motor para buscar alternativas por medio de la reflexión colectiva, el diálogo con otras artes escénicas, la exigencia de derechos laborales, la definición de una postura política, entre otras que, siendo positivos, logrará un cambio.

El hecho es que los foros y las escuelas de danza están cerradas: las profesionales, las universidades, las academias privadas, las casas de cultura, los talleres, todos. Eso no sólo significa que los espacios están abandonados y aparentemente la danza viva está muerta, sino que muchos maestros están parados, sin recibir sueldo. Ante esta realidad, hay docentes «privilegiados» que han conservado su trabajo, pero ¿cuántos lo han perdido (como sus ingresos) porque son trabajadores independientes o talleristas? ¿O qué garantías hay, incluyendo para los privilegiados, de que la situación no cambiará, que los gobiernos de todos los niveles no modificarán sus políticas educativas y culturales impactando sus contrataciones?

Sabemos que la actividad del artista y del docente de las artes es sustantiva, necesaria y obligada para la vida y la sociedad, pues su materia (el arte) tiene una «función expresiva y comunicativa», así como «eficacia instrumental en la producción de objetos y productos novedosos». También sabemos que las artes fomentan valores como la creatividad y libertad, «son actividades cognitivas» que producen «formas únicas de significado» y generan «contextos y procesos transdisciplinarios de construcción de sentido y de producción de significado y experiencia» (Borrero 97). Las artes se valen de la modalidad del taller, «es decir, de la manipulación y la *producción* de objetos que no sólo siembran un oficio o una disciplina, sino también propician aquellas vías más ‘analíticas’» (García Albarido 289).

Todo esto ha sido reconocido (casi todo) durante la pandemia, pero también sabemos que las condiciones de docentes y artistas escénicos no son satisfactorias. La mayoría vive en la inestabilidad y, con el cierre de escuelas, los maestros pueden perder su trabajo, horas frente a grupo o plazas interinas, incluso en instituciones de educación superior por la deserción o los

recortes económicos que han afectado a todos. Como afirma Ixchel Castro, maestra de danza de la Casa de Cultura de Morelia y de su propio estudio:

El panorama no es alentador en lo económico para los que nos dedicamos al arte en general y a la danza en particular. Curiosamente, ahora que el arte ha probado con suficiencia su importancia dentro de la sociedad, todos los involucrados nos encontramos en una de las situaciones más críticas de sobrevivencia. Cero espectáculos públicos, recortes presupuestales al arte, una sociedad económicamente desgastada y la educación artística fuera del interés de las autoridades sobreviviendo con el amparo de las TIC, que son de gran ayuda, pero que no son suficientes para resolver el asunto de fondo (312).

La dancística, como toda la educación, se ha visto obligada a moverse: alumnos y maestros se han convertido en «migrantes en la migración global más formidable de Occidente, realizada en tiempo récord» (Terigi 242), pues se habla de más de mil quinientos millones de personas desplazadas hacia el mismo lugar y en un tiempo mínimo. Así, dice Terigi, «la imagen es sugere», pues el migrante y su movimiento «habilita la extrañeza», como la condición de todos estos migrantes de la educación, trasladándose a otra tierra, otro contexto (ibídem), la *e-learning*, que obliga a todos el manejo de internet y las tecnologías (que idealmente debería democratizar, flexibilizar y personalizar la educación).

Arribar a ese nuevo contexto en tiempos pandémicos, como se dijo, evidenció las brechas sociales y digitales, la falta de preparación de instituciones y docentes para dar una respuesta asertiva, carencias de equipos, desigualdad social, afectaciones emocionales. Ante la emergencia, se tomaron medidas que, en muchos casos, provocaron un exceso de trabajo para docentes y alumnos, y la difusión indiscriminada de danza en las redes sociales. Era un grito desesperado del deseo de continuar con la educación, creación y difusión dancísticas, pero sin un programa meditado (aunque sí aprovechado).

A lo largo del tiempo pandémico, que ya rebasa un año, la educación dancística de todos los niveles y géneros ha debido desarrollar sus estrategias para mantenerse en pie. Hay migrantes más afortunados que otros para trasladarse al nuevo contexto, algunos sólo con entusiasmo y pocos medios, pero todos con dedicación, creatividad y a veces audacia. Debido a esto, el año no está perdido para la educación, pues en pleno «duelo colectivo» que la escuela ha ayudado a llevar, la pandemia y la respuesta a ésta ha dejado muchos aprendizajes (Dussel, en Morales 17). Entre ellos, está la confirmación de los docentes de que «el cultivo de la sensibilidad y la competencia artística de sus estudiantes» deben estar orientados a un «nosotros» (García Albarido 284). Sin embargo, en las nuevas circunstancias han surgido preguntas: «¿Es posible conformar un ‘nosotros’ a través de la pantalla? ¿Es posible articular lo colectivo prescindiendo de la cercanía física de los cuerpos?» (291). Aquí, algunas respuestas.

Licenciatura en Danza de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (modalidades danza contemporánea y danza folclórica). En marzo de 2020, ante el cierre del Instituto de Artes de la UAEH, los maestros respondieron con prontitud a la situación; crearon actividades para la ED y sus propios materiales didácticos valiéndose de las plataformas y herramientas tecnológicas a su alcance. Paralelamente, se elaboró un diagnóstico de la situación, tomando en cuenta la población de alumnos y docentes, su situación, vicisitudes y necesidades. Las autoridades universitarias brindaron capacitación a los maestros (a través de la plataforma Moodle) para elaborar diseños instruccionales y establecer formas de evaluación del trabajo a distancia; a los alumnos los dotaron de correos institucionales.

Esas medidas permitieron que los docentes lograran «interactuar, guiar, asesorar, evidenciar, evaluar, estructurar y reestructurar las actividades de enseñanza-aprendizaje» (Galindo, Ramírez, y Trejo 196) que incluían la «elaboración de ensayos, textos académicos, mapas conceptuales, mapas mentales, cuadros sinópticos, tablas comparativas y material videográfico», que permitieron evidenciar el «trabajo teórico, técnico y creativo» que realizaron en sus asignaturas (ibídem). Los docentes, además, usaron rúbricas y listas

de cotejo para orientar y dar seguimiento individualizado a los estudiantes. Para apoyarlos y disminuir índices de reprobación y de rezago, se llevó a cabo el periodo de Reforzamiento Académico, que les permitió regular su situación académica, así como «revisar y consolidar conocimientos» (ibídem). Fue el momento también de identificar los problemas de conectividad y de tecnología por los estudiantes, que se trataron de solucionar «ofreciéndoles a través de este periodo alternativas para atender las actividades de aprendizaje e incrementar su desempeño académico» (ibídem).

Tanto en el primer momento de desconcierto, como después del curso de capacitación institucional, los docentes realizaron su labor a través de varias plataformas digitales, pero debieron modificar actividades por las necesidades que detectaron (por ejemplo, se habían centrado en actividades teóricas en detrimento de las prácticas y programado un exceso de trabajo de escritorio para los estudiantes) y promovieron experiencias «más estimulantes» para los estudiantes, como videoconferencias en las plataformas Zoom y Meet y lograr mayor retroalimentación al tener más cercanía maestro-alumno, además de impartir clases prácticas.

Al concluir el semestre enero-junio de 2020, los docentes revisaron lo logrado; confirmaron que no todas las asignaturas podían tener resultados óptimos en línea, en especial las prácticas técnicas (60 por ciento del currículum) que implican la cercanía y estrecha relación maestro-estudiantes y entre éstos (pero reconocieron que era y es la única opción por el momento).

Los tres investigadores que llevaron a cabo el estudio aquí citado e integrado a un libro publicado por la UAEH hacen patente que fue evidente la pronta respuesta de la comunidad, su creatividad y disposición para dar continuidad al trabajo escolar, la capacidad de todos ellos para adecuarse a las circunstancias y su resiliencia. Los tres investigadores evaluaron los resultados al concluir el semestre, levantaron encuestas a maestros y alumnos, revisaron riesgos y logros, y plantearon preguntas. Detectaron, por ejemplo, el riesgo que tiene la migración a la ED sin adecuaciones al currículum y las metodologías (*coronateaching*); un logro fue la casi nula deserción para el siguiente semestre (julio-diciembre 2020); una pregunta gira sobre los futuros efectos en los alumnos de la mayor carga de trabajo teórico que se les programó.

En la encuesta, todos los maestros (quienes «sostienen la educación, en este caso a distancia») dijeron que conocían de antemano el uso de internet y plataformas digitales (incluso para la educación). Sin embargo, señalaron varios problemas a los que se enfrentaron, como la ineficiencia en la comunicación por «la propia naturaleza del intercambio a través de medios digitales y, por otro lado, por la falta de conectividad o por falta de herramientas tecnológicas para ello» (198). Otro se refiere a las especificidades de la danza y su enseñanza, pues no contaban con el espacio para realizar-mostrar las clases, ni podían dar la retroalimentación inmediata y certera a los alumnos, y se les complicó ver y corregir las ejecuciones de sus alumnos a través de la pantalla (videoclase, videograbado o fotografías), lo que «incrementa el riesgo de lesión o la mecanización incorrecta del movimiento» (199). El tercer problema está relacionado con la disponibilidad de materiales que los estudiantes deben tener para algunas asignaturas.

Los docentes encuestados señalaron varias afectaciones a sus actividades de enseñanza: cuestiones personales («motivación, concentración, disminución de la creatividad y exceso de actividades que demandaba la propia universidad», *ibídem*); cuestiones familiares (balancear actividades en casa y laborales, sobre todo por el cuidado a hijos, parejas o familiares); cuestiones económicas y de recursos (falta de equipo de cómputo, afectaciones a docentes que tuvieron que detener otras actividades económicas o gastos para contratar internet en casa u otro sitio). Sin embargo, señalaron dos aspectos positivos: evitar traslados y una mayor posibilidad de administrar su tiempo (aunque hablaron de «algunos sistemas institucionales centrados en el control y la evidencia de productividad», *ibídem*).

Los docentes encuestados también identificaron problemáticas que se les presentaron a sus alumnos, derivados de factores personales, económicos y familiares, pues muchos de ellos «tuvieron que asumir roles dentro de la dinámica familiar y económica» (*ibídem*).

Los maestros reconocieron el reto que implica la ED debido a las adecuaciones que debieron hacer en las actividades de aprendizaje, «el riesgo de ambigüedad propio de los canales de comunicación» (*ibídem*) y mantener un equilibrio entre sus actividades del hogar, económicas y laborales. Dijeron saber que al regreso a la presencialidad deberán reforzar la formación técnica de los alumnos.

Otras consideraciones que resaltaron los docentes encuestados fue la modificación sustancial que sufrirá el perfil de egreso de sus alumnos; la necesidad, al regresar a sus salones, de establecer una *b-learning* y no abandonar «la práctica supervisada presencialmente»; los cambios previstos de «audiencias y formas de hacer danza», de «procesos de colaboración y de creación», pues se han «abierto a nuevas posibilidades de enseñanza y de ofrecer al espectador los productos artísticos» (ibídem).

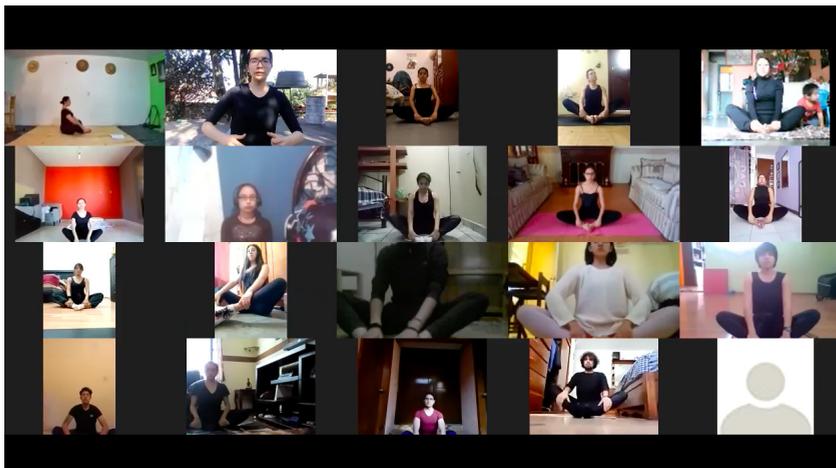
Por su parte, los estudiantes encuestados señalaron que el mayor impacto que tuvieron a su desempeño fueron las cuestiones personales (motivación, autodisciplina y concentración); las cuestiones económicas y falta de recursos (carencia de internet y dispositivos tecnológicos); falta de apoyo familiar y la «saturación de actividades o el entendimiento de las mismas» (200). Señalaron carencias de espacio para realizar la práctica dancística, desconcierto por el cambio de dinámica entre actividades teóricas y prácticas, imposibilidad de balancear sus obligaciones familiares y escolares. Todo ello les provocó falta de motivación y frustración, y detuvo su avance académico.

Las actividades que los estudiantes evaluaron más alto fueron las teórico-prácticas, le siguieron las teóricas y por último las prácticas, pues «estas últimas perdían todo el sentido sin un andamiaje presencial y personalizado» (ibídem). Consideraron favorable para el aprendizaje, «la estrecha comunicación con los docentes y la posibilidad de hacer reuniones virtuales para explicar temas o resolver dudas» (ibídem).

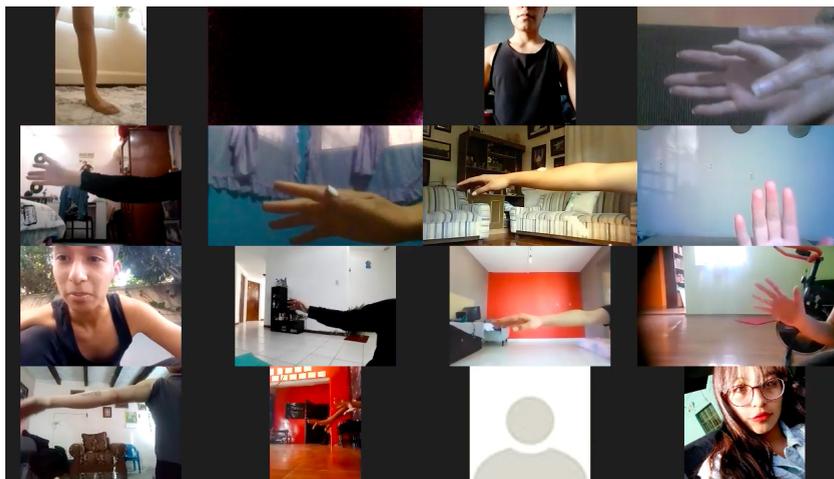
Aunque todos los alumnos opinaron que era un obstáculo no realizar las actividades físicas y técnicas de manera presencial, para algunos resultó un factor positivo el acceso a maestros y clases del mundo, «poner a prueba su autodisciplina y tener tiempo para prácticas más conscientes siguiendo su propio ritmo» (201). También reconocieron que la pandemia los ha forzado a buscar nuevos medios para difundir la danza, «generar ingresos», «renovarnos y utilizar todos los medios a nuestro alcance» (ibídem). De esa manera, tanto los maestros como los alumnos encuestados han obtenido lecciones del encierro y la educación a distancia.

Los autores del estudio señalan como acierto la implementación de cursos usando la plataforma Moodle por las posibilidades interactivas que ofrece para la educación. Señalan que aún no se pueden conocer ni evaluar los resultados de los cambios en la educación, pero remarcan el compromiso

de docentes, estudiantes, directivos y administrativos, así como el uso que hicieron los alumnos de la flexibilidad en la educación en línea y el desarrollo de un trabajo más autodidacta y autogestivo.



Clase de Técnica Graham (UAEH). Imparte Julieta Galindo (24.02.2021).



Clase de Improvisación (UAEH). Imparte Isai Rivera (12.02.2021).

Otro logro, educativo y artístico se dio en el trabajo creativo que implican las actividades de improvisación y creación de asignaturas como las de Composición Coreográfica. Ahí surgieron trabajos elaborados por los alumnos, quienes materializaron «sus inquietudes creativas ofreciéndoles experiencias potencialmente educativas y estéticas a pesar de las circunstancias» (202), y que incluso han llevado a diversos concursos de videodanza.

A raíz de estos hallazgos, los investigadores se plantean varias preguntas que, de una u otra manera, todos los hacedores de danza se hacen:

Vale la pena preguntarse qué es lo «actual» en la danza. ¿Será acaso lo concerniente exclusivamente a los elementos propios del campo? ¿O también se refiere a las condiciones aparentemente emergentes que rodean a la danza e influyen en ella, tales como el confinamiento y la formación a distancia, las cuales posibilitaron precisamente la experimentación no sólo de los elementos propios de la danza, sino también del uso de elementos y herramientas de otras áreas del conocimiento, que a su vez permitieron transformar las posibilidades del cuerpo y el movimiento para la «escena»? ¿Es entonces la escena un campo en transformación y expansión de posibilidades? (201).

El hecho es que en plena pandemia hubo logros sustantivos para docentes y estudiantes, quienes elaboraron y realizaron actividades tomando en cuenta su nueva situación, libraron obstáculos tecnológicos y de capacitación, replantearon de manera integral la teoría y la práctica, mantuvieron una estrecha comunicación, recibieron apoyos institucionales: todos juntos estuvieron dispuestos a explorar, transformar y resignificar su estar en la escuela.

Proyecto de investigación Procesos curriculares y prácticas de acompañamiento (PCyPA) de la Universidad Pedagógica Nacional. Aunque este proyecto no tiene relación directa con la danza, conocerlo, adecuarlo y aplicarlo en la educación dancística puede dotar de más herramientas a los bailarines y estudiantes para construir su historia presente, desarrollar sus capacidades expresivas verbales y de escritura, así como las corporales.

La UPN ha impulsado el proyecto PCyPA desde tiempo atrás para estimular prácticas de literacidad entre los alumnos de nuevo ingreso, documentar

la coetaneidad (historia del presente) soportada en la perspectiva biográfica-narrativa y promover comunidades de aprendizaje (establecen vínculos estrechos entre los estudiantes de primer y último años de educación superior, y con los maestros).

En el programa se parte de considerar la experiencia «un nudo que incluye los afectos, lo corporal, lo cognitivo en la confección del sentido intersubjetivo, comunitario» (Serrano, Chavira y Ramos 1722), y afirma que para producir historia del presente hay que «transmutar la experiencia vivida por los actores sociales en historia escrita» (1716). Así, la historia del presente no es la recolección de hechos, ni la descripción de eventos, sino dar cuenta del sentido que generan los actores ante su realidad. Su organización se da por

[...] hilos, texturas y fuentes que encuentran en el actor social cierta disposición para anudar lo que el contexto dispone. Lo que en la vida social enlaza a los sujetos no es tanto el hecho, sino el sentido compartido/diferenciado que le otorgan a la realidad objetiva en íntima conexión con las particulares trayectorias biográficas (Delory-Momberger, citado en Serrano, Chavira, y Ramos 1717).

Las escuelas de danza podrían indagar en este sentido y retomar la narrativa escrita expandiéndola al territorio privilegiado de la experiencia, el cuerpo. Las dos narrativas se acompañarían y la corporal sería registrada en un sustento material (videos, coreografías, fotografías), para que no quede sólo en el acontecer efímero del movimiento.

Me detengo en la memoria que enuncian los autores, quienes hacen referencia al recuerdo, «lo que nuestro ser en su conjunto trae al presente», luego de hacer una selección de la historia individual «arropada en la vivencia colectiva» (1719). De tal manera que el recuerdo «es una construcción social, producido por los mecanismos propios del espíritu de la época» (ibídem) y organizada de diversas maneras (literal, analógica y digital). Habría que incluir la corporal, que se vive en el hacer-sentir-pensar, y se puede digitalizar.

Los autores señalan que la historia se confecciona con diversos materiales, y mencionan los relatos, cuentos, mitos, literatura, manuales del hacer práctico, textos relativos a las organizaciones jerárquicas de instituciones. Todos ellos se refieren a las actividades prácticas y los esquemas de acción,

que bien pueden incluir los usos del cuerpo, las coreografías y sus procesos, las técnicas, su asimilación y recreación.

La importancia que los autores le dan a los relatos de los alumnos de la UPN trabajados con el «sentido común» es que «develan el saber adquirido por los coetáneos –en la dialéctica del pasado, presente y futuro– para comprender y dar sentido a la vida del presente –la propia, la de los otros cercanos y distantes–» (1221).

El hecho de retomar y adecuar este programa permitiría a los estudiantes de danza no sólo registrar su hacer cotidiano y el sentido que le encuentran a su vida, sino interpretarse y construirse como sujetos a través de una biografía-narrativa-corporal (eso han hecho a partir de los procesos creativos y de creación coreográfica que han desarrollado). En el caso de los estudiantes de la UPN les dio el medio, entre otras cosas, de documentar cómo enfrentaron la pandemia y reflexionar sobre la manera en que trastocó su vida y entorno;

[...] se convirtieron en testigos de la historia y sus escritos en la memoria, en el testimonio de tal acontecimiento. Sus narrativas ponen sobre la mesa no sólo las mu/danzas vividas, también tareas pendientes de los gobiernos y de la sociedad en su conjunto (1733).

Una experiencia de danza flamenca en los ámbitos oficial y privado. La maestra Ixchel Castro Lerma imparte clases de danza flamenca en la Casa de la Cultura de Morelia y en su propio estudio. Ante la contingencia, tomó medidas inmediatas para adecuarse a la nueva situación que le impuso retos académicos y tecnológicos. Hizo un diagnóstico de sus grupos y rangos de edad de sus alumnos; utilizó los grupos de WhatsApp y Facebook que ya tenía formados para mantenerse en contacto. Los convocó a no abandonar sus clases, que continuaron en línea; la respuesta fue positiva por el 72 por ciento de los grupos de jóvenes y adultos, y el 25 por ciento del grupo infantil en la Casa de la Cultura, y en su estudio privado el 83 por ciento del grupo de adultos mayores y el 72 por ciento de jóvenes del grupo representativo. En promedio, la deserción fue del 37 por ciento (con el obvio y directo impacto económico).

A diferencia de los alumnos de la UAEH, los de la maestra Castro no tienen como fin profesionalizarse, sino que ven la educación dancística como un medio «para socializar, para divertirse, para olvidarse de lo cotidiano, para salir de la rutina o hacer ejercicio de forma amena» (Castro 304).

Optaron por utilizar principalmente el móvil para las clases, y como sucedió en la UAEH, los materiales teóricos se incrementaron (a través de Facebook, sobre todo en relación con el marco histórico y contextual de los bailes estudiados).

Las clases y las presentaciones que hicieron los alumnos de las dos escuelas contaron con una asesoría técnica y tecnológica previa por la maestra con el fin de grabar correctamente desde sus casas, atendiendo aspectos de «iluminación, formato de la toma, desfases de imagen/sonido, tiempos, entre otros» (306). Además, los instruyó en el uso del Facebook, Zoom y WhatsApp (especialmente a los alumnos mayores de 50 años). Todo ello implicaba que la docente contara con los conocimientos para guiarlos en lo tecnológico y que todos (docente y alumnos) tuvieran el dispositivo adecuado para realizarlo.

La maestra también hizo adaptaciones a sus contenidos, actividades y metodología de enseñanza que, considera, no sólo requieren de «entusiasmo», sino de «la fusión de especialistas en diversas áreas: danza, pedagogía, tecnología y comunicación, que asesoren en la construcción de un modelo óptimo» (307).

En su texto, cuestiona que en este periodo de contingencia prevalezca en las escuelas de danza el Modelo Pedagógico Centrado en el Maestro, pero afirma que es el preponderante independientemente de la pandemia. Luego de aplicar una encuesta a sus alumnos, reporta que el cambio de rutinas les ha resultado «abrumador», pues han debido llevar la escuela y el trabajo a casa, adecuar sus tiempos y espacios, y se han agudizado problemas psicológicos (depresión, preocupaciones, ansiedad, incertidumbre, estrés, miedo y tristeza, soledad, los mismos que detectaron los investigadores de la UAEH), por lo que concluye que el docente debe «flexibilizar la metodología, sacrificando, si es necesario, la cantidad de contenido y enfatizando la parte humana (adaptabilidad y movilidad de acuerdo con el contexto) del proceso educativo» (308).

Sus alumnos mencionaron que la educación en línea es «absorbente», que se les complica seguir la clase «en espejo» en la pantalla («tengo problemas para entender para qué lado voy y para qué lado va el video», 309), sobre todo, establecer una rutina nueva en su vida. Sin embargo, hubo quienes dijeron haber aprendido a usar el tiempo más eficientemente y mejorar su trabajo técnico por la retroalimentación individual que han recibido y contar con más tiempo para incorporar correcciones.

La mayoría de ellos ha obtenido una tabla para zapatear (recomendación antes ignorada); utilizan todo tipo de lugares cerrados y abiertos para hacer su clase (lo que los pone a la vista de todos y de las condiciones del clima); es común que personas y ruidos interrumpen las clases (lo que les resta concentración); los espacios reducidos les implican realizar movimientos sin extensión; el zapateo sobre pisos inadecuados les puede provocar lesiones: todo ello afecta el proceso educativo. Finalmente, la maestra señala que la educación en línea tiene sus propias exigencias, diferentes a la presencial, y que requiere aún más de disciplina, paciencia y autoconocimiento.

Sobre las condiciones de espacio con la que cuentan los alumnos en diversos contextos, vale la pena recordar lo que señala Graizier, y pensarlo específicamente para el caso de la danza:

Hay quienes están en una habitación con mucha gente, hay quienes están en una habitación en soledad, hay quienes están con el gato, el perro dando vueltas, o el jilguero, el hámster en su jaula, hay quienes tienen a otros dando vueltas alrededor, sobre, entre, bajo las piernas. Hay quienes viven en una casa, en un rancho, en un departamento, en una pieza, en un barrio, en un pueblo, en una comarca. Hay quienes miran la tele, pienso que muchos tienen la tele encendida, que está ahí, de fondo o de forma. Tal vez la radio, alguna con música, con gente hablando, con otros diciendo lo que debería suceder y no sucede. Y yuxtaposiciones de imágenes fijas y en movimiento, YouTube, Instagram, TikTok, WhatsApp. Hay quienes ven películas, series, documentales, dibujitos (no sé si los llaman así todavía). Hay quienes están horas frente a pantallas participando de entornos Zoom, Jitsi, Meet y otros por el estilo. Hay quienes hablan por teléfono, se mandan mensajes, reciben mensajes, otros que no reciben mensajes, que están en un paisaje, otros están en un cuadro

íntimo, luminoso o desgarrado. Hay niñxs, adolescentes y jóvenes con espacios reducidos, con distancias profundas o habitando territorios antes desconocidos. Hay quienes están, quienes tratan de estar, quienes no pueden estar (253 – 254).

La migración de la escuela y el trabajo (lo público) a la casa, con la consabida exposición del espacio antes privado (incluidos mascotas y familiares), es parte de nuestra cotidianeidad. Al respecto, Giddens «afirma que las transformaciones que han sufrido las fronteras que dividen estas dos zonas de la vida social son el resultado de un proceso de publicitación y de racionalización pública de la intimidad» (citado en Villasamil) que aún está por estudiarse.

Centro para la Educación e Investigación Artística (CEINAR). Esta institución educativa, establecida en Huila, Colombia, desde su fundación en los años ochenta tiene como consigna enseñar el arte para potenciar el desarrollo del pensamiento crítico y creativo en la formación de bachilleres (no profesionales de las artes). Promueve una metodología de investigación acción colaborativa que ha creado nuevas estrategias, en las que «el conocimiento se moviliza a través de la interacción, la experimentación, el disfrute, el humor y otras acciones pedagógicas que involucran el cuerpo, la voz y los mediadores tecnológicos» (Borrero 94). Sin embargo, hasta el inicio de la pandemia por covid-19 desdeñaban las tecnologías, pues consideraban que podían fomentar la reproducción y la copia, en detrimento de una producción artística propia.

Al momento de la emergencia sanitaria, el cuerpo docente ajustó objetivos, metodologías y sistemas de evaluación; optaron por «acompañar, hacer pensar a los estudiantes y orientarlos» en esos momentos de crisis (una «multidimensional») y transformarlos en «momentos de creatividad», valiéndose de las escasas herramientas TIC que tenían (ibídem). Intercambiaron ideas y se guiaron por el principio de que docentes y estudiantes son un todo, una comunidad, único modo para lograr su propósito.

La ED trajo tensiones en la escuela, no sólo por el atraso tecnológico que tenían la institución y sus docentes, sino porque estos últimos se hallaban «anclados en una tradición pedagógica donde el maestro enseña con sus

manos, mirada y postura» (107). Aun así, se lanzaron en colectivo a la exploración de las tecnologías y planeación de nuevas y atractivas actividades teniendo en cuenta los intereses y bienestar de los alumnos.

Establecieron una metodología para elaborar proyectos que fueron trabajados por los estudiantes bajo la guía de los docentes y a partir de una pregunta de investigación (la primera, sobre su experiencia en la pandemia). Lo hicieron por bloques temáticos y por ciclos, integrando grados y asignaturas.

El resultado fueron productos artísticos de los alumnos a los que llegaron estableciendo sus propias rutas de trabajo y en los que reflexionaron críticamente sobre la pandemia y su entorno. La evaluación fue simple: «la nota máxima la medirá el termómetro del goce de vivir, del aligerar cargas, del soñar en el reencuentro» (Rincón, en Borrero 109), así que se olvidaron de calificaciones por rúbricas y se hizo una valoración cualitativa por parte del equipo de maestros. A pesar de la resistencia de algunos de ellos, que finalmente aceptaron experimentar con «las fronteras del conocimiento», la apuesta del Ceinar fue por

Una concertación para que las matemáticas, las ciencias naturales, las humanidades, las ciencias sociales y las artes se pongan al servicio de la construcción de sentidos alrededor de la pandemia, para generar pensamiento crítico, poniendo en un segundo plano el currículo y las competencias (Borrero 110).

Todos reconocieron que también en tiempos de crisis «el arte tiene la función de ayudar a construir sentido y recuperar el tejido social» (Acosta et al., en Borrero 110). Y entre todas las actividades, celebraron en versión digital el Día Internacional de la Danza (29 de abril) con estudiantes de varios grados que demostraron que la tecnología puede potenciar al arte, la creatividad y criticidad, y no sólo convertirlos en «consumidores de contenidos» (Borrero 112).

Compañías mexicanas de danza folclórica en instituciones de educación superior. Convocados por el director del Ballet Folklórico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Cristóbal Ramírez, desde hace años muchas de las compañías similares de instituciones de educación superior de México han establecido lazos, actividades en común, diálogos y reflexio-

nes para compartir sus problemáticas, saberes y productos escénicos (como el Encuentro Nacional Universitario de Baile Folklórico en Pareja, que en 2020 realizó su séptima edición, y el XIV Encuentro Mundial Universitario de Baile en Pareja en 2021, ambos en línea). A raíz de la pandemia, se han reunido para discutir, proponer e intercambiar estrategias, y aquí hago referencia a tres de esos encuentros vía Zoom (18 de octubre de 2020) y Facebook (30 de abril y 7 de mayo de 2021).

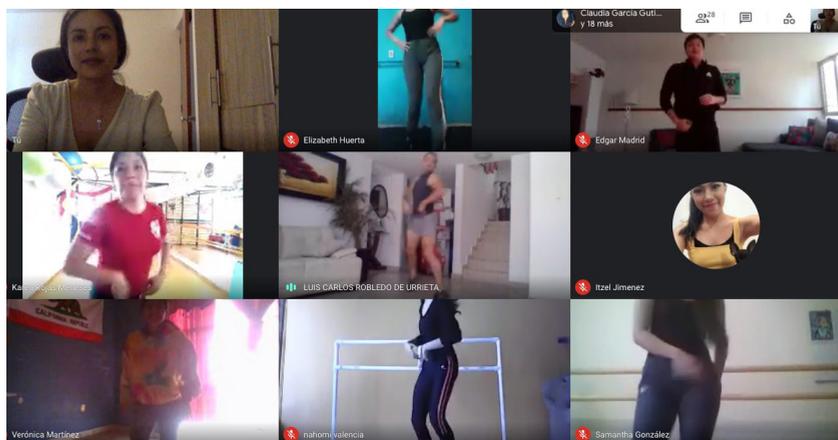
Los directores de estas agrupaciones universitarias se encargan de impartir clases en los talleres de danza folclórica de sus instituciones educativas, además de los integrantes de sus compañías, montar coreografías y dirigir ensayos y funciones. En marzo de 2020 todos (docentes, alumnos y bailarines) se vieron obligados a detener actividades por la pandemia (síndemia, la llama acertadamente Cristóbal Ramírez), y a finales del año⁵ hablaron al respecto.

Mencionaron la difícil adaptación de alumnos y maestros a las nuevas condiciones: mayor carga de trabajo para los maestros por la incorporación que debieron hacer a la ED; elaboración de tutoriales para explicar el funcionamiento de las plataformas utilizadas en diferentes momentos y lugares (Zoom, WhatsApp, Skype, TikTok, Teams, Facebook⁶); impartición en línea de clases de técnica, acondicionamiento físico, repertorio, faldeo, etcétera,

5 Reunión convocada y moderada por Cristóbal Ramírez, con la participación de Juan Carlos Gaytán Rodríguez, de la Universidad de Colima (UC); Socorro Chapa y Antonio Rubio, Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH); Teresita de Jesús Lizama Encalada, Instituto Tecnológico de Mérida, Yucatán; Patricia Orozco, Tec de Monterrey (Guadalajara); Valeria Isabel Flores, Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA); Abraham Lehl Tovar Hernández, Instituto Tecnológico Superior de Monclova, Coahuila; Antonio Ordóñez, director del Ballet Folklórico Universitario VINI CUBI de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Carlos Lozano Medina, Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ); Julio César Flores Prado, Universidad Veracruzana (UV); Blanca Isela Eloísa Balderas, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM); Isaac Tomás Villegas Rodríguez, Universidad Autónoma de Campeche (UAC); José de Jesús Vázquez Rivera, Universidad Autónoma de Baja California (UABC), Tijuana; Sylvia Maricela Ramírez Figueroa, Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS) y Rogelio Junior Villanueva Navarrete, Escuela Especial Folklórica Tepic, A. C.; reunión privada de Zoom, 18 de octubre de 2020.

6 Hasta el momento, no hablaron de tener plataformas institucionales, y los docentes utilizaban las que estaban a disposición de cualquier persona.

de manera escalonada a sus grupos, dividiéndolos para reducir el número de estudiantes y asegurar una educación de mayor calidad, pero siempre siendo afectados por la imposibilidad de sincronizar sonido y movimiento o de la distorsión de éste en las pantallas;⁷ establecer formas híbridas de enseñanza (*b-learning*) que mezclaban lo presencial (muy pocas veces permitido⁸) con las clases en línea; elaboración de videos cortos para desmenuzar el movimiento y explicarlo de manera puntual (medidos incluso por minutos con el fin de unificar el zapateado, por ejemplo); revisión de los videos en los que los estudiantes se grababan mostrando su trabajo, formación de alumnos-monitores para que explicaran y replicaran el trabajo realizado. Además, los docentes directores establecieron desde el inicio de la pandemia relaciones solidarias de intercambio con colegas: unos a otros daban clases o enseñaban repertorios vía Zoom a los alumnos y bailarines de otras instituciones.



¡Baila BUAP 2021! Danza Recreativa con Luis Carlos Urrieta.

7 Ese es uno de los problemas más graves, pues es imposible coordinar música y danza, y en pantalla aparecen muchos ritmos y ejecuciones que no están apegados al modelo, mucho menos unificados.

8 Aunque sea posible realizar trabajo presencial bajo todos los protocolos de salud, se encuentran con el obstáculo, que también mencionó la UAEH, de que no todos

El eje de esa labor eran los estudiantes, porque los docentes veían la necesidad de apoyarlos y estimularlos emocional y académicamente, ofrecerles nuevas actividades, maestros y enseñanzas, hacerles saber que estaban acompañados y que eran parte de un todo y evitar que detuvieran su proceso educativo. No todo fue exitoso y sufrieron deserción de alumnos por razones personales, económicas (muchos tuvieron que ayudar en sus casas, pues hubo padres que perdieron su trabajo) y falta de tecnología y conectividad disponibles (hablaron hasta de un 50 por ciento, aunque una agrupación de casi ningún caso de abandono de estudiantes).

Los alumnos que se mantuvieron trabajando a través de las plataformas digitales en espacios caseros perdieron condición física, aunque consideraron un logro haber permanecido activos; además, participando en las actividades alternas que les prepararon los docentes: conferencias, debates, clases de historia, cursos teóricos y teórico-prácticos diversos, que acompañaron a las clases de técnica y repertorio.

En octubre de 2020, los maestros confiaban que regresarían a la normalidad en mayo de 2021 (lo que no ha sucedido). Desde ese momento, era evidente que cada institución educativa dictaba sus propios protocolos de salud en función de su contexto, semáforo covid⁹ y procedimientos establecidos. Por eso, por ejemplo, la danza folclórica en la Universidad de Colima (UC) había iniciado el sistema híbrido presencial-virtual (con toda la complejidad logística que eso conlleva); la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) se había refugiado en una academia privada (en donde sólo podían usar tenis para zapatear evitando lastimar la duela), u otros hacían trabajo de pareja en espacios abiertos e incluso en sus salones universitarios, pero con grupos muy reducidos (una o dos parejas).

Otras labores que promovieron los docentes fue la difusión de videos grabados con anterioridad (que originalmente sólo eran de registro), videos

los alumnos pueden acudir, pues muchos de ellos son foráneos y debido a la pandemia han regresado a sus lugares de origen, que pueden ser otras ciudades o localidades del estado o el país.

9 Este semáforo, incluso en verde, no garantiza la realización de trabajo presencial, como ha sucedido en Campeche, en donde la UAC le negó autorización en 2020 al maestro Isaac Villegas para que se desarrollara trabajo presencial con pequeños grupos en espacios abiertos.

grabados por sus alumnos desde sus casas de funciones que dieron para transmitir en redes sociales o incluso presenciales, pero sin público, lo que se daba según sus programas de difusión y las solicitudes que recibían de su universidad o su gobierno estatal.

Todos los docentes hablaron de la «felicidad» que experimentaban sus alumnos cuando habían tenido excepcionales oportunidades de regresar a sus salones y al trabajo presencial, así como el reconocimiento que daban a sus compañeros, espacios y maestros. También se refirieron a recortes de horas y plazas en sus universidades, y a las demandas que recibieron para cubrir sus horas contratadas, lo que hacían frente a grupo (en realidad, frente a la pantalla), pero también fueron aprovechadas para recopilar su historia documental que les permitió registrar su trabajo de décadas (más de cinco, en el caso de la UACH).

En abril y mayo de 2021 la situación había variado y de ello dieron cuenta en los conversatorios virtuales «Presente y futuro de la danza folclórica en las instituciones de educación superior»,¹⁰ cuando ya habían vivido más de un año de pandemia y experimentado con muchos recursos tecnológicos para mantener su labor.

Teniendo la perspectiva de casi tres semestres transcurridos, recordaron su experiencia: las dificultades de conectividad, la falta de equipos para las

10 De nuevo fueron convocados por Cristóbal Ramírez, de la BUAP, quien moderó la participación de los directores de compañías universitarias de danza folclórica: Valeria Isabel Flores, UAA; Carlos Lozano Medina, UAZ; Alejandro González Hererras, Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL); Julio César Flores Prado, UV; Socorro Chapa, UACH; José de Jesús Vázquez Rivera, UABC Tijuana; Carlos Antonio Hernández Ordóñez, UNAM; Omar López Galloso, promotor cultural del Tecnológico Nacional de México campus San Martín Texmelucan, Puebla; Teresita de Jesús Lizama Encalada, Instituto Tecnológico de Mérida, Yucatán; Juan Carlos Gaytán Rodríguez, UC; Andrés Hernández Garfías, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT); Isaac Tomás Villegas Rodríguez, UAC; Dolores Zúñiga y Héctor Córdoba, Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ); Rogelio Junior Villanueva Navarrete, Escuela Especial Folklórica Tepic, A. C.; Abraham Lehl Tovar Hernández, Instituto Tecnológico Superior de Monclova, Coahuila, y Jacob David Reyna Turrubiates, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Conversatorios transmitidos por la cuenta de Facebook Ballet Folklórico BUAP-CCU, 30 de abril y 7 de mayo de 2021. <<https://www.facebook.com/153474768026176/videos/472163990767730>> y <<https://www.facebook.com/events/1421346108198025/?ref=newsfeed>>.

clases, las continuas explicaciones y repeticiones («monólogos» ante la cámara) que debían dar a los alumnos, la desmotivación de éstos al no poder realizar trabajo presencial, los ruidos externos que se colaban. Reconocieron que en el inicio de la pandemia debieron improvisar creativamente, pero un año después han fortalecido sus conocimientos y trabajo: han aprovechado las tecnologías, sus plataformas y herramientas; tienen estrecha comunicación con sus alumnos; todos han mantenido la motivación de trabajar (el mayor reto para algunos maestros), pero ésta tiene un límite (la capacidad de acceder a las tecnologías), aunque lo definitivo es pensar en el retorno a la presencialidad.

Ante las circunstancias y pérdidas, se ha brindado apoyo emocional y académico de maestro a alumnos, entre alumnos, e incluso de alumnos a maestro; han promovido entre todos ellos la reflexión sobre la pandemia y sus consecuencias; los alumnos ven a su compañía como un elemento identitario y de pertenencia que les ha dado fortaleza; ha habido un reconocimiento de todos (alumnos y docentes) de su vocación por la danza, de los lazos que los unen, de la labor de todos sus integrantes. Así, entre los aprendizajes que les ha dejado la pandemia a alumnos y docentes aparecen valorar su escuela, sus espacios, compañía, compañeros y vocación («Éramos felices y no lo sabíamos al estar juntos en un salón, hacer clase, ensayo y función»); estrechar vínculos entre ellos; reconocer que su agrupación los respalda y les permite cubrir sus necesidades expresivas, cumplir sus deseos y compromisos que han aceptado por convicción y no por obligación o imposición. Por eso, «hemos perdido mucho, pero hemos ganado mucho» simultáneamente. Saben, además, que su trabajo no sólo beneficia a sus integrantes, sino a la comunidad entera, que fortalece a todos su capacidad de resiliencia, e incluso puede colaborar a impulsar la reactivación de la economía.

Aunque se han adecuado a la situación, siguen enfatizando en que la danza es y debe ser presencial. Gradualmente, han regresado a salones, auditorios y espacios abiertos, en donde todos los maestros conducen clases y ensayos para grupos pequeños de alumnos que se rotan durante los días de la semana; se han acercado a nuevas técnicas dancísticas, mantienen contacto con otros maestros y agrupaciones, logrando una comunicación más rápida, sencilla y sin logísticas de por medio; han replanteado sus pro-

yectos; trabajan en nuevas obras y propuestas coreográficas, incrementan el trabajo colaborativo.



Jalisco. Ballet Folklórico de la BUAP (30.04.2021). Fotografía de Eduardo Arellano.

Debo resaltar un punto que señalaron: la incorporación de nuevos estudiantes a sus escuelas y compañías, debido al calendario escolar, que renovó las agrupaciones, pero también a replantear procedimientos. Por ejemplo, está el caso de la Facultad de Artes de la BUAP, en la que todos los interesados fueron aceptados sin examen de selección, abriendo un tema de discusión.

Todas las agrupaciones, como lo habían dicho desde octubre de 2020, en este año siguen difundiendo su trabajo por medio de videos, ahora elaborados con ese fin, labor que pretenden continuar, tomando en cuenta duración, dinámica e impacto en los espectadores en línea. Han dado funciones también por este medio e incluso presenciales (sin público) y participado en eventos nacionales e internacionales; todos se ciñen a las medidas y protocolos de salud, y han hecho parte de su cotidiano el uso de mascarillas,

caretas, gel, sanitizantes, etcétera, incluso en espacios abiertos, en donde también respetan la distancia entre los estudiantes;¹¹ siguen respaldando y acompañando las actividades prácticas con las teóricas y teórico-prácticas, y mantienen talleres virtuales con otros maestros.

El aspecto que consideran más deficiente, luego de un año, es el bajo rendimiento físico y nivel técnico de los alumnos, pues, aunque se mantuvieron activos, la virtualidad hizo sus estragos, evidenciando los beneficios de la danza presencial. Incluso, la UC que pudo ensayar en el salón más temprano que las otras instituciones (con límite de veinte a cuarenta minutos, aunque se tomaban hasta una hora) no fue suficiente para recuperar lo alcanzado. Sin embargo, están seguros de que se logrará a partir de la «emoción de estar juntos» y la disciplina. Ahí jugarán un lugar central los docentes, quienes deben liderar el avance, tener claros y compartir sus objetivos y responsabilidades con los alumnos, y darles certezas.

Varias agrupaciones hablaron de los apoyos recibidos por sus universidades: uso de plataformas institucionales (UANL,¹² UABC, UJAT), programas de apoyo psicológico para la comunidad universitaria (BUAP), campañas de información a alumnos y padres de familia sobre la pandemia y las actividades (UABC). Una de las medidas más esperanzadoras se tomó en la UV, pues todos los docentes universitarios ya han sido vacunados y desde marzo de 2020 iniciaron actividades presenciales siguiendo los protocolos de salud.

El regreso de todas las escuelas a sus instalaciones será gradual, dicen los docentes, no forzado, sino de acuerdo con las posibilidades reales y las medidas giradas por las autoridades universitarias y de salud con quienes están planificando las condiciones. Están conscientes de que su trabajo será híbrido, presencial-virtual, pues este último «llegó para quedarse y aprove-

11 Hay maestros que, incluso, han establecido más requisitos para el trabajo presencial que los de su casa de estudios, como sucede con el maestro Isaac Villegas de la UAC (en semáforo verde desde hace tiempo), y les pide a los alumnos, para asistir a clases y ensayos, playeras de manga larga, uso de mascarillas, espacios abiertos y techados y obedecer instrucciones oficiales. Aunque la UAC autorizó reunir hasta veinte personas, el maestro redujo el número a ocho parejas.

12 El maestro Alejandro González, de la UANL, incluso habló de un viaje que patrocinó su universidad para que la compañía se presentara en septiembre de 2020 en la Ciudad de México.

charse», lo que los obligará a profundizar en su reflexión e investigación sobre los nuevos procesos de enseñanza-aprendizaje para la danza y toda la educación. Con ello, se han resignificado los espacios público, grupal y privado; la mirada a este último (que los llevó a la cocina, sala o patio de todos los involucrados) les ha abierto otras formas de expresión artística y a plantear proyectos, análisis y líneas de trabajo que no habían contemplado.

En cuanto a la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), han decidido «regresar» no sólo a sus instalaciones, sino a formas de un baile popular propio. Ya han preparado su salón de clases y ensayos marcando el piso con cuadros que dividen el espacio y de los que no se podrán salir los estudiantes, a la manera que sucede con el baile popular Las Cabrillas de Jerez. Sólo esperan la autorización de las autoridades para iniciar el trabajo de manera alternada (no diario y con un número reducido de estudiantes).

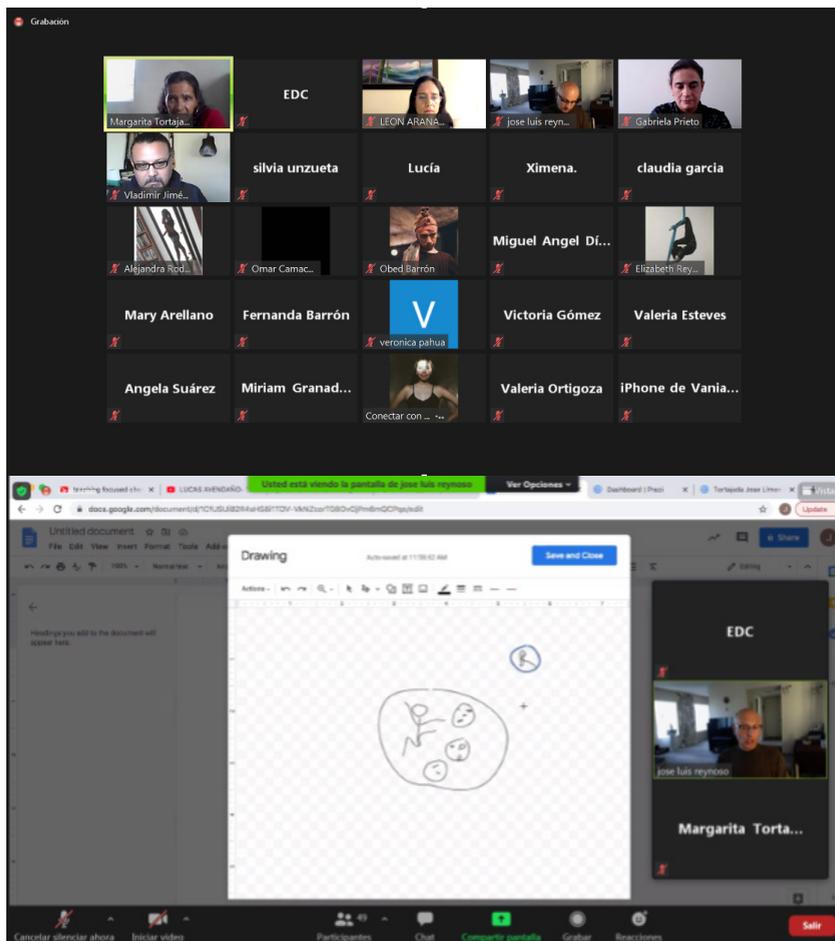
Los docentes están de acuerdo con que los espectadores también están ansiosos de que la danza regrese a los teatros y espacios abiertos; «el cuerpo es energía y las vibraciones que emiten los bailarines provocan la respuesta del público». Por eso acudirán a sus funciones, pero afirman que deben sentirse seguros, como sus estudiantes y bailarines, lo que se logrará por medio del cuidado y responsabilidad de todos, de un «nosotros».

Algunas reflexiones finales

A partir de estas experiencias que han compartido los docentes de diversos niveles y programas, es evidente que la educación dancística ha continuado en tiempos pandémicos y lo hará en los pospandémicos. Todo gracias a las respuestas creativas, solidarias y con sentido de comunidad, sobre todo de maestros y alumnos, y su disposición a valerse y experimentar con tecnologías, estrategias y nuevas visiones.

Faltan muchos ejemplos de mencionar, como el que se dio en la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli (EDC-CCOY), en donde se buscó resolver el problema de los materiales que requerían los estudiantes, y un padre de familia diseñó e instaló barras en las casas de varios de ellos, gracias a lo cual tienen un elemento que utilizan cotidianamente.

Esto implicó recursos económicos, espacio adecuado, materiales, etcétera, pero sobre todo interés y solidaridad de los involucrados.



Conversatorio *Historia de la danza, ¿para qué?* EDC-CCOY (30.02.21).

Sabemos de muchas respuestas relevantes que se han dado a nivel individual, grupal e institucional, de acuerdo con posibilidades, necesidades y objetivos particulares. Sin embargo, falta conocer las que se han dado en ámbitos como el de la danza tradicional, por ejemplo, que no cuenta con escuelas formales, pero también impulsa procesos de educación, transmisión de danzas, técnicas y procesos creativos que le dan identidad y sentido

a colectividades completas. Habría que averiguar también lo que sucede en escenarios como el de la danzaterapia, la danza social, las técnicas que implican el *hands-on*, sólo por mencionar algunas.

Es sabido que la escuela es un contexto con su propia dinámica y objetivos y, además de compartir conocimientos, prácticas y reflexiones, les permite a los sujetos socializar, intercambiar experiencias, aprender en el sentido más amplio y convertirse en ciudadanos conscientes y actuantes. En todas las escuelas, la «alfabetización artística es un vector de democratización» (García Albarido 283), y con mucha más razón en las que se especializan en la danza, pues incluso las profesionales no tienen como único fin formar bailarines artistas, sino sujetos integrales, con visión crítica y capacidad de transformar al mundo. Las escuelas dancísticas formales o no formales de todos los niveles educativos, asimismo, colaboran en la formación de seres humanos más plenos que se reconocen en su cuerpo y su hacer, y brindan herramientas para la vida y ejercer sus profesiones. Muchas veces, son también un refugio para disfrutar su infancia y juventud, alejarse de la violencia y construir un proyecto de vida individual y colectivo.

Por eso es tan importante que no se detengan las escuelas y, con ello, el trabajo cotidiano de los estudiantes. Así que la responsabilidad de los docentes es inmensa, porque son el vehículo de ese proceso, y en tiempos de pandemia «sabemos que ahora hay que estar y hay que hacer. Como nunca, como siempre. Claramente ahora no se puede no estar. Prestar una palabra, arrimar una imagen o compartir melodías es convocar una posibilidad» (Cárdenas, en Baquero 231).

El reconocimiento de esa responsabilidad es el primer punto que debe considerarse, a pesar de las vicisitudes individuales y gremiales, y para ello hay que tomar medidas. Viendo hacia el futuro y retomando la experiencia de obstáculos y aprendizajes en este último año, hay que tomar ciertas consideraciones para mejorar la educación dancística. Aquí enlisto algunas:

- Diferenciar según técnicas en cuanto a espacio para ejecución, tiempo de asimilación, nivel de exigencia y presencia que requiere el maestro impartiendo clase o sólo evaluando para retroalimentar cada cierto tiempo.

- Conformar equipos multidisciplinares para dar apoyo psicológico y educativo a los estudiantes.
- Formar cuerpos colegiados y designar tutores que le den seguimiento a los estudiantes, especialmente a quienes desertan de la escuela. ¿Cuántos de ellos tendrán la vocación, convicción y posibilidad de regresar a los salones de danza o al teatro sin apoyo de los maestros?
- Hacer una revisión autocrítica del trabajo docente realizado y establecer nuevas formas de producción y educación del arte.
- Modificar planes y programas de estudio para incluir asignaturas que permitan el conocimiento y desarrollo de tecnologías aplicadas a la enseñanza de la danza, así como a la creación coreográfica, su difusión y gestión.
- Brindar equipos y salones para la educación en línea. Las escuelas podrían abrir escalonadamente para los estudiantes que lo necesitan.
- Elaborar diagnósticos puntuales en cada escuela sobre las problemáticas que aquejan a la institución, estudiantes, docentes y demás áreas que la componen.
- Desarrollar estrategias didácticas y de tejido de redes de la comunidad escolar (estudiantes, docentes, padres de familia, autoridades, etcétera), según la situación concreta de cada institución.
- Contar con la disposición, preparación y medios de pasar al *b-learning*, desarrollando nuevos modelos pedagógicos, adecuados a esa situación, y no con respuestas desesperadas.

Escuelas, sistemas de enseñanza, docentes, alumnos y la sociedad toda están ante un reto que sólo de manera conjunta podrán superar. Para ello, se requiere la recuperación de saberes y experiencias, la autogestión, autocapacitación, liderazgo, solidaridad y conformar comunidades compactas. Y ese proceso ya inició.

Fuentes consultadas

- Baquero, Ricardo. «La torsión del espacio escolar». *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*, compilado por Inés Dussel, Patricia Ferrante y Darío Pulfer. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria, 2020. Libro digital, PDF. <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200820015548/Pensar-la-educacion.pdf>>.
- Borrero Hermida, María Cristina. «Historias que teje la pandemia: proyectos artísticos creativos en tiempos de crisis», (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, núm. 25, 2021, pp. 93 – 117, <<https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12298>>. consultado el 29 de abril de 2021.
- Castaños, Adriana. Comunicado escrito sobre la Licenciatura en Artes Escénicas, opciones Danza contemporánea y Actuación. Unison, 21 de mayo de 2021.
- Castro Lerma, Ixchel. «El profesor de danza y el uso de las TIC en tiempos de contingencia». *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos, RLEE*, vol. L, núm. especial, 2020, pp. 303–312, <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/270/27063237012/27063237012.pdf>>, consultado el 29 de abril de 2021.
- Conversatorios virtuales «Presente y futuro de la danza folclórica en las instituciones de educación superior», transmitidos por la cuenta de Facebook Ballet Folklórico BUAP-CCU, 30 de abril y 7 de mayo de 2021, <<https://www.facebook.com/153474768026176/videos/472163990767730>> y <<https://www.facebook.com/events/1421346108198025/?ref=newsfeed>>.
- «Desertan más de tres mil estudiantes de la Unison ante la falta de equipo para clases en línea», periódico en línea *Entorno Informativo*, 23 de octubre de 2020. <<https://www.entornoinformativo.com.mx/2020/10/desertan-mas-de-tres-mil-estudiantes-de-la-unison-ante-la-falta-de-equipo-para-clases-en-linea/>>, consultado el 29 de abril de 2021.
- Galindo Zavala, Beatriz Julieta, Carolina Ramírez Reyes y Ramón Miguel Trejo Carrillo. «La formación dancística profesional a distancia: una indagación sobre el impacto, las perspectivas y los retos frente a la emergencia sanitaria». *La Universidad ante su compromiso educativo y*

- social: sus experiencias, retos y perspectivas frente a la pandemia generada por el covid-19*, coordinado por Lydia López Pontigo, Orlando Ávila Pozos y Gonzalo Ismael Villegas de la Concha. Pachuca de Soto: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2020, pp. 192 – 204. Libro digital, PDF <<https://www.uaeh.edu.mx/convocatorias/ebook-2020/docs/UniversidadCompromisoEducativoSocial.pdf>>.
- García Albarido, Andrés. «Tecnología, cuerpos y resistencia: todo eso que decimos los artistas». *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*, compilado por Inés Dussel, Patricia Ferrante y Darío Pulfer. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria, 2020, pp. 279-299. Libro digital, PDF <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200820015548/Pensar-la-educacion.pdf>>.
- Graizer, Óscar L. «Contextos de transmisión: entre lo que es y lo que está siendo». *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*, compilado por Inés Dussel, Patricia Ferrante y Darío Pulfer. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria, 2020, pp. 251-266. Libro digital, PDF <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200820015548/Pensar-la-educacion.pdf>>.
- Lugo, María Teresa, Virginia Ithurburu, Ana Sonsino y Florencia Loiacono. «Políticas digitales en educación en tiempos de pandemia: desigualdades y oportunidades para América Latina». *EDUTEC. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, núm. 73, 2020, pp. 24 – 36, <<https://www.edutec.es/revista/index.php/edutec-e/article/view/1719>>, consultado el 29 de abril de 2021.
- Masgrau-Juanola, Mariona y Karo Kunde. «La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas». *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 30(3), 2018, pp. 621 – 637, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/59812>>, consultado el 29 de abril de 2021.
- Morales V., Francisco. «Respuesta heórica de maestros». *Reforma*, 28 de febrero de 2021, en «Forma y fondo», p. 17.
- Prieto, Gabriela. Comunicado escrito sobre la EDC-CCOY. México, 24 de abril de 2021.
- Proaño Gómez, Lola. «Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad». *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pan-*

- demia*, compilado y editado por Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero, editado por Laura Conde. Ciudad de La Plata: Ed. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020, pp. 29 – 45. Libro digital, PDF, <<https://docer.com.ar/doc/nxcxssn>>.
- Ruiz, Guillermo Ramón. «Marcas de la pandemia: el derecho a la educación afectado». *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, núm. 9(3e), 2020, pp. 45 – 59, <<https://doi.org/10.15366/riejs2020.9.3.003>>, consultado el 29 de abril de 2021.
- Serrano Castañeda, José Antonio, Lorena del Socorro Chavira Álvarez y Juan Mario Ramos Morales. «La vida trastocada. El sentido de la pandemia en estudiantes de educación superior». *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, vol. 05, núm. 16, 2020, pp. 1714 – 1736, <<http://dx.doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n16.p1714-1736>>, consultado el 29 de abril de 2021.
- Terigi, Flavia. «Aprendizaje en el hogar comandado por la escuela: cuestiones de descontextualización y sentido». *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*, compilado por Inés Dussel, Patricia Ferrante y Darío Pulfer. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria, 2020, pp. 243 – 250. Libro digital, PDF, <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20200820015548/Pensar-la-educacion.pdf>>.
- Villasmil, María Inés. «Danza en tiempos de Coronavirus». *Revista SusyQ*, 9 de mayo de 2020, <<https://susyq.es/actualidad/1001-danza-en-tiempos-de-coronavirus>>.

(Entre) La propia mirada (y la mirada propia) de la pandemia

Discursos fotográficos en contextos de pandemia

Citlalli González y Juan Travnik

UNIVERSIDAD VERACRUZANA/UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Hace unos días, un alumno con gran agudeza me confesó su fascinación por el concepto de «fotografías correctas» (Corona, *Fotografías de*), ése que se establece en la idea de que en el espacio público hay una visualidad enunciada, consensuada por acuerdos sociales y políticos en determinado tiempo y lugar a partir de la cual nos comunicamos, entendemos, conformamos y aceptamos. Son los discursos visuales a propósito de algo o de alguien, «cómo se ve», «cómo se debe ver» o «cómo aceptamos que se ve». Estos enunciados visuales nos insertan y ubican como parte de una colectividad, cumplen con la expectativa social y no nos confrontan porque caen en el marco de lo «decible» sobre los personajes o temas que presentan. En oposición a este concepto, Sarah Corona (*La producción*) propone las nociones de «nombres propios» y «autonomía de la propia mirada» en las que entiende la generación de otros discursos, no hegemónicos, que presentan nuevas formas de nombrar las diversas situaciones, desde lugares particulares, que se desarrollan en un terreno de mayor libertad, en el que son posibles las expresiones individuales que tienen que ver con la autodefinición, con el conocimiento y el sentir personal, con otras formas de hacer y dialogar para encontrar sentidos en sociedad.

Sarah Corona (*Fotografías de, Dibujar dioses, Pura Imagen*) ha trabajado los conceptos anteriores partiendo de la propuesta de la comunicación discursiva del formalista ruso Mijaíl Bajtín (*Estética de*), trasladándola a la comunicación visual y siendo base también para su propuesta de metodo-

logías horizontales (Corona, *La producción*), en la que pone el diálogo como eje para desarrollar nuevas vías en la producción de conocimientos. Estas propuestas permiten pensar en la creación de discursos que son parte de una gran cadena de comunicación, en transformación permanentemente, en función a las formas y particularidades comunicativas necesarias en cada momento y contexto, que tienen muchos orígenes y a partir de los cuales entendemos el mundo, así como pensar en las visualidades, particularmente en las fotografías, como enunciados discursivos que comunican de formas alternas los códigos de la comunicación oral o escrita y, en sus orígenes variados, sobre todo ahora en momentos en que la mayoría de las personas tienen algún dispositivo para crear imágenes.

En una encuesta a los alumnos de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Veracruzana sobre sus prácticas artísticas durante la pandemia¹ resalta que, ante los cambios de las dinámicas cotidianas, de las clases en línea y los espacios y talleres de trabajo, muchas veces inhabilitados, algunos comenzaron a realizar fotografía o a practicarla con más frecuencia porque les permite otras posibilidades expresivas, además de no requerir todo el tiempo de espacios especiales para concretarla como otras disciplinas, por ejemplo, la escultura o el grabado. La disposición de aparatos cotidianos como los celulares y otros dispositivos digitales permiten crear discursos en imágenes con base en estas herramientas que no son necesariamente especializadas.

En este trabajo entendemos a la fotografía desde una corriente discursiva dialógica, en la que ésta sería capaz de producir conocimientos y, en la incorporación de las «voces propias» (en este caso, fotografías de individuos practicantes de la técnica), encontramos expresiones visuales diversas que nos permiten vincular, conocer y reconocer situaciones que suceden en diferentes contextos. Bajo esta idea, la producción fotográfica se conecta naturalmente con la de la producción horizontal de conocimiento, que plantea «otra forma de investigar, con otra gramática, con la que todos pueden hablar y decir diferentes cosas y de diversas maneras» (Corona, *La producción* 21), además de entender que «el conocimiento se nutre cuando varios

¹ Aún sin publicar, parte de un proyecto desarrollado en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, en conjunto con la Dra. Natalia Calderón.

lenguajes comparten un objeto de investigación y juntos construyen nuevo entendimiento» (22) y que la diversidad de lenguajes no sólo se encuentra en las disciplinas científicas; también existe fuera de la academia y en conjunto nos permiten entender de mejor manera las problemáticas sociales que enfrentamos.

La visualidad «correcta» de la pandemia

¿Existen siempre «fotografías correctas» o podemos escapar de ellas? En este caso, nos interesa pensar el concepto en relación con las fotografías de la pandemia, en donde entenderíamos que son imágenes con las que hemos conocido y establecido comunicación a propósito de la situación mundial, sanitaria y social que vivimos desde inicios de 2020. ¿Podemos hablar, entonces, de las «fotografías correctas de la pandemia»? O ¿hubo variedad en las fotografías que vimos durante los primeros meses de la pandemia en medios, en plataformas o portales de noticias? Si recordamos esos inicios, o bien, hacemos alguna búsqueda en la web, encontraremos fotografías de cubrebocas, medidores de temperatura, espacios cancelados, calles vacías, oxígeno, hospitales saturados, agujas, vacunas, guantes, trajes blancos, productos desinfectantes, etcétera.

John Berger (Berger y Mohr, *Otra manera*) nos enseñó que una fotografía no es más que la interrupción de una línea de tiempo, un instante inconexo que, sin información que la circunde, no puede transmitirnos mucho más allá del mero referente; entre más conozcamos de lo que envuelve al instante de tiempo que se capturó en una imagen, el círculo de información en que se apoya para entenderlo crecerá y tendremos más elementos para significarla, para que nos comunique y, pensándolo en términos bajtinianos, para responder a ella. Sin embargo, en la situación de la pandemia, nada nos era ajeno, sin importar la parte del mundo en que estuviésemos. Si bien las redes sociales y las plataformas digitales han permitido la inmediatez en la transmisión de información e imágenes desde hace tiempo, la familiaridad con que «vimos» y «entendimos» las imágenes de la pandemia tuvo que ver con los contextos compartidos. Quizá hasta ese momento comprendimos de verdad lo que la palabra «global» significa y nuestros contextos se volvieron

universales en medio de una situación mundial que nos afectó a todos y movió los esquemas en que nos desarrollábamos.

Por otro lado, la fotografía durante la pandemia nos ha hecho recordar, más allá de la necesidad de las imágenes para la transmisión de información, su posibilidad de utilización como instrumento lúdico y expresivo que ha permitido ejercicios de catarsis en los que «los nombres propios» y la «autonomía de la mirada» hallan un espacio fértil para desarrollarse.

En marzo de 2020, la instauración de la cuarentena en América Latina, a raíz de los problemas sanitarios producidos por la gran pandemia, modificó muchas de nuestras percepciones, sentimientos, vínculos y relaciones, sobre todo, de nuestras relaciones sociales. La estructura identitaria latina, con características propias, en donde los lazos familiares y vínculos amistosos son fuertes, con énfasis importante en el contacto físico cotidiano, de repente se vio afectada por un encierro en el que cada quien, desde sus casas, debía cuidar su salud. Arribaron, entonces, soledades nuevas, momentos de introspección, desconocidos o no ejercitados por muchos, pero también compañías permanentes, sin ningún tipo de corte, que habitualmente dominan nuestras vidas al separarnos de parejas, hermanos, madres y padres, para realizar lo que son las habituales actividades laborales o sociales. Este continuo veinticuatro por siete, absolutamente inédito, produjo indudablemente nuevas formas de ver, percibir y pensar.

¿Cómo nos acercamos a esos nuevos discursos que gracias a las tecnologías de comunicación se multiplicaron y se pueden encontrar ahora no sólo en espacios especializados?, ¿es útil estudiar estas fotografías?, ¿generan algún conocimiento sobre la situación que pasamos?, ¿sobre nuestras colectividades e individualidades?, ¿sobre nuestras sociedades?, ¿sobre la visualidad como forma de discurso y de producción de conocimiento?

Sarah Corona (*La producción*) argumenta que temas como la violencia, las emociones o las motivaciones en contextos cambiantes no pueden estudiarse desde esquemas tradicionales de conocimiento, por lo que propone escuchar distintas voces desde las disciplinas científicas en diálogo con aquellas no académicas, que pesan de forma diferente en el conocimiento social, en lo que ha denominado la Producción Horizontal del Conocimiento (PHC): «en el diálogo de la PHC se puede pensar en un cuarto nivel de conocimiento: buscamos con el otro producir respuestas que aporten a la

autonomía y mayor satisfacción para la convivencia de todos» (ibídem, *La producción* 16). En esta propuesta se asume que hay formas diversas de transformar el conocimiento social, pues todos los implicados pueden aportar soluciones a las diversas problemáticas que enfrentamos,

[...] con base en la práctica dialógica que se entreteje con los múltiples eslabones de saber, que son más vastos que la limitada comprensión occidental del mundo, se busca que en igualdad discursiva afloren las múltiples razones y se produzcan nuevas respuestas (13).

Las fotografías que aquí presentamos son ejemplo de muchas otras que fueron hechas en un contexto totalmente distinto al que habitualmente tenemos. Ese contexto, producto de las cuarentenas, originó este tipo de discursos que reflejan alguna introspección, exploran espacios vacíos o poco habitados y que, si bien son ejercicios personales, se pueden volver colectivos.

En trabajos anteriores² se han presentado en foros imágenes fotográficas tomadas en contexto de pandemia, que motivaron la realización de discursos visuales a propósito de lo que acontecía en México y en otros países de Latinoamérica. Los ejemplos que ahora retomamos son producidos por alumnos de fotografía de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y por algunos otros, de varias partes de Latinoamérica, de talleres impartidos en línea por el fotógrafo y curador argentino Juan Travník.

Las miradas «propias» de la pandemia

Domingo eterno se titula el trabajo de María de la Paz Gutiérrez. Presentan un fuerte contenido escenográfico y teatral, que no disimula, sino que, casi sin filtro, pasa a la representación que llevan adelante sus hijos en el entorno de la casa durante el encierro y muestra, de algún modo, todas las imágenes

² Citlalli González, «Imágenes de la realidad y la ficción; lecturas ficcionales de la comunicación Visual». *Question*, núm. 67, vol. 2. <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/6481>>.

que le vienen a la cabeza: fantasmas, sueños, pesadillas, imágenes que, de manera alocada, permiten ver todo lo que le va ocurriendo durante ese periodo de encierro con su familia y que, al tiempo, puede ser lo que ocurre con nuestras familias.



Serie 1. María de la Paz Gutiérrez (2020).

El trabajo de Emanuel Fernández presenta una situación particular; durante el encierro nació su primera hijita. Ese cambio de vida de pareja a familia es lo que se ve reflejado con dosis de humor, de picardía y también, por qué no decirlo, de una ironía un tanto cargada de tristeza. La exploración visual, en

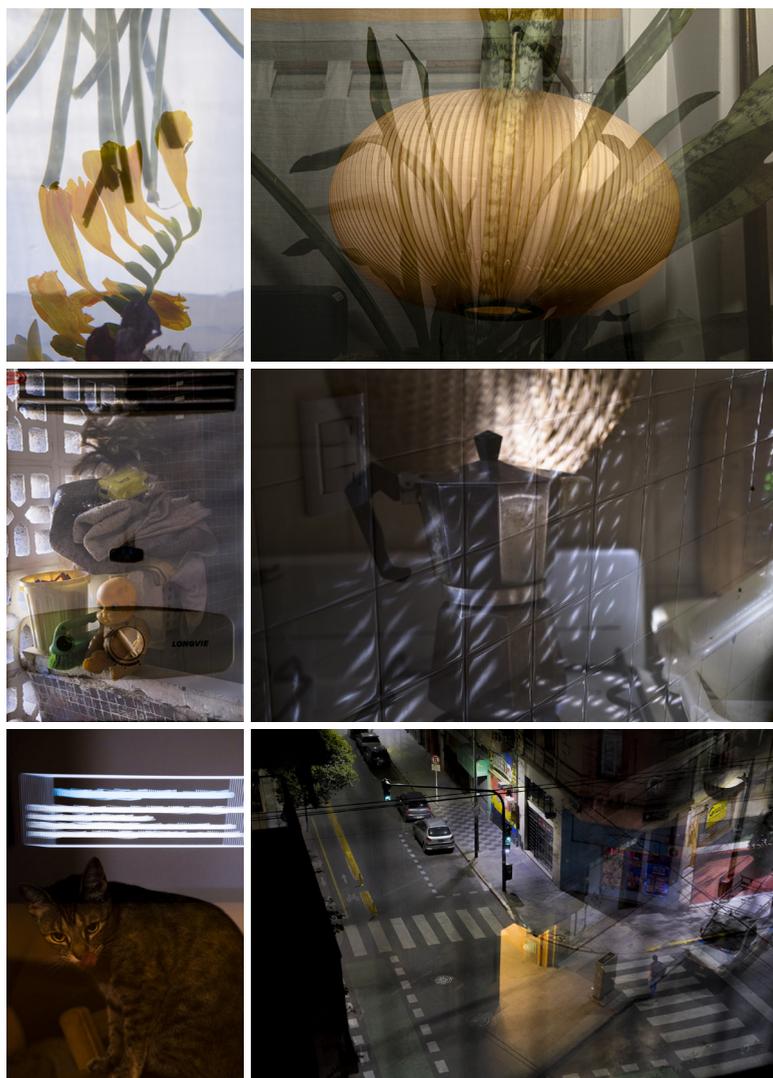
el caso de Emanuel, fue a través del celular y todas las imágenes de su ensayo están hechas con las capturas con ese dispositivo, incluyendo retomas con todo tipo de ajustes que, de algún modo, convertían las imágenes en algo así como una suerte de collage.



Serie 2. Emanuel Fernández (2020).

Julio Verón cuenta que llevó a lo fotográfico algunas imágenes que se le aparecían en los sueños. Para lograrlas, que tienen múltiples capas, empezó a trabajar con una doble exposición en cámara. Aun con la tecnología digital, descartó la posibilidad de la posproducción, tomó el camino de la producción doble desde la toma. Las imágenes tienen un encanto particular, mezcla

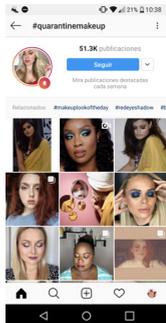
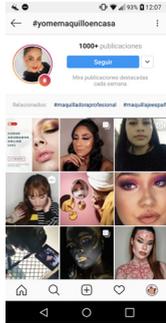
de misterio que representan esas dos capas de lectura que, muchas veces, se potencian y parecen ser más. También se encuentra otra situación que podemos asociar con el misterio de no tener una noción clara de las imágenes y de los efectos de la perspectiva. La representación de la perspectiva alterada en estas imágenes produce una sensación extraña, inquietante.



Serie 3. Julio Verón (2020).

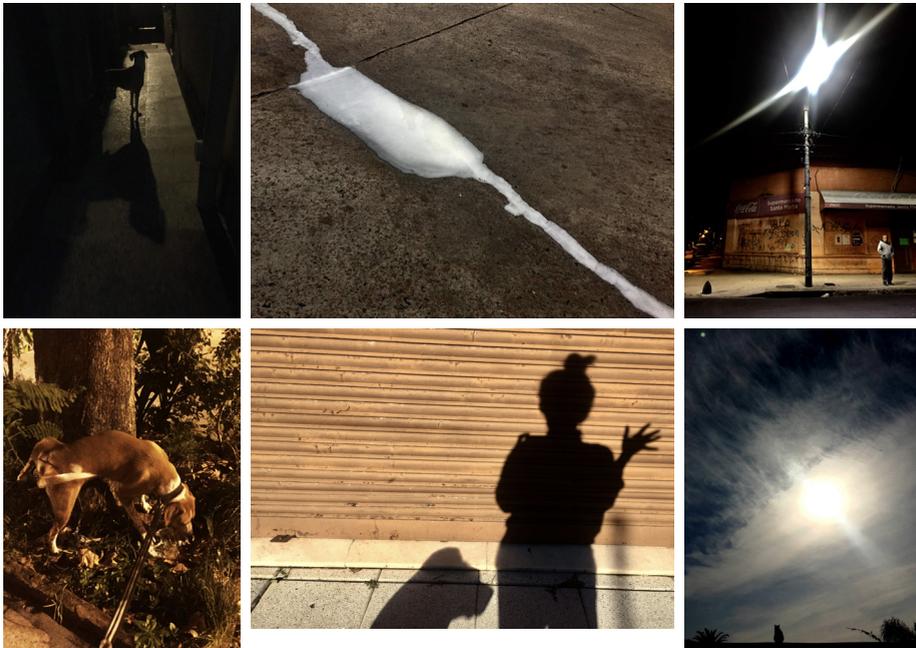
Desde el comienzo de la cuarentena también hubo un cambio en la relación de los artistas con los medios de comunicación y las redes sociales. A través de los medios y de las redes, se nos inducía a pensar más, a limpiar más la casa, a cocinar más, a pintar (tanto la casa como de manera artística), a escuchar música, a ver películas o a leer. Este fue el eje del trabajo de Lucrecia Esteban que construye un ensayo en vinculación con el uso del Instagram. Un trabajo que pone en juego, entonces, no sólo esas demandas, esas inducciones a las que nos sometían las circunstancias, sino que también pone en debate el uso de las redes sociales, el uso de internet, el acceso a comunicaciones más o menos verdaderas (no dejemos de pensar también en el famoso fenómeno de las *fake news*), a través de esta suerte de comentario irónico sobre lo que todos «deberíamos de hacer» en los tiempos de pandemia.





Serie 4. Lucrecia Esteban (2020)

Tamara Grinberg pasea a su perro, el *Toto*, en las calles de Villa Maipú, San Martín, conurbano de de la gran capital, parte integrante, por supuesto, de esa pieza o de ese elemento único que constituye el conurbano, esa zona que llamamos el Gran Buenos Aires (GBA). A partir de esas recorridas paseando a *Toto*, aparece ese ensayo, también representativo de las primeras semanas o meses de cuarentena estricta en donde las ciudades vacías recibían la aparición –casi siempre forzada– de paseos muy prolongados con las mascotas que, de algún modo, tuvieron más calle que nunca. En *Paseando al Toto*, Tamara permite ver el paisaje, la escenografía en ese momento y también, por supuesto, esta mirada perruna sobre la escenografía y el paisaje.



Serie 5. Tamara Grinberg (2020)

José De Rocco, tomando como base una suerte de escenario, junto con su pareja, llevó adelante distintas situaciones que, casi como un calco, todos vivíamos en nuestras vidas. Aspectos como la salida a las compras para hacer un aprovisionamiento semanal o quincenal, el ocio al sol de una terraza, o

bien, el trabajo en casa, una nueva manera que ganó terreno, para no llegar a cederlo, aun cuando regrese «la normalidad». Todas esas situaciones novedosas que produjeron los encierros se reflejan en este ensayo de José, donde la vida cotidiana que se repetía casi sin cambios y que convertía esa seguidilla de día tras día en un monótono devenir, tuvo una manera de aparecer en este discurso y que, lejos de ser una fotografía de la instantaneidad, tiene el sesgo de la fotografía teatralizada y estudiada. No hay, para nada, la intención de quitarle ese sesgo casi cristalizado en la escena y no en la toma para que, de algún modo, se potencie esa inmovilidad a la que nos sometía el encierro.



Serie 6. José De Rocco (2020)

Finalmente, el trabajo de Nicolás Rivarola, quien, con la apropiación de imágenes de internet y la yuxtaposición sobre esas imágenes, consigue un trabajo de autorretratos. Autorretratos de cuerpo entero, con una indumentaria particular, con el uso de un sombrero extraño que proporciona un aire irreconocible en términos de lo que sería cierta normalidad. Una mezcla de animal y personaje humano recorre escenarios imaginarios, con poses absolutamente sugerentes que nos vinculan con el estupor, el miedo o simplemente la curiosidad que se percibe en algunas actitudes gestuales. En otras imágenes, aparece una actitud meditativa y muchas, por supuesto, con sorpresa ante lo que aparece como hallazgos del escenario real, irreal y fantástico. De los trabajos mostrados, éste es en el que más libremente ha jugado la imaginación para llevar a las imágenes a una especie de traducción literal de fantasmas y pesadillas que de algún modo quedan cristalizadas en sus fotografías.





Serie 7. Nicolás Rivarola (2020)

Conclusiones

¿Qué indecibles de la pandemia encontramos en estas «voces propias» (fotografías)? ¿Hay estructuras visuales comunicantes entre estos enunciados visuales? ¿Hay elementos de las visualidades «correctas» de la pandemia? ¿Podemos establecer un diálogo local con estos discursos hechos en diversas latitudes?

Saturación de compañías, monotonías familiares, reclamos de espacios propios, miedos, angustias, paranoia, locura, pesadillas, son algunos susurros que salen de estas imágenes que, sin ser precisamente dantescas ni homogéneas, filtran algunas emociones compartidas ante esta situación mundial. No podemos afirmar que las imágenes que vemos sean «representativas» de cierto lugar, clase o país; se pueden encontrar en todo el mundo, en algunos sectores de las sociedades, son unas realidades que, como todas, se comparten por muchos y son ajenas para otros, pero son voces que se alzan y que están tratando de dialogar, al mismo tiempo que son el registro de un diálogo previo, de un acuerdo, de una convergencia, de unas convenciones para convivir en este momento a la distancias entre los distantes.

Recordando a John Berger, y al decir que estas imágenes hechas durante la pandemia no tienen contextos específicos, ese ya lo es, quizá antes, en otro momento, estos enunciados no dialogarían, o en apariencia no lo hacen, pues temática, formal y técnicamente pueden ser disímiles, pero al indicar que están hechas durante ese momento «especial» les da un vínculo

que nos permite encontrar los eslabones que las unen, aunque en las «apariencias» (Berger y Morh, *Otra manera*) no establezcan ninguna relación, o no podríamos ser capaces de entenderlas por la falta de repetición que encontramos generalmente en las visualidades «correctas». Sin embargo, no podemos escapar por completo de los elementos «correctos» y que se trasminan en estos discursos, si bien podemos ubicarlos en objetos específicos (cubre bocas, desinfectantes, pantallas), también lo son ciertos «tonos» o «estilos» en las imágenes que tienen que ver con la fantasía, la aparente «irrealidad» o la evocación teatral.

En este contexto mundial similar, la autonomía de la propia mirada ha encontrado espacios para aflorar y dialogar desde muchos lugares, con otras miradas autónomas y con las miradas «correctas»; es cuestión de aguzar la observación para aprender todos en comunidad de esta situación excepcional.

Fuentes consultadas

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. Segunda edición. Argentina: Siglo XXI, 2008.
- Berger, John y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Traducción de Coro Aca-rreta. España: Mestizo, 1997.
- Corona, Sarah. *La producción horizontal del conocimiento*. México: CALAS, 2019.
- _____. «Coordinadora». *Pura Imagen*. México: Conaculta, 2011.
- _____. «Dibujar dioses en dos contextos comunicativos». *Comunicación y Sociedad*, núm. 12, Nueva época, 2009, pp. 15 – 31.
- _____. «Fotografías de indígenas 150 años de visibilidad «correcta». *Versión Estudios de Comunicación y Política*, núm. 20, 2007, pp. 77 – 96.



Artes escénicas:
fiscalidad y virtualidad

Respuestas al aislamiento: mediatizaciones densas y el traspaso de los límites

Lola Proaño Gómez

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Cuando la pandemia inició en Argentina, allá por marzo de 2020, había escrito que una nueva teatralidad surgía, caracterizada por una *dramaturgia del encierro* y una *poética del recorte*; ambos mecanismos de resistencia que, desde los hacedores del teatro, habían aparecido y que podían describirse como un mecanismo de sobrecompensación (*Mutis por el foro*¹). En esa ocasión afirmaba que la peste del virus

Ha[bía] obligado a la inmovilización bajo pena de muerte y ha[bía] generado una atmósfera afectiva que es la base, el fundamento compartido desde el cual emergen los estados subjetivos con los correspondientes sentimientos y emociones que han impulsado un arco de respuestas emotivas que van del miedo al odio, pero que están dominadas todas por el impulso a la sobrevivencia. Esta atmósfera afectiva, difícil de expresar en el lenguaje hablado, es el preludio del conocimiento, un espacio de intensidad que desborda el mundo representado y organizado (Proaño, 2020, 29).

Hoy nos encontramos en otro momento; al parecer, se avizora un posible final de la pesadilla, con el avance de los programas de vacunación en Argentina y la esperanza de que esto se generalice y llegue a todos los rincones de

¹ Véase Proaño en *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en pandemia*, pp. 29 – 45.

América Latina. En abril de 2020, algunos teatros habían empezado a abrir sus puertas con el respeto a estrictos protocolos (uso de barbijos, aforo no completo, revisión de temperatura, etcétera). Junto a esto, se ofrecía una enorme variedad de talleres online, incluso talleres de actuación. Pero este panorama cambia día a día. Hoy (1 de mayo de 2021), por ejemplo, cuando me siento a terminar este trabajo, se acaba de anunciar un nuevo cierre de todo en vista del aumento de casos de covid-19 por el impacto de la segunda ola.

En ese escenario de relativa apertura, que por ahora está en pausa, siguen teatralidades que responden a mi descripción inicial de una *dramaturgia del encierro*, que intenta expresar las emociones generadas, mediante herramientas digitales en una teatralidad que aparece en continuidad con la teatralidad social.

En esta ocasión, centraré mis reflexiones, por una parte, en una de las producciones del grupo Boca de Gallo, formado por Carolina Tejeda e Ignacio Rodríguez de Anca, *Frontera I: El viento* y *Frontera II: Marítimo*. Por otra parte, dedicaré mi atención al movimiento de teatro comunitario y dos de sus novedosas producciones en aislamiento: *Barrios de poesía* (Pregoneros Varelenses) y *Callará el silencio. Historias de cartón* (Los Pompetriyos). En el caso del teatro comunitario interesan, sobre todo, las formas encontradas para el mantenimiento de la comunidad grupal, a pesar de la pandemia.

El cambio que se registra en *Barrios de poesía*, que se realiza parcialmente en el espacio público, corresponde al intervalo entre el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) de principios del 2020 y el Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO) en el momento mismo de la producción. *Callará el silencio. Historias de cartón* y *Frontera I* y *II* corresponden, en cambio, al periodo de cierre total de actividades (ASPO).

En todos los casos está presente la insistencia en la búsqueda de resquicios para esquivar la inmovilidad reforzada también por la conciencia de la vulnerabilidad, ante la amenaza de la enfermedad y la muerte. Los teatristas intentan persistir en el hacer teatral que constituye su vida creativa y vencer la inmovilidad que les impone el virus.

*Por necesidad fuimos juntando un poco todo...
seguimos descubriendo cosas
que tenían que ver con un hilo...
Boca de Gallo, 2020.*

Carolina Tejeda e Ignacio Rodríguez de Anca conformaron en 2014 el grupo Boca de Gallo para indagar territorios nuevos mediante la mezcla de lenguajes, desafiando las fronteras de los campos de creación en la cultura. Carolina e Ignacio venían ya trabajando con la mezcla de lenguajes en el escenario teatral usando tecnología analógica a la que en esta producción se agrega la digital.² En sus producciones, como es el caso de *Frontera I* y *Frontera II*,³ observamos saberes relacionados con la fotografía, la música, la escritura textual, la iluminación y finalmente las herramientas tecnológicas. A esto se suma la presencia de una variedad de objetos del entorno doméstico: títeres, cajoncitos, fotografías familiares, pinceles, cajitas, espejos, agua, etcétera. Se agrega la tecnología digital (el uso del celular), sobre todo para la transmisión y la edición del material, necesidad obligada por la circunstancia de aislamiento.

Según Carolina e Ignacio, las preguntas que los movían eran cómo generar una intimidad que se captara desde la recepción y cómo evitar los problemas que amenazaban la transmisión en vivo. En respuesta a estas dos situaciones, deciden echar mano del lenguaje del cine recordando que, tecnológicamente, este es el resultado de la sumatoria de fotografías continuadas en el tiempo; por ello, la producción de Boca de Gallo está formada por cuadros, fotos fijas hechas desde el teléfono, cuya filmación se hace en un orden, concebido como si fuera una obra teatral, que luego se edita.

2 Todos los detalles del manejo de objetos, sonido y luz en el proceso de creación y descubrimiento de estos nuevos lenguajes, están tomados de la entrevista a Carolina Tejeda e Ignacio Rodríguez de Anca.

3 Para tener una idea de las producciones, véase *Frontera I* y *El viento* (Avance 1), <https://youtu.be/BOJ88FrTa_8>; *Frontera I* y *El viento* (Avance 2), <<https://youtu.be/khdT3JOMpNw>>. *Frontera II-Marítimo* (Avance), <<https://youtu.be/-pSmLhtsi-FI>>.

Hay varios aspectos a considerar en la propuesta del grupo. Es notable la manipulación de los objetos –los personajes, la luz y el agua–, a la vista del espectador con técnicas que, además de romper todo posible ilusionismo o estética naturalista, revelan la adopción de esta manipulación como un elemento que es parte de la construcción escénica y que agrega significado. *Frontera I* y *Frontera II* se evidencian como una praxis hecha «a mano» con los elementos disponibles en el encierro del aislamiento.

La voz grabada se incorporó como técnica a los espectáculos y, como casi todas las decisiones, su adopción fue la búsqueda de superar un problema (dificultades con el sonido de la cámara y el ruido de los ventiladores de los proyectores). Por otra parte, la voz en *off* da el toque de intimidad y misterio requerido por la circunstancia que, a los productores, les interesaba subrayar en las propuestas. Así se logra simultaneidad entre la presencia del actor/actriz que manipula los objetos y el relato en *off* con sus voces, de modo que al mismo tiempo que vemos los rostros en primer plano, que impactan por su expresividad facial y la mirada inmóvil y fija, escuchamos sus voces en *off*. Con la manipulación del sonido, también descubrieron un efecto interesante con su desfase respecto a la acción que, además de romper la posibilidad de realismo, daba más volumen a la filmación: el chorrito de agua proveniente de un vasito y el sonido de las olas son sonidos imaginarios que no tienen que ver con el objeto real que lo produce, pero que amplían el efecto audiovisual como en un Zoom fotográfico.

Por otra parte, la narración teatral nunca cierra. Es siempre una narración abierta a otros relatos u otras historias; una narración muy básica que el espectador digital puede seguir sin problemas. En *El viento* se cuenta que una mujer regresa en tren; en el camino, hay una frontera que tiene que pasar. No sabemos nada más y para disfrutar de la propuesta no hace falta saber nada más, pues hemos quedado capturados por la belleza y la sensibilidad que traspasa la pantalla.



Frontera I-El viento. Imagen del archivo de Boca de Gallo.

Las dos *Fronteras* son, más bien, la plasmación de situaciones emotivas que intentan reconstruir memorias a través del dispositivo encontrado. Además, ellas se ubican políticamente respecto a problemas políticos contemporáneos. Por ejemplo, *Frontera I* y *Frontera II* tocan el problema de la inmigración en Europa, tal como nos revelan las órdenes en francés y en off que recibe el hombrecito-muñeco inmigrante negro al llegar a una playa, que no es la suya: *asseyez-vous* y *tranquille*. Este lugar no es su lugar, el agua no se siente igual en sus pies, es un agua pegajosa, no un agua dulce y agradable. Es el recibimiento hostil que recibe el inmigrante africano en las costas europeas.

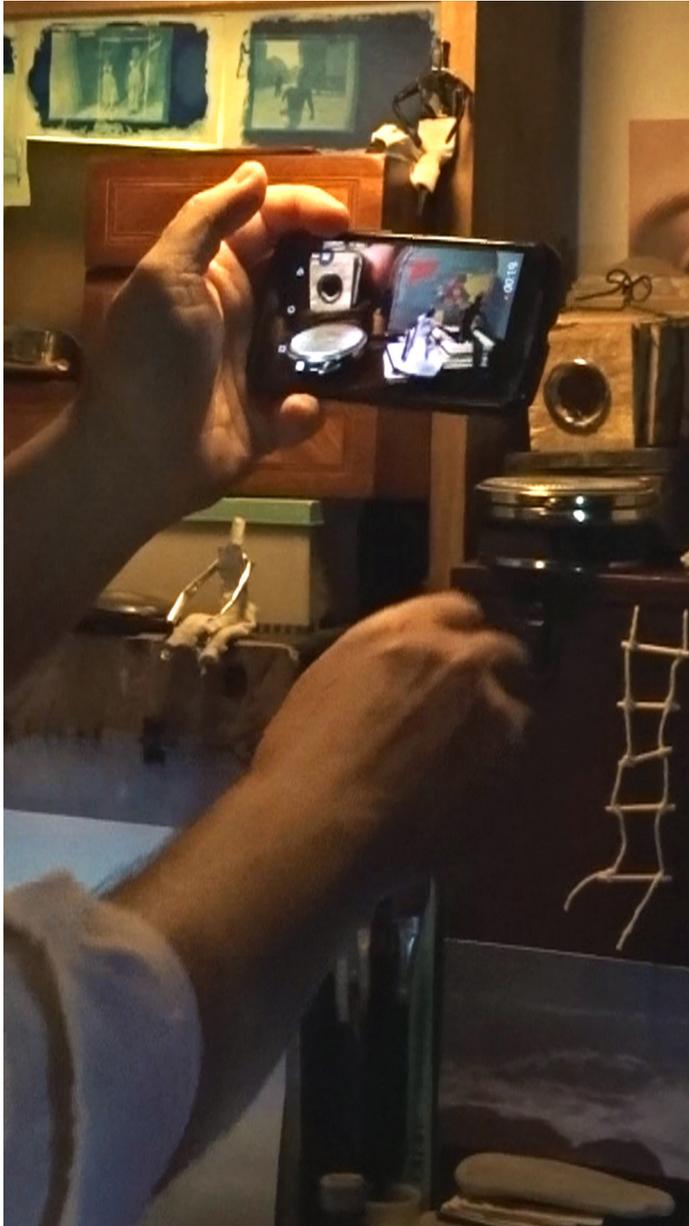
Sorprenden y admiran los efectos teatrales logrados con tan poco: la caída en el abismo con el uso de una cajita muy pequeña dentro de la cual se pone el «hombrecito» al que, una vez abierta la tapa, lo vemos solamente a través del reflejo en el espejo de la caja, imagen que, al mismo tiempo, es transmitida desde la cámara del celular. Aquí tenemos un ejemplo de la multiplicidad de mediaciones: la pantalla digital del celular de la transmisión al público, el espejo de la cajita y finalmente el hombrecito «real» que está al fondo de ésta. Finalmente, el resplandor movedido en la cara del actor que proviene de un espejo roto al fondo de un piletón con agua, al que se apunta con una linterna.



Frontera- II Marítimo. Imagen del archivo de Boca de Gallo.

Una mediación densa que da cuenta de la artificialidad de lo que vemos y evidencia la multiplicidad de las capas mediadoras que fueron necesarias para llegar a ese objeto «real» al que sólo accedemos una vez que ha sido filtrado por todos estos medios. Pregunto si esto ¿no habla quizá de la situación informativa y comunicativa contemporánea? Según sus autores/directores/actores, esto hacía un guiño al uso indispensable del celular en la vida cotidiana acentuado durante la pandemia, pues se constituyó en casi el único modo para mantener la comunicación.

La iluminación es otro aspecto en el que es interesante detenerse. Tanto Carolina como Ignacio tienen formación en fotografía, miden cuidadosamente la iluminación y los colores: en *Viento* notamos los colores cálidos y en *Marítimo* los fríos, con el uso de luz led fría para la tonalidad azulada que corresponde al episodio. Como en todos los aspectos de la producción, la iluminación se hace con lo que se encuentra en el espacio doméstico: distintos tipos de lámparas y linternas o luces led construidas por ellos.



Elementos domésticos para la construcción teatral. Imagen del archivo de Boca de Gallo.

Se aprovecha también la luz del proyector de diapositivas que forma parte de la escena; en algunos momentos, se saca ventaja de la intermitencia lumínica que intercala la luz con la oscuridad y que podríamos leer como otra fuerte sugerencia de la naturaleza que ha adquirido la información mediática: al mismo tiempo que «ilumina», también oscurece. La construcción, con todos estos detalles, sólo fue posible por el uso de la tecnología analógica no automatizada que facilitaba en control de los detalles.

Esta original y habilidosa construcción que todavía no tiene un nombre, pero que está dentro de las artes teatrales, es totalmente artesanal. Por ejemplo, cuando se dice «se pone el sol» el actor (Ignacio) de *Marítimo* prende la lámpara que tiene frente a él; los espectadores sonreímos ante la sencillez de una acción cotidiana convertida en un elemento teatral productivo para marcar el paso de las horas. En la entrevista, Carolina e Ignacio nos dicen:

Son cuestiones muy lúdicas y muy vulnerables que necesitan un conocimiento claro, están sobre un terreno movedizo. Vimos que se nos armaba un espacio creativo de búsqueda y de un horizonte que te sorprende [...] Se nos abrió un universo, empezamos a traer cosas de otras disciplinas. Con algunas funciones hemos consolidado un territorio propio, algo nuestro. Habíamos hecho algunas cosas performativas muy cortas y nos dimos cuenta de que había un lenguaje construido con el cruce de lenguajes; nos tiramos de cabeza en esto... (Entrevista).

Boca de Gallo inventa un nuevo territorio escénico híbrido en el que se mezclan el teatro de objetos, el lenguaje del radioteatro, las técnicas fotográficas analógicas, la iluminación, el cine, el teatro y finalmente la tecnología digital, para entregarnos un producto cultural que no se puede delimitar en ningún campo institucionalizado claramente demarcado y que es enormemente creativo. *Frontera I* y *Frontera II* van más allá de la anécdota escénica. La propuesta expone y traspasa el límite de los cuerpos en la escena y las restricciones para su libre movilidad en el mundo. De ese modo, articula ambas limitaciones –la producción teatral y la dificultad de la inmigración– con la estructura geopolítica de un mundo dominado por el neoliberalismo, cuyos valores, prioridades y consecuencias –devaluación de la vida, privatización y ganancia– son, en última instancia, no sólo los causantes de la

pandemia, sino que han impedido un control más humanitario de la misma en el mundo.

La frontera como dispositivo epistémico

*Nosotros no cruzamos la frontera,
la frontera nos cruzó a nosotros*
(Dicho de los inmigrantes latinoamericanos a EE. UU.)

Frontera I y *Frontera II*, ya desde el título, nos obligan a reflexionar sobre el poder productivo del concepto de «frontera» y las complejas implicaciones simbólicas y materiales que ofrece, en especial cuando la presencia de la pandemia nos ha puesto límites físicos, emotivos, corporales y comunicativos. La mirada atenta a la producción de Boca de Gallo, desde una perspectiva epistémica, nos provee de enorme riqueza semántica. En *Frontera I* y *Frontera II* las implicaciones de las «fronteras» se amplifican gracias a la perspicacia teatral y la multiplicidad de herramientas que forman parte de las producciones.⁴ La frontera señala múltiples escisiones. Tal como Rocío Galicia afirma:

En una acepción más amplia, la noción «frontera» ha sido re/tomada por diversos campos disciplinares como la geografía, la política, el psicoanálisis, la antropología, la sociología, la literatura, el arte, la ciencia y la tecnología. En todas estas, se apuntan líneas arbitrarias (artificiales) de división disciplinar, social, corporal, cultural, ideológica o psiquiátrica, entre otras. La diferenciación de un territorio de otro supone una zona de peligro, puesto que define lo propio de lo extraño, lo similar de la diferencia, lo nuestro y lo otro (Galicia 2021 s/p).

Descubrimos que las fronteras sanitarias, culturales, sociales, afectivas, tecnológicas y espaciales que ha impuesto la pandemia, al mismo tiempo que obstruyen la actividad productora de Boca de Gallo-, se convierten en dis-

⁴ Para estas reflexiones, ha sido fundamental *La frontera como método o la multiplicación del trabajo* de Mezzandra y Nelson.

positivos apropiados para plantear problemáticas que van más allá del momento presente. Además de exhibir la inhumanidad de la inmigración, las propuestas desafían los límites de la institución teatral –la necesidad de un escenario tradicional– para conmovir y sentar nuevos modos de escenificar las experiencias y los puntos de vista, teatralizados sutilmente en las dos producciones audiovisuales.

Esta modalidad ya había sido adoptada por Boca de Gallo antes de la inmovilidad pandémica, ya había puesto en cuestión la institución «teatro» y la obligación de acoplamiento institucional. Esto se produce no sólo porque el espacio, la metodología y los dispositivos se conciben desde «otro» lugar, sino también porque esta producción disloca los límites tradicionales que la cultura ha marcado para los diversos campos que confluyen en la propuesta. El resultado es una producción difícil de categorizar. Al respecto, Boca de Gallo afirma:

Estamos interesados en otro tipo de producción de conocimiento, uno que comienza por los conceptos y trabaja sobre las resonancias y disonancias (frecuentemente inesperadas) producidas por los encuentros y los desencuentros entre estos conceptos y una materialidad que puede ser muy lejana de aquella en la cual dichos conceptos fueron formulados originariamente (Tejeda, entrevista).

Tal como afirma Galicia, la «frontera guarda la capacidad de fundación de un nuevo lugar signado por la heterogeneidad y complejidad de las relaciones de poder. En este ejercicio hay un tránsito de lo real inmediato a la elaboración simbólica» (2021). Se está generando un «nuevo medio» de expresión cultural. La propuesta no es teatro filmado, ni es teatro transmitido digitalmente. Aparece una teatralidad que intenta comunicar de un modo otro en el que, si bien el lenguaje verbal adquiere importancia fundamental, son indispensables las otras herramientas provenientes de diversos campos culturales para completarlo. El lenguaje verbal, el sonido y la acción de los «personajes» nos conducen a través de esta experiencia que supera lo que sería exclusivamente un espectáculo audio-visual. Gracias a haber derribado las fronteras entre los diversos campos culturales, Boca de Gallo logra una

continuidad en su praxis teatral y propone un nuevo tipo de producto híbrido, mezcla de cine, teatro, fotografía y tecnología.

Comunidades teatrales resilientes: un sujeto plural y colectivo⁵

Ante la inmovilización y el aislamiento obligados traídos por el covid-19, los grupos de teatro comunitario han resistido su forzada retirada del espacio público que ha constituido, desde 1983, su *habitat* natural. En este acápite me centraré en dos ejemplos: *Barrios de poesía*, una acción del grupo de teatro comunitario Pregoneros Varelenses, coordinado por Camila Calvi, y *Callará el silencio. Historias de cartón* de los Pompapetriyazos, coordinado por Agustina Ruiz Barea.⁶

Desde 1983, fecha de inicio del movimiento de teatro comunitario argentino,⁷ los grupos, con características diferenciales, han ido conformando un sujeto social, a través de la experiencia relacional de pertenencia y solidaridad, que ha hecho posible la afirmación de su existencia y la búsqueda de un mejor modo de vida. Quizá por ello su presencia sea más notoria en momentos clave de la historia reciente argentina: la salida de la dictadura

5 Para encontrar respuestas a la situación de los grupos comunitarios durante la pandemia, organizamos, junto con Camila Mercado y Clarisa Inés Fernández, un ciclo de charlas, casi treinta en total, cuya finalidad era justamente informarnos el estado de esta cuestión y de las posibles salidas que los grupos han ido encontrando. Descubrimos que, mediante la adopción de nuevas técnicas y lenguajes provenientes de otros campos, han producido propuestas con el eje puesto en que la organización social y comunitaria resista el aislamiento. Para visualizar las entrevistas, ir a Ciclo de Entrevistas Teatro Comunitario en Tiempos de covid-19.

6 *Callará el silencio. Historias de cartón*, dirigida por Agustina Ruiz Barea con la Dirección musical de Esteban Ruiz Barrea y la colaboración en el equipo por Juliana Acoracina y Bernardo Santiago. El taller de máscaras y la coordinación de las máscaras de Alfredo Iriarte, la Dirección de Arte de Paola Tazzioli, la realización del videoclip de Javier Lattuda y la Edición y Guion de David Visbano. La realización de fotografías de Mariana Berger.

7 El movimiento de teatro comunitario inicia en 1983, a raíz del final de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976 – 1983). Hoy día, existen más de cuarenta grupos en Argentina. Para mayores detalles, véase mi *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*.

(1983), la crisis del 2001 y actualmente la pandemia del covid-19. Esto nos permite plantear la hipótesis de que la raíz del movimiento y la clave de su fortaleza es el inconformismo, la rebeldía (Sazo 5) y el impulso a la supervivencia (Proaño 2013). El sujeto colectivo surge a raíz de constatar el resquebrajamiento que ha traído la estructura de dominación que configura la vida social y política (Sazo 10 – 11) y que la crisis sanitaria actual ha evidenciado. Estos grupos irrumpen e interrumpen la cotidianidad de sus vidas y de la vida social del barrio o ciudad y señalan los límites de la institucionalización. Aspiran a redefinir los principios del pacto social y a modificarlo, defendiendo valores que tienen como principal meta la vida y la convivencia, más indispensables aún en tiempos de pandemia. Los grupos de teatro comunitario han mantenido la existencia del sujeto colectivo comunitario imaginariamente en el espacio digital y lo han logrado gracias al sustento histórico que, durante años, viene consolidando una formación solidaria, afectiva y creativa que ha traído la emergencia de un nuevo sujeto político.

Este sujeto social, formado y sostenido por el principio de igualdad, ejerce el derecho a la producción cultural, al pensamiento y a la expresión artística; es un sujeto colectivo abierto, dinámico y heterogéneo que ha ido construyendo y reforzando en el pensar-hacer juntos; un sujeto comunitario y solidario que ha ejercido una dinámica de cambio en sus integrantes, priorizando siempre la identidad colectiva frente a las diferencias individuales.⁸ Identidad que se transforma en su hacer y en sus modos de resistencia, pero cuya constante es siempre la disolución –en lo posible– de las diferencias personales, intentando actuar a contracorriente del éxito personal individualista, motor del sistema neoliberal.

Estas características son la condición de posibilidad de su resistencia exitosa a la amenaza de la pandemia y las correspondientes restricciones que imponen medidas de control sanitario. Ellos han logrado mantener los grupos, a pesar del aislamiento o distanciamiento impuesto por las circuns-

8 En *Estética comunitaria. Una mirada desde la filosofía y la política*, he señalado cómo el movimiento de teatro comunitario ha constituido un desmentido a la ideología neoliberal, mediante la propuesta de una lógica, una ética y una política alternativa al interior de sus organizaciones, mediante una praxis comunitaria de construcción/constitución ontológica que resulta en una transformación individual y comunitaria, en la que los procesos de memoria juegan un rol central.

tancias y han producido algunas propuestas artísticas en plena situación de emergencia. Todo lo anterior logrado con propuestas teatrales que, valiéndose de los medios digitales, han seguido sosteniendo imaginariamente el sujeto y creando memorias, videos, canciones, murales e incluso producciones teatrales, que exhiben la fortaleza de la praxis organizativa, política y económica alternativa.

A decir de Agustina Ruiz Barea, a los vecinos de los Pompapetriyasos los impulsó, en primer lugar, la urgencia de encontrar algún sentido dentro de la crisis; la necesidad de transformar, como hace el teatro comunitario, esa angustia en alegría y hacer algo pese al impedimento para la acción. Esta resolución hizo que encontraran las herramientas tecnológicas como una vía común que abrió un cauce, a través de la tecnología, la voz y la mirada, para seguir estando presentes y conservar este sujeto colectivo que está en el imaginario (2020b) y que siguió presente, a pesar de que sus integrantes estaban aislados en espacios diversos. En esta circunstancia, los vecinos en el encierro encontraron la forma de abrazarse venciendo la distancia.

De acuerdo con lo recabado en las entrevistas,⁹ los grupos construyen un guion para subsistir, para seguir existiendo y afirmando su presencia, para navegar en este aislamiento sobrecompensando todo lo negativo que trajo esta situación con una multiplicidad de acciones. Ellos construyen sentido, a través de suplementos materiales, tecnológicos y emotivos, como un modo de buscar esa presencia que se les negaba. Buscan visibilizarse de otras maneras, moverse en la inmovilidad impuesta para dejar, además, testimonio del presente.

En la circunstancia pandémica, del teatro comunitario tal como lo conocíamos, no queda la reunión, ni el espacio público, ni la presencia material y cercana de los cuerpos, tampoco ese coro tan potente de las canciones y de las escenas colectivas. Queda, sin embargo, lo que es su base y que hace a su esencia y que es, por tanto, fundamental para comprender el alcance de este fenómeno: una base político-filosófica-ética que está por debajo de todas sus actividades y que es aún más importante que sus producciones teatrales. Esa base está constituida por ciertos valores y actitudes que hacen del teatro co-

⁹ Me refiero a las entrevistas hechas en el Ciclo *Teatro comunitario en tiempos de covid-19*, junto con Clarisa Inés Fernández y Camila Mercado, ya mencionado.

munitario algo único: el respeto por la vida y el sentimiento de solidaridad, en primer lugar, y la apertura que nace de la afirmación de la capacidad y la posibilidad de todos y cada uno para aprender, crecer y proponer mejoras en la vida de la comunidad. Si bien es cierto que el manejo y disposición de las herramientas tecnológicas posibilitan su «presencia» continuada en la situación de aislamiento, su actividad no hubiera sido posible sin lo construido en todos estos años de práctica comunitaria que constituye una base fortísima para su actitud ante la vida, la lucha por el derecho a la expresión y la presencia de valores, que forman el núcleo del teatro comunitario.

Esta base ética-política que se observa en la conformación de los grupos desde el inicio de este movimiento teatral, hoy se muestra de diversas maneras. Por ejemplo, en la colaboración, el acercamiento y el aprendizaje del uso de la tecnología –incluso de los mayores– y en el apoyo que surge del sentimiento de solidaridad que se expresa reiteradamente, en la preocupación por aquellos integrantes, principalmente los mayores ausentes o que no aparecen en las reuniones digitales. Se observa también en la organización de ollas comunes para aquellos que tienen dificultades para conseguir el alimento. Esto último sucedió sobre todo en los grupos que tenían cierta relación con instituciones en cuyos espacios ensayaban, aspecto que reafirma su fuerte sentido comunitario, principal puntal para que estos grupos sigan existiendo.

En estas circunstancias y con las limitaciones conocidas, surge una poética distinta, una poética que si bien no es la misma que se observaba en las producciones antes de la pandemia es, como aquella, una poética política que teje la tragedia de lo cotidiano. En la historia del movimiento de teatro comunitario argentino, la tragedia de cada momento varía: al inicio, era la muerte de los pueblos por la ausencia del ferrocarril, la desaparición de un barrio por la construcción de la autopista o la falta de libertad política y de expresión. Ahora, con la pandemia, la tragedia a vencer es la muerte, el aislamiento y la inmovilidad personal y económica de los integrantes de los grupos; pero todo empieza por vencer el impedimento para continuar en la praxis teatral.

Esta situación se vierte en una diversidad muy amplia de acciones y proyectos producidos por los grupos de teatro comunitario, tan pronto como descubren que, gracias a los medios digitales, es posible dar cierta continui-

dad a sus acciones, circunstancia en la que exhiben la enorme capacidad creativa para enfrentar el presente pandémico incluso con humor.¹⁰ Como afirma Belén Triofetti, una de las coordinadoras de Los Okupas del Andén (La Plata, Provincia de Buenos Aires), en la entrevista del Ciclo ya anotado, «aparecen nuevas formas de pensar los colectivos» (2020), con una comunicación que atraviesa los cajoncitos digitales con la mirada, la voz y sobre todo con el deseo. Lo comunitario emerge de una manera casi mágica, resultado del trabajo grupal a través de los años.

La sociedad se vio obligada a mirar «hacia dentro», hacia nuestros espacios cotidianos que de pronto alcanzaban sentidos insospechados; ellos aparecían recubiertos de seguridad y transformados en el recurso vital que teníamos que aprovechar. El vuelco hacia el interior que ocurre en la sociedad también impacta en los grupos y se manifiesta en producciones diferentes, para las cuales en condiciones «normales» no había tiempo.¹¹ Por ejemplo, como nos contó Cristian Villareal, coordinador del grupo ALAS en la correspondiente entrevista, (Teatro comunitario de Villa Juanita, Salta, Argentina), el grupo recopiló las historias de los integrantes del grupo e hicieron un video para que el barrio los conozca.

La *poética del recorte*¹² se evidencia al menos en dos aspectos que impactan de manera directa y de modo muy fuerte al teatro comunitario: el recorte del espacio y los cuerpos segmentados, único modo de visualizarlos con las herramientas tecnológicas. Conviene recordar que la mayoría de ellos, además de ser grupos numerosos, actúan en el espacio público ahora vedado. De estos recortes, aquel que el teatro comunitario logra evadir en mayor medida es el que se refiere al distanciamiento. Si bien el distanciamiento físico es inevitable, se ha logrado superar, en gran parte, la ruptura de lazos sociales y de la comunicación que éste implica. Por otra parte –de

10 Los Pompapetriyosos, por ejemplo, armaron un corto llamado *La huida*, que consistía en buscar modos de salir a la vereda, que nos hace sonreír ante el reconocimiento humorístico de nuestra propia infelicidad cotidiana cuando identificamos una situación que también es nuestra.

11 Al respecto, véanse las entrevistas del ciclo *Teatro comunitario en tiempos de covid-19* (Nota 6).

12 Ver mi «Teatralidad social/teatralidad pandémica» en *Mutis por el foro*.

modo similar a otros intentos teatrales no comunitarios—,¹³ logran traspasar los límites de las ventanitas del zoom para transmitir una afectividad que se expresa a través de la escucha y la mirada. Los dos sentidos liberados del covid-19 sustituyen, en lo posible, la ausencia del abrazo cercano que expresa la afectividad sociocomunitaria que se ha construido a través de los años y que ahora sustenta el grupo, más allá de las circunstancias de aislamiento.

El resultado es que se forma una comunidad «imaginaria» enraizada en una experiencia vital y afincada en el sujeto diverso y constituyente del colectivo, que funda y crea en forma conjunta (Kalyvas 25) y que ha venido existiendo en presencia desde el final de la dictadura (1983). Esta comunidad real, que deviene imaginaria con la obligada digitalización, ha funcionado para construir propuestas artísticas, a raíz del pacto de una pluralidad de individuos que, en su hacer, alteran la normas y las instituciones tradicionales que determinan los espacios políticos y sociales (ibídem 26) y generan una nueva forma de producción socioteatral.

Los grupos comunitarios hacen del problema una posibilidad (Ruiz Barea, 2020); crean, a pesar de la crisis, y encuentran tiempo y recursos para producir algo que no es sólo entretenimiento (Scher). Ellos adquieren nuevas habilidades con la tecnología, las técnicas cinematográficas y la fotografía; logran evadir, en cierto modo, el distanciamiento y el recorte de los cuerpos, gracias a la tecnología que permite el uso de la mirada y la voz, librados del ataque del covid-19.

Parecería que más allá de la pandemia y sus restricciones, el saldo es positivo: han demostrado su fortaleza¹⁴ en la capacidad de mantener vivo este sujeto colectivo constituyente de nuevas formas de vida contra hegemónicas, finalidad que sobrepasa la mera construcción de obras teatrales.

13 Ver «Teatralidad social/teatralidad pandémica» en *Mutis por el foro*.

14 A esto se suma que, incluso, han aparecido algunos grupos nuevos o los existentes han contado con nuevos integrantes, asunto que no llama la atención si recordamos que el teatro comunitario apareció en el 83 de raíz de la dictadura y a raíz de la gran crisis del 2001; a partir del 2002 se produce lo que he llamado la «explosión del teatro comunitario». ¿Puede ser posible que, a raíz de esta crisis, se produzca crecimiento del teatro comunitario?

[...] ¿como auscultar los afectos colectivos que no son reducibles a los cuerpos individuales de donde ellos emergen?
(Anderson 2009, 80, traducción propia)

[...] es posible pensar el modo en que los artistas exploran las formas de lo político a partir de cómo plasman emociones, sentimientos y afectos [...] como una forma de compromiso social!
(Doyle xi, citado en Taccetta, 287)

*Barrios de poesía*¹⁵ nace en la segunda parte del 2020, producida por el grupo Pregoneros Varelenes de Florencio Varela, Provincia de Buenos Aires. Durante la primera parte del año, a partir de marzo de 2020, el grupo había funcionado sólo virtualmente por eso, esta acción realizada en el momento de la DISPO, además de aspirar a mantener el grupo, esperaba integrar nuevos vecinos. Cuando hacen la convocatoria, ya se habían formado subgrupos que, durante la pandemia, estaban produciendo y creando con la finalidad de administrar el Zoom y la escritura, y mantener y activar Instagram para movilizar al público. Pero la inquietud que ahora les movía era creer que podían producir algo colectivamente y difundirlo (Calvi, 2020b).

Frente a la imposibilidad del coro que requiere la presencia corporal, adoptaron la impronta de la *Acción Poética* nacida en México en los noventa,¹⁶ que había tenido varias repercusiones internacionales. La ciudad se prestaba para ello: el centro de Varela, cerca de la estación, está rodeado de casas con paredones y murales de escuelas que facilitaban la tarea.

Detengámonos ahora en el proceso y el armado de la propuesta de los Pregoneros Varelenes. Los integrantes del grupo se convirtieron en cineas-

15 Para visualizar la acción, véase *Barrios de poesía*. Pregoneros Varelenes.

16 El movimiento *Acción Poética* es un caso especial de arte urbano, artístico y literario que comenzó en Monterrey, Nuevo León, México, en 1996; consiste en pintar e intervenir en muros de las ciudades con fragmentos de poesía. En México existen 180 ciudades con intervenciones de *Acción Poética*. Las redes sociales le dieron alcance mundial con presencia en 30 países y grupos autoorganizados que realizan las pintadas.

tas, iluminadores, fotógrafos y poetas. Cuando cambió la ASPO en DISPO, algunos integrantes se encontraron en la plaza de Varela. El resto se filmó desde su casa o en su propio barrio, exclusivamente con celulares; se logró cierta «continuidad» estética visible a las escenas, mediante la elección del color azul para el vestuario de todos los intervinientes. El procedimiento consistía que mientras uno filmaba, otro «escribía» en el paredón, con un aerosol que «encontraba» en el piso. Para realizar el audiovisual, fue necesaria una logística de modo que éste pareciera filmado sin interrupción, disimulando la multiplicidad de tomas individuales hechas desde los celulares.



Barrios de poesía. (Fecha de transmisión)

Barrios de poesía consta de tantos versos como integrantes. La consigna fue «habitar la intimidad para escribir y poder crear» (Calvi, 2020b). Para ello, recurrieron al trabajo con los sentidos acicateado, por ejemplo, con preguntas acerca del primer olor de la mañana o los olores y la memoria de la comida. El trabajo individual fue trasladado al barrio. Se eligieron esquinas, casas, calles del barrio para fotografiarlas y describirlas sensorialmente. Con los escritos individuales armaron un «cadáver exquisito» que dio origen a la poesía final, que fue combinando versos de manera espontánea y aleatoria que, finalmente, fueron acoplados a la música creada para el proyecto.

La «atmósfera afectiva», propuesta por Anderson, nos da un andamiaje teórico adecuado para leer las emociones que se despliegan en la escena, como una forma de resistencia ante el peligro de desintegración social y subjetiva, como es el caso de la pandemia, que presiona y envuelve la vida determinando incluso su posibilidad. Tanto en la escena social, como en la escena comunitaria, observamos la expresión de la afectividad colectiva emergente, a raíz del covid-19.¹⁷ Las emociones expresadas en *Barrios de poesía* son una respuesta, individual-interna-colectivizada, a la atmósfera afectiva pandémica que se expresa a través del lenguaje cargado de emoción, propio de la poesía. La producción exhibe una sensibilidad que sintoniza las dimensiones transpersonales y prepersonales de la vida afectiva, con la existencia cotidiana de los integrantes del grupo comunitario.¹⁸ *Barrios de poesía* nos posibilita imaginar/sentir la experiencia afectiva colectiva del grupo comunitario, como ocurriendo más allá, alrededor y paralelamente a la formación de subjetividades (Anderson 77). En la teatralidad de Pregoneiros, percibimos cómo la atmósfera afectiva se toma y se trabaja en la cotidianidad de la vida de los integrantes del grupo y cómo ellos lidian en sus respectivas situaciones; el audiovisual producido por el grupo de Florencio Varela colectiviza sus emociones y hace de ellas elementos de resistencia para la defensa de la vida y de la comunidad.

Barrios de poesía evidencia un sistema de relaciones que surge entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tiene como función

17 Al respect, véase «Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad», en *Mutis por el foro* p. 29.

18 Anderson propone entender la «atmósfera» como un término (yuxtaposición de una palabra, un objeto al que se refiere y un concepto) que se ha usado de muchas maneras y que se usa intercambiándola con modos (*mood*), sensaciones, ambiente, tono y otras maneras de nombrar los afectos colectivos. Anderson subraya que el concepto tiene diferencias y propone entender la atmósfera afectiva como impersonal o transpersonal, como la intensidad, el entorno o la transmisión de los sentimientos de los otros. Anderson se enfoca en los afectos colectivos que, parafraseando a Marx «envuelven» y «presionan sobre la vida», como es el caso presente de la pandemia (Anderson 2009, 77 – 80). Flatley, por otra parte, describe el *mood* como una «suerte de atmósfera afectiva que atraviesa a los sujetos, un estado inevitablemente compartido, un fenómeno colectivo. En este sentido, 'los modos constituyen el modo en el que estamos juntos» (Abramowski 2015, 81).

responder a una necesidad urgente (Foucault 196). En este sentido, podemos considerar la teatralidad comunitaria como un «aparato» que estratégicamente responde a necesidades consideradas apremiantes por sus productores y que responden a la «atmósfera afectiva» constituida por los procesos de interacción social –miedos y restricciones– que se dan, se reciben y se trasladan socialmente. Las emociones, expresión de la energía emergente bajo la presión de la atmósfera pandémica –dimensión transpersonal–, son la base compartida desde donde emergen los estados subjetivos con los correspondientes sentimientos y emociones; se observa una conciencia colectiva que busca expresarse con una estructura organizativa flexible y que encuentra su medio en la poesía. Experimentamos la comunicación de una afectación que es impersonal, pero que se siente intensamente como personal (Anderson 80), que se expresa poéticamente y se plasma en imaginarios alternativos, recuerdos, deseos, pasiones, frustraciones y utopías compartidas como fenómeno colectivo.

La propuesta es una versión lingüística, espacial y sonora de emociones vitales reconfortantes que revelan el espacio-tiempo de un mundo no expresado directamente; su teatralidad desborda el mundo representado y organizado mediante sonidos, símbolos, textos, para lidiar con la afectación colectiva y suavizar la atmósfera cargada de miedo y pesadumbre (Anderson 79 – 81). Como espectadores y escuchas, *Barrios* nos permite aprehender aquello que emana de la acción y la afectividad que emana de la inefabilidad de la poesía no traducible en palabras; la recepción recoge y transforma esas sensaciones difíciles de expresar en experiencias propias, vividas. La producción interrumpe la atmósfera afectiva de la pandemia –miedo, muerte, ausencia de deseo e inmovilidad–, y la perturba con expresiones de alegrías, deseos y recuerdos de un pasado que se ven como encarnando la felicidad. La poesía objetiva no sólo la expresión de la presión ejercida por la atmósfera pandémica, las emociones que responden a ella y una afectividad cuya principal característica es la recolección de memorias y deseos de felicidad encontrados en momentos anteriores.

La poesía emerge como una forma de resistencia que confirma y afirma el nosotros del grupo, construido desde la praxis comunitaria, que encuentra un modo de reencontrarse con el sujeto colectivo, mediante la expresión de una comunidad de emociones, que ponen el énfasis en la vida como ob-

jetivo último junto a la búsqueda del deseo, y que bien puede comprenderse como una «emocionalidad colectiva, capaz de producir transformaciones en las subjetividades y potencialmente, en los espacios micropolíticos...» (Verzero 4) y que se plasma en la poesía comunitaria.

En *Barrios de poesía* emergen el extrañamiento y la memoria del espacio exterior, de las plazas, de las flores, de los árboles y el recuerdo de los lugares compartidos con seres queridos, las comidas y sus olores. Las emociones expresadas comunitariamente y compartidas en el espacio público en un poema compuesto por los versos extraídos y combinados, a partir del cadáver exquisito, cohesionan el grupo con la compenetración y la comprensión de lo vivido comunitariamente. No llama la atención que, luego de la acción, el grupo se sienta fortalecido y que incluso haya tenido la adherencia de nuevos miembros.

Callará el silencio. Historias de cartón:¹⁹ atravesar el mito

*Estos otros monstruos [...— no son de veras monstruos:
son vuestros conciudadanos*

(Levi Strauss 190)

*La máscara permitió desenmascarar muchas cosas,
desnaturalizarnos a nosotros mismos,
en cierto modo teatralizar lo que pasa en zoom.*

(Ruiz Barea entrevista)

*Una máscara no es ante todo lo que representa
sino lo que transforma, es decir, elige no representar.
Igual que un mito, la máscara niega tanto como afirma:
no está hecha solamente de lo que dice o cree decir,
sino de lo que excluye.*

(Levi-Strauss 24)

Según Agustina Ruiz Barea, la propuesta de los Pompetriyos busca «elaborar imaginariamente sobre lo que está sucediendo para seguir irradiando fantasía, para seguir imaginando [...] para construir mitos y ritos, para actua-

19 Para visualizar cortos sobre los capítulos de *Callará el silencio. Historias de cartón*, ir a *Historias de Cartón. Callará el silencio*.

lizarlos» (2020b). Uno de los propósitos era «denunciar la imagen de zoom, desnaturalizar o poner en evidencia que esto también es una fantasía», señalarlo como un recorte que organiza la mirada del mundo. Las máscaras se hicieron reciclando las cajas en las que llegan las compras del mercado chino, recurso principal para el abastecimiento en la pandemia. Decidieron trabajar con el cartón, «el empaque que cubre lo frágil que está[ba] debajo de nuestros pies» (ibídem): la amenaza de muerte del virus que obligaba al encierro estaba presente.

Repasemos el proceso como lo relata su directora. La máscara es el elemento central en la producción; el intento de hacer algo de lo real, que no fuera virtual, lograr que los integrantes de los Pompetriyos pudieran tocar a su personaje, tranquilizarse al saber que esa fantasía estaba ubicada en algún lugar. Muchos, no acostumbrados a la plástica, cuando veían que el esfuerzo se concretaba, manifestaban empoderamiento. Luego había que decidir en qué contexto convenía que esa máscara habitara la casa: elegir el espacio privado de encierro individual. A partir de eso, se hizo una entrevista a los personajes sobre su identidad y sus sueños. Se armó la canción²⁰ y apareció el mito colectivo: el temor al encierro indefinido, la pregunta por lo que estaba pasando, la sensación de que se estaban transformando. Esto fue lo que guio a los personajes particulares. Se formaron duplas, unx mandaba una carta, de manera no convencional, a otrx confesándole un secreto, luego cada unx armaba su personaje. En el audiovisual unx leía en *off* y el otrx actuaba con la máscara.

20 «La melodía creada por Esteban [Ruiz Barea] es muy metálica y parece aludir a las conexiones por las redes. La idea de *Navegantes del tiempo naufragaremos para encontrarnos*, está tomada de *El eternauta*.



Historias de cartón. Callará el Silencio. Fotografía de Mariana Berger.

La propuesta exigió experimentación y aprendizaje:²¹ plástica para formar las máscaras, técnica para la grabación de la música (i.e. dentro de un clóset como caja de resonancia), introducción en el manejo de la tecnología, etcétera. Los «dogmas» (Ruiz Barea, entrevista), consignas de la acción, eran los marcos dentro de los cuales tenían que construir la historia: los personajes en soledad, las historias tenían que suceder en el espacio privado; el objetivo de la acción era siempre el encuentro con el otro que se presenta en ausencia, que se aparece en forma de la carta o mediante la voz, la exigencia

21 «Uno lee la carta en el video y otro actúa porque la máscara no puede hablar. Se armaron duplas que trabajaron independientemente entre semana, luego se filmaron los guiones que escribió cada dupla». Según Agustina, esto no funcionaba dramáticamente; por eso acudieron a un director de cine que hace animación; se empezó a escribir el guion desde la técnica cinematográfica, «era traducir todo a la imagen 'romper con ese realismo pornográfico', era como ficcionalizar sin ser artistas de cine, era como transformar en ficción esta imagen virtual que todos tenemos de nosotros, como volvernos a nosotros mismos ficción, no como reconocernos [...] trabajar sobre la máscara de cartón era una exacerbación de cada uno de nosotros, asumiendo el recorte espacial que también habla y que muestra los vínculos de cada uno con el estar en esta situación de encierro y haciéndolo nos reconocimos como creadores de esa realidad que está dada pero que también la estamos creando» (Ruiz Barea, 2020b).

de usar sólo celulares tenía el propósito de conseguir una unidad estética. El trabajo se inició con base en la foto de un muñequito que una vecina había colocado en la llave de aguas argentinas, adentro de una pequeña luz, como saliendo: «en base a esa foto, inventaron una fábula para este primer personaje y aparecieron aquellos que salían de la entraña de la tierra» (Ruiz Barrea, entrevista). Los personajes enmascarados se hacen visibles mediante la producción, luego de haber estado reclusos en el espacio privado; en cierto modo, ponen fin al encierro y deconstruyen el mito.



Personajes que salen de la tierra. Fotografía de Mariana Berger.

Según la directora, al lograr transformar en poesía esta angustia de la distancia obligada y del encierro indefinido, apareció el encuentro como el gran objetivo. La virtualidad funcionó como parte de la estructura de la propuesta; se evitó incorporarla como un agregado externo. Se podía seguir haciendo, pero había que cambiar el eje; el fin buscado era ya no el goce del actor/actriz, sino la búsqueda del contacto con el otro, el intento de construir juntos un relato que provoque algo y lograr que «ese calor que sucede en los ensayos sucediera en la pantalla» (Ruiz Barea, entrevista).

El mito del encierro indefinido²² provenía de la situación y generaba una atmósfera afectiva en la que predominaba el temor, la inseguridad y la incertidumbre. Este mito se actualiza en la ritualidad de la propuesta audiovisual que intenta su superación, mediante la comunicación real/ficticia de los personajes, desde sus espacios individuales. El ritual –dice Agustina–, que empieza en la pantalla digital vía *zoom*, continúa en la elaboración de las máscaras, en la acción teatral y su filmación. Se produce una ceremonia ritual profana de comunicación y vida. Las máscaras portan el derecho y el privilegio de la sociabilidad, el afecto y la conexión con el otro; ellas nos devuelven al punto de partida: la angustia y la necesidad de la superación de la crisis. Como contó Ruiz Barea, tanto la máscara como la acción están teñidas de un tiempo y un ritmo al que los llevó el encierro, un ritmo muy lento, un tiempo ritual, un tiempo sin tiempo, en un espacio delimitado en los que el rito teatral intenta rescatar el contacto social afectivo, a pesar de los recortes del encierro (Ruiz Barea, entrevista).

La inmovilidad de la máscara señala la persistencia y la existencia de esos cuerpos que las llevan, aun en la imposibilidad de hablar; ellas establecen una red de oposiciones y correspondencias (agujeros, colores y formas y protuberancias que podrían corresponderse) que quizá afirmen ocurrencias similares en el mundo exterior, «en los planos sociales, económicos y rituales» (Levi Strauss 60). La máscara en *Callará el silencio. Historias de cartón*, se manifiesta como recurso poético potente para lograr la disipación del

22 La actitud de los medios y la oposición política al gobierno acrecentaba el miedo y la incertidumbre, con el énfasis en las dificultades para aceptar la situación de emergencia y la descalificación de todas las medidas de cuidado que restringían la cotidianeidad.

mito mediante la conexión grupal y el tecnoescape con la creación de otra realidad:

Trabajar sobre la máscara de cartón era una exacerbación de cada uno de nosotros, asumiendo el recorte espacial que también habla y que muestra los vínculos de cada uno con el estar en esta situación de encierro; haciéndolo nos reconocimos como creadores de esa realidad que está dada pero que también estamos creando (Ruiz Barea, entrevista).

La máscara tiene múltiples funcionalidades. Ubicada en el espacio privado, es una armadura que protege, pero que, sin embargo, otorga la posibilidad de traspasar el encierro y alcanzar el encuentro con el otro. Por otra parte, es muy significativo el material de que están hechas. El cartón, basura, desecho, se transforma mágicamente en la posibilidad misma para producir la comunicación. Convertido en máscara, el desecho aparece como el nuevo medio con capacidad de traspasar las paredes y comunicar a pesar de la inmovilidad. Las máscaras revelan y transforman los discursos dominantes, dicen lo no dicho: la destrucción ecológica y el reciclamiento de materiales como salvación parcial, pero posible. También son armadura contra el virus y el modo para esquivarlo y, paradójicamente, otorgan la capacidad de traspasar el aislamiento para alcanzar y mantener la socialización y la comunicación con el otro mediante el lenguaje escrito (las cartas). En las máscaras confluyen el código ecológico y la prohibición social sanitaria.



Callará el silencio. Historias de cartón. Fotografía de Mariana Berger

En *Callará el silencio. Historias de cartón*, la máscara tiene el rol sanador apuntado por Levi Strauss (187). Ellas atacan al monstruo: el miedo y el aislamiento, a la monstruosidad del virus que nos ha prohibido la respiración y el deseo cercanos. Portan el derecho a la comunicación, la conexión y el afecto con el otro como una esperanza cercana y posible. Expresan la esperanza de la sobrevivencia del grupo y sus integrantes. ¿Puede también ser quizá el futuro luego del virus, con seres transformados, de apariencia poco humana? ¿O significar la sobrevivencia de la humanidad con aspectos impensados, a pesar de la desconexión con los semejantes?

A manera de conclusión: el «poder teatral» y la superación de los límites

Cuando la pandemia se inició en Argentina, allá por marzo de 2020, afirmé que había surgido una nueva teatralidad (*Mutis por el foro*) que intentaba expresar las emociones, mediante herramientas digitales, en continuidad con la teatralidad social, puesto que, tanto el ámbito social como el teatral, estaban afectados por una misma atmósfera que, peligrosamente, amenazaba con escindir los lazos sociales y la comunicación. En los tres casos estudiados observamos la liberación de la imaginación que abre espacios en los cuales aparecen nuevas formas de organización y producción que dan lugar a la emergencia de nuevas teatralidades, alejadas de lo institucional.

Mientras en el caso de Boca de Gallo las producciones fueron principalmente una investigación sobre una nueva teatralidad híbrida y múltiple y la sobrevivencia de la praxis teatral, el teatro comunitario perseguía principalmente el mantenimiento del sujeto plural y colectivo; preocupaba la salud y el bienestar de sus integrantes y la conservación de la vida.

Vimos cómo la frontera como límite, encierro o línea demarcatoria y su traspaso, proporciona una perspectiva adecuada para nuestra reflexión. Posibilita una mirada específica para observar la transformación material y posiblemente conceptual del teatro en la que se imprime movilidad, superposición y una heterogeneidad que se cristaliza en formas distintas de teatralidades. Tanto en *Frontera I* y *Frontera II* como en *Callará el silencio. Historias de cartón* y *Barrios de poesía*, observamos que la frontera de lo que

hemos llamado «teatro» se ha ido transformando. Esta explosión cultural y diversa ha hecho ceder los límites institucionales rápidamente; la circunstancia de la pandemia ha dado lugar a un panorama más variado que ya no puede describirse en términos exclusivamente «teatrales», como lo entendía hasta el siglo pasado la tradición cultural. Estas producciones reorganizan las relaciones entre los campos culturales e institucionales que ahora conviven y colaboran sin trazar límites claros; recombinan tecnologías, aprovechan el espacio del encierro y convocan a espectadores virtuales. Diríamos que es un momento de «desteatralización» de la tradición teatral en el que los rasgos tradicionales descriptivos del campo teatral se transforman y devienen menos significativos, con las demarcaciones diluidas y produciendo relaciones mucho más complejas.

La frontera se convierte, entonces, en el punto de vista epistemológico que nos permite reflexionar sobre los modos en que la colectividad teatral reacciona ante el confinamiento y el impedimento de la actividad, y abre un sinnúmero de posibilidades que revelan relaciones cambiantes entre los diversos campos culturales que invisten de poder a sus productores y a la vida en el encierro. La frontera sanitaria, espacial, afectiva y comunicativa, de la que nos hablan las producciones estudiadas, no sirve para excluir, sino para superar esa multiplicidad de impedimentos; para traspasar los límites y afirmar la supervivencia de la cultura teatral en formas inesperadas y novedosas –hibridación de procedimientos, construcción de máscaras, etcétera– que evaden el control del marco institucional restrictivo, negociando su actividad mediante una construcción escénica que, si bien incorpora lo anterior, también se modifica para ingresar en el espacio digital no sólo de la producción, sino también de la expectación.

Podríamos quizá preguntarnos si la resistencia de los teatristas viene de ese «poder teatral» que tienen cultivado en su acervo, generado en la práctica y que, en la emergencia, aparece como potencia, como el conjunto de saberes y facultades que permiten la resistencia y la modificación de la práctica; una potencia históricamente concentrada en los sujetos que les permite resistir para continuar y modificar su modalidad productiva. El momento pandémico ha impulsado la aparición del poder teatral que se sitúa en uno de los polos de la escisión/frontera, tanto en las producciones de los grupos comunitarios como en la propuesta de Boca de Gallo para intentar diluir y

traspasar ese límite. Este poder, formado por las herramientas teatrales, fotográficas, actorales y lumínicas, más las técnicas actorales que los integrantes de los grupos poseen, les permite traspasar la línea de obstáculos para superar la frontera espacial, tecnológica y temporal. De este modo, producen un objeto cultural potente con la capacidad de exhibir, simultáneamente, tanto los impedimentos para la continuidad de la producción teatral, como la manera de superarlos mediante una producción híbrida que, al mismo tiempo que se enfoca en un problema contemporáneo –la inmigración forzada–, nos habla de la superación de las limitaciones forzadas por la pandemia. El límite se ve transformado y, gracias al «tecnoescape», superan la frontera mediante la tecnología y la informática (Appadurai citado en Gamero Cabrera 205, párr. 29) que ofrece la oportunidad para generar vida y sentido (ibídem).

En todos los casos estudiados, es evidente que se ha producido una *dramaturgia del encierro*, que es la misma condición de posibilidad de su producción. En todos los casos estudiados, especialmente en las producciones de teatro comunitario, las propuestas responden a la necesidad de destruir ese mito y el temor del encierro indefinido. También es posible hablar en todos los casos de la *poética del recorte*; en las producciones estudiadas no sólo se recorta la visión de los cuerpos por el uso de la tecnología, sino que la unidad del cuerpo que habla/actúa también se ha escindido. Tanto en las *Fronteras* del grupo Boca de Gallo como en las producciones comunitarias de Florencio Varela y de Parque Patricios, se separa el cuerpo de la voz como modo de sortear los problemas tecnológicos. Esta escisión entre el cuerpo emisor y la voz emitida –transmitida en *off*–, se convierte en la técnica en *Fronteras* para evitar el ruido de los aparatos analógicos que interrumpe la filmación y, en los dos casos de teatro comunitario, para resolver la imposibilidad de hablar con las máscaras o de filmar con celulares y a la distancia los cuerpos parlantes/cantores.

La frontera y los límites marcados por la presencia del covid-19 parecen haber sido un factor constitutivo de una modalidad distinta de la producción teatral. El límite se convierte en una oportunidad, en un espacio abierto a la creación y a la imaginación. Es un muro transparente que es posible de atravesar, que divide y conecta al mismo tiempo, permitiendo la reelaboración de la práctica, inventando procesos nuevos con objetos ya conocidos, para constituir lo que me atrevo a llamar un nuevo campo teatral. Queda

pendiente la respuesta a la pregunta por el futuro, pues no sabemos cómo van a quedar todas estas prácticas teatrales, una vez que han sido intervenidas por el uso tecnológico de manera tan central.

Fuentes consultadas

- Abramowski, Ana. «La vocación como categoría afectiva fundante de docencia como profesión», en Malcón, Cecilia et al. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, 2015.
- Anderson, Ben. Affect and Biopower: «Towards a politics of life. En Transactions. Institute of British Geographers. 2: 77 – 81. Recuperado el 1 de enero del 2018. <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x>>.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Barrios de poesía*. Grupo de teatro comunitario Pregoneros Vareleses: <<https://www.youtube.com/watch?v=VPfWNOPu-Bw>>.
- Boca de Gallo (Carolina Tejeda e Ignacio Rodríguez de Anca). 2020. Entrevista personal. 2020.
- Calvi, Camila. Ciclo de entrevistas, *Teatro comunitario en tiempos de covid-19*. <<https://www.youtube.com/watch?v=IJhWYjCn6FY>>.
- Calvi, Camila. Entrevista personal. 14.03.2021.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Foucault, Michel. *The Confession of the Flesh*. *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings 1972 – 1977*. Brighton: Harvester Press, 1980, 194 – 228.
- Galicia, Rocío. Revelaciones escenológicas: dispositivo y comunidad. En Lola Proaño y Lorena Verzero, *Mutis por el Foro. Artes escénicas y política en tiempo de pandemia*. Buenos Aires: ASPO, 2020, 79 – 89.
- _____. *Teatro en las fronteras: contextos y alianzas*. Manuscrito inédito, 2021.
- Gamero Cabrera, Isabel G. «Los límites del concepto de frontera en distintas teorías antropológicas posmodernas». *Cinta de Moebio*, núm.

- 52, 2015 <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So717-554X2015000100007>. Consultado el 2 de mayo del 2021.
- Kalyvas, Andreas. «Una breve historia conceptual». En Bustamante, Gonzalo y Diego Sazo (comps.), *Democracia y poder constituyente*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2017, 21 – 49.
- Levi Strauss, Claude. *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI, 1985.
- Leys, Ruth. «The Turn to Affect: A Critique» *Critical Inquiry*, vol 37. Núm. 3, Chicago: The University of Chicago Press, 2011, 434 – 472.
- Mezzandra, Sandro y Brett Nelson (trad. Verónica Hendel). *La frontera como método a la multiplicación del trabajo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.
- Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando. «Trías, Eugenio. Obituario (1942 – 2013). La filosofía del límite». *Teorema*, vol. xxxii/2, 2013, 237 – 245.
- Pompapetriyosas, Grupo de Teatro comunitario. *Callará el silencio. Historias de cartón*. <<https://vivamoscultura.buenosaires.gov.ar/>>.
- Proaño Gómez, Lola. «Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad». En *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Ed. Lorena Verzero y Lola Proaño Gómez, Buenos Aires: ASPO, 2020, 29-46. <https://drive.google.com/file/d/1G6qaezhvAKS-qxuLHq6zgncRUgqIHWXXz/view?fbclid=IwARoFz7fa4wrImCgF518jrxg_xl-Dby9ouAIJYQjMnY38LqEL_E3gqyUiODo>.
- _____. «Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana», *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, núm. 18, 2020, 145 – 171. <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2654>>.
- _____. *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Ruiz Barea, Agustina. Entrevista en Ciclo de *entrevistas Teatro comunitario en tiempos de covid-19*. Los Pompapetriyosas, Parque Patricios, 2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=ieA4ke8VTJc>>.
- Ruiz Barea, Agustina. Entrevista personal con la autora, 2020b.
- Sazo, Diego. «Introducción. Ecos del debate constituyente global». En Bustamante, Gonzalo y Diego Sazo (comps.), *Democracia y poder constituyente*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2017.

- Scher, Edith. Ciclo de Entrevistas *Teatro comunitario en tiempos de covid-19*. <<https://www.youtube.com/watch?v=vfcwTBzvtg4>>.
- Taccetta, Natalia. «Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo». En Malcón, Cecilia et al., *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, 2015, 287 – 314.
- Teatro y comunitario en tiempos de covid-19*. 2020 – 2021. Ciclo de entrevistas realizadas por Clarisa Inés Fernández, Camila Mercado y Lola Proaño Gómez. Ciclo de entrevistas Teatro Comunitario y covid-19.
- Triofetti, Belén et al. *Ciclo de entrevistas Teatro comunitario en tiempos de covid-10*. Los Okupas del Andén, La Plata, Buenos Aires, 2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=VMqcNy-QOG8>>.
- Verzero, Lorena. «Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto». En Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page (coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*, Buenos Aires: Librería, 2020, 150 – 171.

Imágenes de lo coreográfico *durante la pandemia* por el covid-19 en México

Alonso Alarcón Música

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Introducción

En diciembre de 2019 apareció en China el coronavirus¹ SARS-CoV-2, el cual provoca la enfermedad llamada covid-19, propagada con rapidez en el mundo y declarada pandemia global el 11 de marzo de 2020 por la Organización Mundial de la Salud.

El gobierno mexicano hizo el llamado a la *Jornada Nacional de Sana Distancia*² el 23 de marzo del mismo año, replegando los cuerpos a un confinamiento voluntario en casa. La pandemia provocó rápidamente el cierre de teatros, festivales, espacios de ensayo de compañías dancísticas y de escuelas de todos los niveles educativos, con lo cual prácticamente todas las fuentes de trabajo de los artistas escénicos fueron afectadas por cancelaciones de contratos, temporadas y giras artísticas programadas.

1 «Los coronavirus son una familia de virus que causan enfermedades (desde el resfriado común hasta enfermedades respiratorias más graves) y circulan entre humanos y animales» («¿Qué es el coronavirus?»).

2 La *Jornada Nacional de Sana Distancia* contempló la suspensión de actividades no esenciales de los sectores público y privado, la cancelación de eventos masivos, el cierre de escuelas, espacios escénicos, gimnasios, cines, bares, iglesias, recintos culturales y se invitó al confinamiento familiar en casa.

En el presente ensayo me propongo reflexionar sobre cuáles maniobras fueron articuladas desde el campo dancístico mexicano para hacer frente a los cierres de espacios escénicos y a la cancelación de actividades presenciales, ¿qué nuevas expresiones artísticas, o formas de aproximarse a la creación, han emergido o se han potenciado en esta situación de contingencia?, ¿cómo abordar los retos más íntimos de la danza que implican el contacto entre los bailarines?, y *¿a través de qué medios han sido resignificadas algunas imágenes de lo coreográfico* en este contexto particular?

La investigación está fundamentada en teorías de la danza, la coreografía y los estudios de la imagen desde un enfoque cualitativo, abordado metodológicamente a través del *pensamiento situado*,³ así como desde la perspectiva de los *dilemas de la visibilidad*. De tal manera que para la descripción, comprensión e interpretación de las imágenes de *lo coreográfico* durante la pandemia por el covid-19 en México, pongo en práctica maniobras trabajadas en el Doctorado en Historia del Arte con la Dra. Rían Lozano de la Pola y la Dra. Marisa Belausteguigoitia en «relación con las políticas de la imagen y la producción de visualidades en este contexto de horror sin límites. Buscando entender las tensiones (éticas, estéticas y políticas) producidas por la intermitencia entre visibilidad e invisibilidad» (1) de los cuerpos danzantes durante la pandemia.

Dilemas en tanto que la búsqueda de respuestas definitivas o certezas se tornan como un propósito estéril en estos tiempos convulsos en los que México suma más de 259 486 muertes⁴ por enfermedad del nuevo coronavi-

3 «Para el feminismo, y otras corrientes intelectuales y políticas, el pensamiento situado ha sido una propuesta y una práctica fundamental y, también, querida. Pensar desde algún lugar. También reconocer los itinerarios por los que nos movemos. Identificar las idas y las venidas, pero sin controlar los desplazamientos. Saber que a veces cruzamos determinadas fronteras y los paisajes no son reconocibles. Inventar una mirada, entonces. Todos esos movimientos son consecutivos al estar situados, porque no lo estamos en un solo lugar ni de manera definitiva, lo estamos de maneras alternas y provisionales» (Parrini, Brito 11).

4 Las cifras por covid-19 han crecido de forma exponencial semana tras semana según los propios informes aportados por la Dirección General de Epidemiología del Gobierno Federal. Al 12 de agosto del 2021 en el país se contabilizan 3 251 067 positivos estimados, así como 259 486 defunciones estimadas y 146 525 activos estimados («Información General»).

rus, por lo que me enuncio desde no romantizar la circunstancia en la que nos ha colocado la pandemia a toda la humanidad y en especial a bailarines, coreógrafos, productores, docentes, gestores e investigadores independientes del campo de la danza. Este ensayo está situado entre la catástrofe que ha implicado la pandemia para los territorios habitados desde el cuerpo y los sudores compartidos, con las *dinámicas grupales* interrumpidas y las maniobras que han movilizad*o lo coreográfico* hacia desbordar lo presencial.

En este contexto, es preciso ponderar que la relación entre la danza y la política es coyuntural. Mark Franko explica que «en un nivel micro-histórico, la danza puede realizar una protesta, alterando de una forma directa y local un equilibrio de poder» (207); es decir, una relación situada en un contexto político, cultural y social específico, por lo que hay protestas que pueden ser significativas en respuesta a un momento histórico particular. El autor sostiene que «puede pensarse que, cuando se le otorga un espacio de importancia, el cuerpo mismo está oponiéndose a algo, [y] es ese algo lo que define el modo en el que la danza hace estallar lo político» (ibídem). Es precisamente esa oposición de los cuerpos danzantes frente a la pandemia el dilema desde el que me propongo realizar una revisión crítica para indagar en las posibilidades y los límites de *lo coreográfico*.

Juan Ignacio Vallejos explica que *lo coreográfico* no se reduce a un dispositivo de captura como entendería André Lepecki la coreografía,⁵ sino que supone una construcción compleja que tiene que ver con lo cinético; «es un no campo de oposición de fuerzas, en el sentido de que no hay algo anterior a esa oposición, sino que en esa oposición de fuerzas está la dimensión cinética» («Sobre lo coreográfico»). Es decir, que *lo coreográfico* desde la perspectiva de Vallejos se trata de un entramado de resistencias y oposiciones constantes como el dilema que guía metodológicamente esta investigación.

5 Lepecki ubica la coreografía a finales del siglo xvi, en 1588 en una lectura histórica donde la danza cae en una «captura» relacionada con la visibilidad-invisibilidad a través de la coreografía como disciplina, como tecnología del cuerpo y como los modos hegemónicos de percepción estética. El autor propone entender la coreografía como dispositivo de captura, ya que parte de la idea del sujeto libre que es capturado por la coreografía en tanto dispositivo del cual debe buscar liberarse. (véase Lepecki «*Choreography as Apparatus of Capture*»).

Intentaré dar un panorama parcial, incompleto y en algunos casos contradictorio, de algunas formas en que se visibilizaron imágenes de *lo coreográfico* durante la pandemia por el covid-19 en México, retomando la idea de Franko (2019) sobre la oposición de los cuerpos como una maniobra que hizo estallar lo político al protestar el lugar que ocupa la danza en la sociedad, en el contexto situado en una crisis sanitaria que ha hecho colapsar el orden establecido como «la normalidad» de las artes escénicas contemporáneas, pero que también ha inaugurado otras maniobras y abordajes de *lo coreográfico*.

Explicaré tres sentidos de *lo coreográfico* con base en piezas y proyectos realizadas por Jessica Sandoval, Miguel Mancillas, Michele Ferrer, Marcel Sierra, Lola Lince y Mauricio Nava a partir de técnicas de investigación como: 1) la revisión de material bibliográfico, de archivo y hemerografía; 2) entrevistas a profundidad realizadas vía Zoom a los coreógrafos, y 3) observación y análisis de piezas coreográficas a través de videograbaciones y transmisiones por internet. Lo anterior me permitirá trazar a lo largo del ensayo una constelación de imágenes de *lo coreográfico* en clave de dilema que transita por los estados de Sonora, CDMX, Guanajuato y Veracruz, que se extendió en los medios electrónicos hacia Colombia.

Antecedentes de la videodanza en México

La relación entre la danza y el video, acentuada como medio para la visibilidad de *lo coreográfico* durante el confinamiento, no es un binomio que en sí mismo exprese novedad; sus orígenes están ubicados desde la invención del cine en el siglo diecinueve. De acuerdo con Ximena Monroy y Paulina Ruiz, «encontramos ya una larga historia de investigación y de experimentación entre el cuerpo, el movimiento, la cámara y la pantalla» (15); las autoras señalan que estos vínculos han sido nombrados a lo largo del tiempo como *videodanza*, *cinedanza*, *screendance* o *danza para pantalla*. El término *choreocinema* fue propuesto por el crítico John Martin con base en la pieza *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren estrenada en Nueva York en 1945 en colaboración con el bailarín y coreógrafo Talley Beatty.

Por su parte, Hayde Lachino y Nayeli Benhumea explican que la venta de las cámaras caseras de video en el mercado marcó el surgimiento del arte de la videodanza. Las autoras señalan que a partir de ese momento «las posibilidades de experimentar con los lenguajes coreográficos y audiovisuales se pusieron al alcance de los artistas, debido a los bajos costos de producción que estos aparatos ofrecían, multiplicando con ello las formas del quehacer artístico» (46). La pieza *Videodanza, viva, video danza* de Pola Wiess es ubicada por Lachino y Benhumea como la pionera de la videodanza en México, videoperformance realizado en 1979. A su vez, las autoras afirman que:

La videodanza es una forma artística que surgió del encuentro de la danza con la videografía, [...] lo que propició otra forma de la danza, otra manera de abordar la construcción de significaciones mediante el diálogo entre los lenguajes del video y la coreografía. Para esta forma de danza, lo que cambió fueron los medios disponibles para realizarse [y] con ello el pensamiento asociado a su hacer se transformó (Lachino, Benhumea 30).

Esta transformación *en el vínculo* entre el video y la danza atiende a su vez a que el video ya había sido utilizado desde finales de la década de los setenta como «la forma principal de documentar los procesos de montaje y de dejar registro de las obras» (Stephens «Videodanzas chilenas»), como bien lo apunta Manuel Stephens, por lo que el desplazamiento del registro de una pieza coreográfica con fines documentales⁶ hacia la videodanza se da cuando el video es abordado como un medio creativo; y como señala Stephens, «se componen obras específicamente para este formato que no se llevan a los escenarios, se hacen modificaciones especiales a coreografías para ‘traducirlas’ a este medio y se hacen grabaciones desde diferentes ángulos y bajo premisas propias del video» (ibídem).

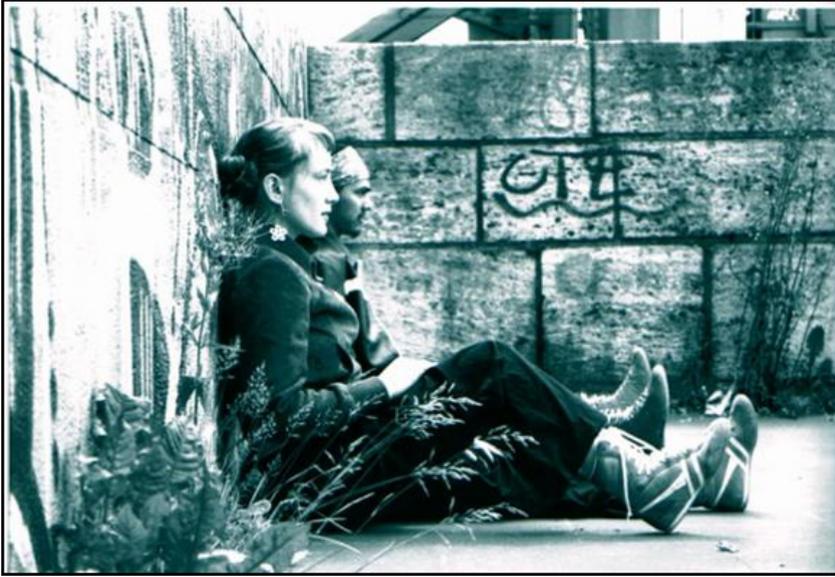
El género de la videodanza ha sido ampliamente explorado en el país durante los últimos cuarenta años por coreógrafos y videastas como Laura

⁶ «En México contamos con un proyecto que rescató y digitalizó fotografías, grabaciones y prensa, entre otros materiales de la danza de los últimos veinte años del siglo xx, se trata de *Vestigios del porvenir, la danza independiente de los 80 y 90*, de Elizabeth Nochebuena» (Stephens, «Videodanzas chilenas»).

Ríos, Rocío Becerril, Hayde Lachino, Mariana Arteaga, Vivian Cruz, Cecilia Appleton, Omar Carrum, Gustavo Lara Equihua, Mauricio Nava, Ximena Monroy, Abdiel Villaseñor y Laura Martínez Ayala. Como parte de mi práctica artística, fui bailarín de la videodanza *...por siempre (videopropuesta 1.0)*⁷ de Mauricio Nava con el Circo Contemporáneo en 2001, así como director y coreógrafo de *Deutsche Mix vol. 1* y *Deutsche Mix vol. 2*,⁸ videodanzas de la compañía Ángulo Alterno Danza rodadas en Alemania en el año 2004 con la participación de los artistas chilenos Isidoro Abramowicz y Olivia Court.

7 «Se rescata para DVD lo que fuera la primera obra de videodanza de Mauricio Nava y El Circo Contemporáneo, la videopropuesta 1.0 '*...por siempre*', realizada como un ejercicio escolar y grabada originalmente en formato *Hi8* dentro de una estación del tren ligero de la Cd. de México. Una historia anecdótica en la que un hombre dentro de una solitaria estación de tren parece esperar a que alguien o algo llegue, sin embargo, cosas extrañas suceden; dualidades, persecuciones, momentos de eterno retorno y la prolongada espera, tal vez... por siempre. (Bailarines: Alonso Alarcón, Camilo Chapela/Música: Manu Chao)» (Nava «*...por siempre videopropuesta 1.0*»).

8 *Deutsche Mix*, vol. 1, y *Deutsche Mix*, vol. 2, son dos experimentos visuales que condensan el intercambio artístico realizado durante un año en las ciudades de Düsseldorf y Colonia en Alemania entre las compañías Ángulo Alterno Danza (México) y VeraSanderArtConnects (Alemania) dentro del proyecto *-éL bUsca pies... en K-*. Fueron filmadas dos videodanzas con exploraciones en el formato de improvisación coreográfica a partir del diálogo de dos cuerpos con diversos espacios arquitectónicos, sonoros y visuales en la ciudad de Colonia. Dirigidas por Alonso Alarcón, música original de Olivia Court e Isidoro Abramowicz, creación de movimiento e interpretación de Olivia Court y Alonso Alarcón, fotografía de Isidoro Abramowicz, edición y posproducción de Alejandro Ardila y Alonso Alarcón. Estrenadas en el *VII Festival Internacional de Danza Contemporánea de Morelia*, Michoacán, el 5 de agosto de 2004. (Ángulo Alterno. Programa de mano *-éL bUsca pies... en K-*).



Videodanza *Deutsche Mix*, vol. 2. Ángulo Alterno (2004). Fotografía de Isidoro Abramowicz.

Es importante mencionar que el formato de la videodanza «como el resultado de la mediación entre las convenciones propias de la danza y las convenciones del video, que poco o nada tiene que ver con la danza escénica» (Lachino, Benhumea 30 – 31), ha sido difundido en México a través de ciclos, programaciones y festivales desde finales de la década de los noventa, como el *Primer ciclo de exhibición de videodanza mexicana* organizado por Mariana Arteaga en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Unam, quien también hizo la curaduría del *Festín Internacional de Danza en la Pantalla* presentado en el marco de la primera edición del *DanzaExtrema 2005* en Xalapa,⁹ las *Jornadas Internacionales de Videodanza-México* fundadas y diri-

⁹ Mariana Arteaga fue invitada para realizar una curaduría de videodanza que incluía piezas del *Concurso Internacional DanceScreen* y de la *III Jornada Internacional de videodanza*. Se proyectaron en la pantalla del Auditorio del Ágora de la ciudad de Xalapa las piezas *Human Radio* de Miranda Pennell (Inglaterra), *Minou* de Magali Charrier y María Lloyd (Inglaterra), *Um Movimento quase qualquer* de Cecilia Lang, Dominique Marcy y Malu Airdalo (Brasil-Francia), *Tres detrás de la puerta* de

gidas por Hayde Lachino, el *Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos* (véase «Síntesis curricular Hayde Lachino») codirigido por Lachino con Mariana Arteaga y el *Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva*, fundado en 2008 por Ximena Monroy,¹⁰ entre otros.

Durante la contingencia se potenciaron los vínculos entre la danza y las tecnologías de una forma inusual, desbordada, y que no necesariamente responde a las lógicas creativas que históricamente han trazado las videodanzas, los coreógrafos o los proyectos experimentales entre danza y nuevas tecnologías. Se vivió una sobresaturación de transmisiones de libre acceso sobre todo durante la primera parte de la pandemia en 2020 a través de redes sociales; fue posible ver cursos, filmaciones caseras, videodanzas, transmisiones en tiempo real de espectáculos dancísticos, videos de archivo de piezas de repertorio, así como conversatorios con coreógrafos y compañías de danza de todos los estilos.

Fueron tomados como medios para la supervivencia de las imágenes de *lo coreográfico* la videocámara, los celulares, la cámara fotográfica, el internet, los sitios web y plataformas como *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* y *Zoom*, a través de los que se crearon nuevos festivales virtuales, entre otros productos visuales, a una velocidad tan vertiginosa que fue imposible ver toda la oferta dancística que circulaba durante los primeros meses de la pandemia.

Acciones políticas de *lo coreográfico*

Lo anterior responde al primer sentido de *lo coreográfico*, que en este contexto particular manifiesta la necesidad de producir imágenes para migrar, a

Mauricio Nava (México), *Destierro* de Mariana Arteaga (México), *Moment* de Katrina Mcpherson y Paula Hampson (Inglaterra) y *Pájaros (Birds)* de David Hinton y Yonalde Sanaith (Inglaterra). (DanzaExtrema. Programa de mano *CINE. Festín Internacional*).

¹⁰ Ximena Monroy fue la coordinadora artística de la *1ª Muestra Itinerante VideoDanzaBA México 2008*, una selección del festival argentino en seis ciudades mexicanas; proyectó videodanzas en Coatepec y Xalapa (Veracruz), Cholula y Puebla (Puebla), Ciudad de México y San Miguel de Allende (Guanajuato), Muestra que posteriormente se convertiría en el *Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva*. («Antecedente de Agite y Sirva»).

como dé lugar, de la presencia escénica al dilema telemático;¹¹ dilema porque pone en tensión la necesidad de ser vistos como productores del campo de la danza escénica que, al tener los teatros cerrados, responden de forma creativa, siempre en movimiento, y con entusiasmo para crear presencia de lo dancístico durante la pandemia. Fue una maniobra para hacer frente a la inmovilidad causada por el confinamiento de los cuerpos escénicos, para confrontar el miedo ante las cifras de muertes e infecciones y articular una serie de intentos por sobrevivir en un mercado de las artes escénicas precarizado desde décadas atrás.

Migraciones corporales en la mirada

En el caso específico de las piezas creadas durante el confinamiento por la pandemia, las formas en que los lenguajes de la danza escénica migraron hacia plataformas virtuales abrieron nuevas preguntas sobre la presencia del cuerpo danzante, ya que, como lo señala Mark Franko, cuando nos situamos en la relación entre la danza y la política «hablamos del poder de la danza para hacer y deshacer identidades. Debido a que la danza moldea el cuerpo y sus formas de moverse, no puede evitar proponer modelos de subjetividad en un sentido afirmativo o negativo» (209), por lo que las imágenes de *lo coreográfico* revelan algunos de estos modelos a través del vestuario, el diseño sonoro, la dramaturgia corporal, el guion de movimiento y el desarrollo temático.

¹¹ El *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* (RAE) ubica las raíces de la palabra «telemático» de la forma femenina del inglés *telematics*, acrón. de *tele-* 'tele-' e *informatics*, 'informática', y la define en su segunda acepción como «2. f. *Inform.* y *Telec.* Aplicación de las técnicas de la telecomunicación y de la informática a la transmisión de información computarizada» («Telemático»).

Aquí ubico piezas como *34 FPS Fragmentos Por Segundo*,¹² coreografía de Jessica Sandoval¹³ en la que transmitió desde el Foro *Un Teatro* de la Ciudad de México en tiempo real a través de la plataforma Zoom los días 25 y 26 de junio de 2020, un dueto con la creación e interpretación de las bailarinas María Fernanda Báez y María Fernanda Padilla, con la dramaturgia de Susana Meléndez, el dispositivo multimedia estuvo a cargo de Diana Esperanza y la composición musical de Alonso J. Burgos. La creación dirigida por Sandoval partió de cuestionarse: ¿desde dónde abordamos el género?, pregunta que fue articulada en «un espectáculo multimedia y multidisciplinario [donde] ponemos en el cuerpo los conflictos de género que vivimos, dialogamos con ellos, los devoramos y vomitamos para ponerlos a pensar desde el *acuerpamiento* de las ideas» («Sinopsis»).

12 La pieza fue pensada desde su concepción para ser transmitida virtualmente, ya que es resultado del apoyo obtenido por la coreógrafa Jessica Sandoval con su espacio *Un Teatro* de la convocatoria Espacios Escénicos Independientes en Resiliencia lanzada por la Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Centro Cultural Helénico, la cual invitó a compañías constituidas, colectivos de teatro y espacios escénicos independientes a participar por apoyos de hasta 150 000.00 pesos con el objetivo de «apoyar la actividad de los espacios escénicos independientes del país durante la contingencia sanitaria derivada de la propagación del covid-19» («Espacios escénicos independientes en resiliencia»).

13 Jessica Sandoval (CDMX, 1976). Es artista interdisciplinaria, coreógrafa, directora y promotora cultural. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA (2019). Es egresada de la Escuela de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBAL (1987 – 1993). Fue bailarina solista del Ballet Teatro del Espacio de 1995 al 2001. Ganadora del primer lugar del Premio de Coreografía INBA-UAM 2003. Funda y dirige Realizando Ideas AC (2006) y el centro cultural Un Teatro en la CDMX (2011). Se ha presentado en Senegal, Gambia, Panamá, Estados Unidos, India, Finlandia, Francia y Tailandia entre otros. (Sandoval «Sinopsis curricular»).



34 FPS *Fragmentos por Segundo* de Jessica Sandoval (2020). Fotografía de Paulina Aguado.

La pieza de Sandoval contó además con el diseño de iluminación y dirección de cámaras de Paulina Aguado y la propia coreógrafa, quien también realizó el diseño de vestuario; la compleja dirección técnica estuvo a cargo de Alberto Hernández Vázquez y la coordinación técnica de América Salazar Pérez, quienes tuvieron que ajustar las condiciones escenotécnicas para recibir público presencial con aforo limitado en *Un Teatro*, con todas las medidas

sanitarias, a la vez que transmitían la pieza en tiempo real a usuarios por Zoom. Se trató de una experimentación a través de la voz, la corporalidad, la iluminación y la transmisión de varias cámaras de video superpuestas para llevar a la pantalla una pieza sobre el significado de «ser mujer» a partir de la lectura colectiva de la *Teoría King Kong* de Virginie Despentes.

Transmitir en tiempo real habilitó la posibilidad del fallo, el vértigo de saberse vulnerable frente a trabajar con el cuerpo y la tecnología como medio. En este mismo sentido, Miguel Mancillas¹⁴ con su compañía Antares Danza Contemporánea¹⁵ en Hermosillo, Sonora, transmitió un programa didáctico conformado por una selección de duetos, fragmentos de diversas obras del repertorio de la compañía; Mancillas pidió a sus bailarines seleccionar duetos para bailar que hubiesen sido significativos para ellos desde su perspectiva como intérpretes. Iniciaron los ensayos desde casa en duplas a lo largo de la pandemia y progresivamente se fueron reuniendo hasta volver a su salón de ensayos en la Casa de la Cultura de Sonora para desde ahí transmitir esta función a diferentes escuelas vía Zoom desde el celular operado por el propio Mancillas.

La lógica de colectividad desde la que se desarrolla de forma cotidiana el trabajo de los grupos de danza en el espacio *íntimo que implica* compartir ensayos, clases de entrenamiento, procesos de montaje o la escena misma, fue uno de los principales *dilemas encarnados* durante la pandemia; *lo coreo-*

14 Miguel Mancillas (Hermosillo, Sonora, 1963). Es director y coreógrafo de Antares Danza Contemporánea. Se formó con los maestros Xavier Francis, Isabel Hernández, Ángeles Martínez, Zygfryd Rzyzsko y Guillermo Maldonado. Ha ganado premios como el *XVIII Premio Continental INBA-UAM 1997*, *SOMEC-VITARS 1999* y *Miguel Covarrubias 2004*. Fue distinguido entre los mejores diez bailarines del siglo XX en el libro *México; su apuesta por la cultura*, coeditado por la revista *Proceso* y *Random House Mondadori* México. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1999. Ha participado en festivales en Europa, Asia, Canadá, Estados Unidos y América del Sur (Mancillas «Sinopsis curricular»).

15 «(Hermosillo, Sonora, mayo de 1987). La coordinación del grupo estuvo a cargo de Adriana Castaños de 1987 a 1994 y, de este último año a 2001, de Elsa Verdugo y Miguel Mancillas en la dirección artística. Entre sus obras se pueden mencionar *Cables* (1982), *Ángel* (1987), *Ese lado del tiempo* (1989), *Vestigio (9 minutos después)* (1995) y *Tiro al blanco, historia por entregas* (1997), todas de Miguel Mancillas; de Adriana Castaños están *Bajo techo* (1984), *Testigos* (1986), *Las cantatas* (1990), *Duelo* (1991) y *Yo hubiera o hubiese amado* (1988)» (Delgado 28).

gráfico en su sentido más primario implica sudores compartidos, aromas que se mezclan, miradas que se cruzan, ritmos respiratorios que se sincronizan o se tejen en una polifonía que transita de forma orgánica durante los encuentros compartidos para habitar el cuerpo danzante.

En entrevista, Mancillas me explicó que se resistía a dar la clase de técnica de danza y ensayar con su compañía a través del Zoom

[...] por lo que implica la emocionalidad de mover el cuerpo en un contexto que no corresponde a la investigación, al estar trabajando en conjunto y en laboratorio, pero finalmente ante cómo se extendían las fechas de la pandemia empezamos a entrenar y ensayar por esa vía. (Mancillas, entrevista)

Antares es una agrupación del noroeste del país conocida por mantener un trabajo constante, tanto de entrenamiento como de ensayos de lunes a viernes, tengan o no funciones, temporadas o giras, por lo que el repliegue en las casas y el trabajo virtual a través de Zoom fue un desafío que interrumpió su dinámica cotidiana, pero que también abrió otras relaciones entre la danza y la política al interior de la compañía si nos situamos desde la perspectiva de William Forsythe, quien «ha identificado la conexión entre la danza y la política en la relación entre el bailarín y el coreógrafo a partir del hecho de que el coreógrafo administra la autonomía *del bailarín*» (Franko 210).

Mancillas es un coreógrafo que tiene la claridad de guiar a sus bailarines en entrenamientos y procesos creativos por rutas que a él le obsesionan artísticamente, desde las que ha consolidado a lo largo de los años su verdad escénica, por lo que al afrontar la difícil tarea del confinamiento de los cuerpos escénicos, sin renunciar a los contagios indispensables que acuerpan las prácticas de *lo coreográfico*, se vio en la necesidad de hacer un trabajo escalonado con su grupo

[...] en el que dos bailarines que vivían juntos ensayaban en casa solos, para después unirse con otros dos en espacios que ellos conseguían, a los que se fueron sumando uno a unos los demás bailarines y al final yo entré con careta y cubrebocas a ver lo realizado (Mancillas, entrevista).

La elección de los duetos, el remontaje, el ensayo y la autogestión de los espacios fueron realizados por los propios bailarines de Antares, lo cual expresa un giro en la relación bailarines-coreógrafo y en la autonomía administrada por Mancillas a sus bailarines.

Imágenes coreográficas en desplazamiento

Otra de las dimensiones que permite problematizar lo político de la danza es el poder, el cual, desde la perspectiva de Mark Franko, «también abarca la política cultural y las formas en que la danza cumple el rol de arte público» (211); el autor se refiere a las piezas comisionadas por el propio gobierno a los artistas para ser presentadas en festivales institucionales, las subvenciones, becas y apoyos destinados a la creación coreográfica. Si bien se trata de una dimensión que considero medular en el debate actual entre la danza y las políticas culturales, ya que han hecho reventar lo político de los cuerpos danzantes en México durante la pandemia, a través de las demandas de colectivos de creadores, sus protestas y desencuentros con el gobierno; por delimitación metodológica de este ensayo, me enfocaré en la presencia que tuvo la danza en el *Festival Internacional Cervantino* (FIC) realizado en la ciudad de Guanajuato de la región centro occidente del país.

Ha sido históricamente uno de los festivales escénicos que mayor presupuesto etiquetado tiene del gobierno federal. Mariana Aymerich Ordóñez, directora general del FIC y Circuitos Culturales, dio a conocer que para la edición 48 celebrada en 2020 contaba con una bolsa de 84 millones de pesos previstos para su realización presencial; el festival tuvo que desplazarse también a las plataformas virtuales¹⁶ por la pandemia del covid-19 para evitar su cancelación, por lo que finalmente fueron ejercidos cerca de 10 millones de

¹⁶ «La experiencia inédita de la edición 48 del *Festival Internacional Cervantino* (FIC), esta vez, llevada a cabo de manera virtual a lo largo de cinco días, finalmente llega a su fin este domingo 18 de octubre con un balance de participación de 822 artistas de 15 países, 442 nacionales y 380 internacionales. Con ellos fue posible la programación de 33 espectáculos y la realización de 41 funciones, de las cuales 10 fueron transmisiones en vivo y 23 diferidas» (Quiroga «Festival Internacional Cervantino»).

pesos del presupuesto original, un desenlace que la gran mayoría de festivales escénicos independientes del país no compartieron precisamente por la falta de recursos para migrar del formato presencial al virtual, lo cual llevó a sus cancelaciones.

La programación de danza estuvo conformada por espectáculos encargados por la Secretaría de Cultura del gobierno federal a tres compañías para ser filmados especialmente para esta edición virtual del FIC: *Beethoven en la intimidad. Ludwig en tu casa 2.0* de la Compañía Nacional de Danza del INBAL (CDMX), conformado por diez piezas: *Los huéspedes* de Beatriz Madrid, *Mar afuera, estrategias de fuga* de Claudia Lavista, *Deshabitados* de Yazmín Barragán, *Ópalo* de Melva Olivas, *Contorno* de Miguel Mancillas y *Mañana, ayer... y mañana* de James Kelly, coreógrafos invitados que se sumaron al trabajo de los integrantes de la compañía Michele Cutri con *Ensayo sobre la quietud*, Jacqueline López con *Hedoné-Placer*, Irina Marcano con *Palíndromo* y Cuauhtémoc Nájera y Alexander Mitiaev con *Igual*. El segundo espectáculo de danza programado fue *Mamá. Adaptación libre de la obra Edipo Rey, de Sófocles* dirigida por la coreógrafa Andrea Rivera Olvera con la compañía Lux Boreal (Tijuana, Baja California) y finalmente la pieza *La caída* de la Compañía de Danza Experimental de Lola Lince (Guanajuato) («Danza»).

Los tres espectáculos estaban pensados inicialmente en su modalidad escénica presencial, y fue en el curso de la pandemia que se replantearon desplazarse de diversas formas hacia un medio más próximo a la videodanza, dado que el festival no se arriesgaría a transmitir espectáculos de forma virtual en tiempo real, sino presentar videos previamente elaborados por las agrupaciones a través de la página oficial del FIC.

Esta circunstancia abrió para los creadores lo que he denominado el segundo sentido de *lo coreográfico*: imágenes en desplazamiento que se reformularon a través de formatos como la videograbación para propiciar la experimentación del cuerpo, la coreografía y la escena en locaciones de corte cinematográfico. Como ejemplo, citaré la pieza *La caída*¹⁷ de la Compa-

17 La pieza fue transmitida en formato digital a través de la página oficial del Festival Internacional Cervantino (<<https://festivalcervantino.gob.mx>>) el 17 de octubre de 2020.

ña de Danza Experimental de Lola Lince,¹⁸ agrupación que tiene su sede en el estado de Guanajuato y que para esta pieza en particular requirió de un grupo de creadores escénicos que viajaron desde la CDMX, San Luis Potosí, Ciudad Juárez y Guadalajara, lo cual representaba un enorme desafío en el contexto de la pandemia por el covid-19.



Videografía *La caída* (2020). Fotografía de Jaime Marín.

La caída es una idea original y coreografía de Lola Lince,¹⁹ con la dirección artística de Natsu Nakajima, que propone «un viaje de vuelta al origen, trans-

18 «Fundada por Lola Lince en Jalisco en 1992. Desde entonces privilegia la experimentación como el detonador del proceso creativo y del encuentro de una voz propia. Desde sus inicios impulsa el desarrollo creativo de sus integrantes dentro de un espacio de reflexión y de experimentación. La Compañía rehúsa examinar el cuerpo como una entidad atrapada en patrones técnicos fijos, pues en principio el cuerpo se transforma, continúa indefinidamente bajo la influencia de su entorno, él mismo en perpetuo movimiento. Fundamenta su quehacer en la búsqueda de libertad interior y de espiritualidad, no exenta de un compromiso profundo y de un rigor absoluto» («Compañía de danza experimental»).

19 Lola Lince (Cotija, Michoacán, 1958). Estudió ballet clásico en Guadalajara en 1978 y en 1985 fue solista de la Compañía de Bellas Artes de Jalisco. En 1990 abrió

porta a los espectadores al sueño del eterno retorno, al inicio del asombro, al campo en donde todos caemos con el fin de volver a elevarnos» («Reseña»). La coreógrafa elaboró para la pieza un lenguaje de la fragmentación desde que inició a trabajar el proyecto en su versión escénica, a través de juegos con ciertos motivos kinésicos que partieron de

[...] la imagen primerísima de una vasija muy preciosa que cae al suelo y se rompe y lo único que veía eran pedazos; el reto era de alguna manera descubrir corporalmente cómo juntar esos pedacitos para encontrar una cierta unidad. (Lince, entrevista).

El diseño sonoro estuvo a cargo de Julio César Aguayo, la dirección de arte fue de Mauricio Ascencio y la realización videográfica para el FIC de Omar Soriano. Lince, en mancuerna con su director de arte, realizó una serie de exploraciones en el Teatro Juárez de Guanajuato para abordar el desafío de establecer una nueva relación entre los espacios arquitectónicos del teatro con los pasajes de la pieza que serían videograbados.

En entrevista, Lince me explicó que era muy extraño porque el teatro vacío «nos daba justamente la dimensión del momento que nos tocaba vivir, mi sensación del espacio era como un cuerpo que estaba dormido y que necesitaba la sangre de la audiencia, de los *performers* para despertar», una alegoría que reconectaba a la coreógrafa con el relato de Yoshi Oida sobre el maestro Okura, quien decía que «el cuerpo humano es ‘la sangre del cuerpo de la danza’. Sin éste el escenario muere. Tan pronto como el actor entra en escena el espacio empieza a cobrar vida» (Okura, en Oida 22). La coreógrafa recuerda haber visto durante su recorrido por el Teatro Juárez que el piso del foro estaba levantado, por lo que «todo me hablaba del momento que estamos viviendo, cuando un orden establecido se desploma y pensé ¡ésta es la caída!» (Lince, entrevista).

su búsqueda corporal sin ligarse a ningún vocabulario coreográfico. Desde 1994 se ha presentado en festivales nacionales e internacionales y ha creado colaboraciones con artistas como Rachel Gomme (Inglaterra), Halina Chmielarz (Polonia), Guillermo Horta (Cuba/Viena), Susana Reyes (Ecuador) y Natsu Nakajima (Japón). Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2006. («Lola Lince / Breve Semblanza»).

Con sus vivencias corporales por el confinamiento a flor de piel, Lince escuchó las posibilidades que se le revelaban en las locaciones para replantear relaciones entre los cuerpos y los espacios, que le pedían separarse para atender las distancias *físicas* de la arquitectura del teatro; una analogía de la distancia social que vivimos por la pandemia y a su vez, desde la propia «entraña del teatro» (ibídem); la pieza se desmembró para «dejar hablar al espacio y a los cuerpos en diálogo, para crear por completo una nueva pieza» (ibídem) para la pantalla.

De esta manera, reformularon la coreografía creada originalmente para teatro italiano convencional y la desplazaron del discurso coreográfico presencial hacia la filmación de una videodanza en diversas locaciones del Teatro Juárez de Guanajuato: escaleras, butacas, pasillos, palcos y el foro; espacios que generaban un nuevo diálogo con la misma pieza, lo cual permitió el máximo nivel expresivo de las imágenes construidas por la poética de Lince, de su danza de tempo lento capturada por el acercamiento de tomas que, en su versión escénica convencional, a la distancia, algunas veces se pierde.

La danza de Lince tiene una potencia del gesto que cuando la veo en el escenario se antoja estar muy cerca de ella y de todos sus intérpretes para no perder detalle, se antoja estar ahí metido para presenciar cada respiración y su coreografía de imágenes corporales dilatadas en el tiempo. Pero ¿cómo afrontar el dilema de lograr la proximidad del espectador en la interacción de los lenguajes del cine y *lo coreográfico*? Al hacer esta videografía, la coreógrafa enfrentó el gran desafío del desplazamiento de su lenguaje fragmentario de cuerpos a esta traducción al medio visual. Lince señaló en la entrevista que le preocupaba no mantener la atención del espectador por largos periodos digitalmente hablando, «dado que las nuevas tecnologías nos llevan a un consumo veloz de imágenes y de textos y de todo, tenía esa duda si podría funcionar una pieza de largo aliento».

La coreógrafa, con el apoyo de Ascencio y Soriano, abrazó el dilema visual de *cómo acercar al espectador* «al gesto íntimo, a los recovecos de la piel del otro sin que la pieza perdiera su potencia» (Lince, entrevista) al desplazarse al medio del video. Un dilema porque requería generar un vínculo energético con espectadores ausentes durante la filmación, pero de quienes debería de sostener su atención a través de celulares, computadoras o pantallas de televisión en una pieza de larga duración sin estar ella ahí, con su

cuerpo abierto iluminando los rostros con su danza como en una función presencial.

Las piezas de Lince demandan una atención de sus espectadores total e incondicional, pues por lo regular son de larga duración, lo cual no es casualidad, o como la coreógrafa me dijo en la entrevista «no es por inocencia». Ella sabe que es un reto para el espectador ver piezas de noventa minutos, a veces de dos horas, pero está convencida de que si la pieza lo requiere debe ser de esa forma. Lince afirma «yo soy de la idea de que cada pieza tiene su destino, su vida, su tiempo, su duración y hay que respetarla» (entrevista).

De esta forma, puedo decir que *La caída* de Lince es una *protesta epidérmica*, una reacción a la inmediatez, al consumo y a la velocidad como ingredientes de una sociedad contemporánea inmersa en la depredación. Protesta que también es posible leer en los procesos coreográficos de Lince: dilatados, demandantes de atención profunda, de respeto de su *tempo* como una crítica a las políticas culturales de los gobiernos, también depredadoras de procesos artísticos que no van a los ritmos deseados por los festivales escénicos; porque no hay presupuesto que alcance, pero sobre todo voluntad política para comprometerse con la visión de los artistas cuya brújula es la propia poética de su obra, no los ritmos marcados por las becas, por las programaciones de los teatros institucionales o los requisitos de los grandes festivales.

Medios electrónicos como autobiografía²⁰ en movimiento

Cuando nací el 9 de noviembre de 1980 en el puerto de Veracruz, regalaron a mis padres una *cámara de fotografías* instantáneas de la marca Kodak, por

20 «Es difícil ubicar el momento en el cual surge la autobiografía como género literario, sin embargo, George May, en su libro *La autobiografía*, señala su surgimiento en Europa alrededor del siglo XVIII y lo relaciona con la publicación póstuma de las *Confesiones* de J. J. Rousseau, citando como precedentes las confesiones de San Agustín, la historia de la vida de Jérôme Cardan y algunos escritos de Montaigne. Desde entonces son múltiples las obras literarias que se han producido bajo este género, convirtiéndose quizás en uno de los géneros literarios que más ha profundizado en la compleja naturaleza humana» (Robledo, Peña Borrero 1).

lo que hay un registro visual de mis primeros años de vida en archivos de papel fotográfico, material que con el paso del tiempo ha ido modificando sus coloraciones y que alimentó mis primeros álbumes físicos con fotos. Los medios electrónicos están íntimamente ligados a la noción de *archivo* para reconstruir la memoria, pues son dispositivos de captura que en su desplazamiento hacia la digitalización abren la posibilidad de traducir en imágenes los espacios más íntimos de lo humano a través de soportes como la fotografía, el video o las notas de voz. Este es el tercer sentido de *lo coreográfico*: las autobiografías de los bailarines y coreógrafos como partitura de las imágenes del confinamiento en espacios de lo cotidiano que han utilizado a los medios electrónicos para su movilización.

En el sureste del país se ubica la dupla conformada por la bailarina y coreógrafa veracruzana Michele Ferrer²¹ y el costarricense Marcel Sierra,²² codirectores y fundadores de Los tr3s pi3s d3l gato arte escénico, joven agrupación radicada en la ciudad de Xalapa, Veracruz desde el 2018; durante la pandemia crearon la pieza titulada *El viento en la ventana*, bailada y transmitida en tiempo real desde Xalapa a través de la plataforma *Actinio Sala Virtual* con sede en Panamá y visualizada en Colombia como parte del ciclo

21 Michele Ferrer (Xalapa, Veracruz, 1984). Es licenciada en Danza Contemporánea por la Universidad Veracruzana. Durante más de diez años ha colaborado con compañías de danza contemporánea, teatro físico y marionetas, con las cuales ha participado en diversos festivales de América, Europa y África. Actualmente, es codirectora de la compañía Los tr3s pi3s d3l gato arte escénico, fundada en el 2018 junto con Marcel Sierra, dedicándose a la creación y promoción de talleres y espectáculos de danza. Fue beneficiaria del FONCA en el Programa *Jóvenes Creadores* 2018 y *Apoyo a Proyectos para Niños y Jóvenes*, Emisión 2019 (Ferrer «Sinopsis curricular»).

22 Marcel Sierra (La Habana, Cuba, 1989). Comenzó a estudiar en Costa Rica Artes Dramáticas en el 2008 y en el 2010 entró al Conservatorio el Barco del Taller Nacional de Danza en el programa de formación de bailarines. Egresó en 2018 de la Escuela de Danza Experimental SEAD en Austria. Como artista escénico, ha trabajado en producciones de danza contemporánea en países como Costa Rica, Cuba, Panamá, Guatemala, México, Austria y Portugal. Como docente, ha impartido talleres de repertorio, *partnering* y movimiento en piso en ciudades como San José, Ciudad Panamá, Ciudad Guatemala, La Habana, Xalapa, Cunduacán, Culiacán y Ciudad de México. (Sierra «Sinopsis curricular»).

Solos y duetos escénicos que se ensamblan en la virtualidad realizado por el Festival Detonos 7º Encuentro²³ con sede en la ciudad de Bogotá.

157

Alonso Alarcón Múgica



El viento en la ventana. Los tr3s pi3s d3l gato arte escénico (2020). Fotografía de Mario Aguilera.

El festival independiente creado y dirigido desde 2014 por Angélica Acuña, se vio fuertemente afectado en su edición 2020 por la contingencia sanitaria como un gran número de festivales de danza que tuvieron que cancelar sus versiones presenciales por la pandemia. Los financiamientos pactados se vieron mermados y con ello la presencia de agrupaciones internacionales

23 Realizado del 19 al 31 de octubre de 2020 en Bogotá, Colombia, el *Festival Detonos* «es una oportunidad para plantear diálogos entre la danza y el teatro físico, la cinematografía y la interacción virtual, así como una apuesta significativa desde los nuevos espacios de interacción digital. Para este año el Festival abordará tres dimensiones: la formación disciplinar, la circulación de obras escénicas en vivo en espacios virtuales; y, por último, un espacio para la reflexión, acerca de La pedagogía de las Artes Escénicas en la virtualidad, con franjas académicas en las cuales participarán diferentes programas de teatro y danza de diversas universidades que expondrán sus visiones y experiencias sobre el tema» («7º Festival Detonos. 2020»).

como Los tres pizos el gato arte escénico, quienes tenían programada su gira a Bogotá para representar a México en este festival de forma presencial. Después de varios replanteamientos en el que incluso se les avisó de la cancelación del evento a los coreógrafos participantes, el festival decidió migrar al formato virtual y proponer a sus artistas invitados realizar la transmisión en tiempo real de seminarios y piezas de danza, adaptados al formato virtual.

Ya adentrados en poco más de seis meses de confinamiento corporal, Ferrer y Sierra se propusieron trabajar una pieza de corte autobiográfico. *Ángela María Robledo y Luis Bernardo Peña Borrero explican que*

[...] una autobiografía nos permite escrudiñar los deseos, temores [y] realizaciones de un autor, [lo cual nos permite adentrarnos en el universo personal de] sus dolores, sus dificultades [así como] tener más elementos para comprender sus teorías o planteamientos (1).

Los coreógrafos crearon una pieza en la que habitaban su propio sentir como pareja, viniendo juntos el encierro, por lo que en la corporalidad se apareció «el tedio, el hastío y el encierro en una gama de emociones que se experimentaron sobre todo al principio de la pandemia» (Ferrer, entrevista), constituyendo un código de repetición en lo que Sierra denominó como «*loops* de incertidumbre» que se relacionan, a su vez, con la atmósfera sonora elegida.

La pieza fue creada en la sala de su propia casa, por lo que los estados corporales fueron determinados a partir del espacio reducido, lo cual guiaba una investigación de movimiento situada en la intimidad y sin la menor intención de lograr espectacularidad. Mark Franko señala que «la evocación del movimiento cotidiano y la improvisación parecen inevitables» (210) cuando se dirige la mirada hacia las prácticas coreográficas de los grupos pequeños, lo cual aporta elementos básicos para entender cómo se relaciona la danza de estas microcompañías con lo político de su tiempo; es decir, las revelaciones del contexto social que se habilitan a partir de su sentir depositado en *lo coreográfico*.

La pieza *El viento en la ventana* partió de la noción de aislamiento y de los propios cuerpos e historias vividas de Ferrer y Sierra, inspirados también por las películas *Langosta* (*The Lobster*) dirigida por Yorgos Lanthimos en

2005 y *El Hoyo* dirigida por Galder Gaztelu-Urrutia en 2020 para Netflix. Los coreógrafos e intérpretes se propusieron crear «un vertiginoso encuentro entre dos seres en una prisión imaginaria que viaja sin rumbo por un inmenso mar. Encerrados y a la deriva» («El viento en la ventana»), por lo que esta pieza lanza el dilema sobre la presencia, mostrando que a pesar de vivir con el otro muchas veces estamos ausentes.

Otro ejemplo de los medios electrónicos como autobiografía en movimiento es el proyecto de Mauricio Nava²⁴ titulado *388 HORAS/de pandemia*, primer capítulo de la serie denominada *HORAS*²⁵ de ElCircoContemporáneoNEOTV estrenado el 31 de agosto de 2020 en la modalidad de transmisión de pago por evento

[...] en la que 4 coreógrafos nos muestran, a través de la mirada de 4 videastas, una bitácora visual acerca de la experiencia del confinamiento que han vivido durante 162 días debido a la pandemia de la covid-19 en México («Horas»).

La idea original y concepto es de Nava, quien invitó a los coreógrafos Jaime Camarena, Miguel Mancillas, Alicia Sánchez y Marco Antonio Silva, así como a los productores de las video propuestas Vivian Cruz, Karen de Luna, Gustavo Lara Equihua y Ángel Rosas.

24 Mauricio Nava (Ciudad de México). Es coreógrafo, director de escena, videoasta, productor y realizador audiovisual. Ha creado más de 100 obras y proyectos coreográficos presentados en México, Norteamérica, Sudamérica y Europa. Ha recibido premios y distinciones, como la beca Creador con Trayectoria PECDA Guanajuato 2019, el *Premio Nacional de Danza INBA-UAM* en 2001, 2002 y Guillermo Arriaga 2014. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA desde 2016. Es docente de la Universidad de Guanajuato en la Licenciatura en Artes Escénicas y director fundador de la Cía. El Circo Contemporáneo danza multidisciplinaria. (Nava «Sinopsis curricular»).

25 Véase video demo («Horas»).



3888 HORAS/de pandemia de Mauricio Nava. ElCircoContemporá-NEOTV (2020).
Fuente: www.elcircocontemporaneo.tv/horas, consultado el 13 de febrero de 2021.

La metodología de creación planteada por Nava a los participantes consistió en formar duplas, en las que los coreógrafos deberían enviar su carrete de fotografías, videos, notas de voz, entre otros archivos digitales de su celular a los productores de las video propuestas, y a partir de esos registros de vida durante los primeros meses de la pandemia, los videastas realizarían cada uno su propia propuesta visual como un cadáver exquisito de imágenes ensambladas, todo esto con la intención de llevar espacios de lo íntimo-cotidiano a la pantalla²⁶ sin la mediación o dirección por parte del coreógrafo dueño de los archivos.

Nava trabaja con el formato de la videodanza desde hace veinte años en México; me explicó en entrevista que

[...] desde el primero momento en el que yo tomé el objeto de la videocámara y pude ver lo que se podía hacer a través de la pantalla me di cuenta que era un escenario más, un escenario con muchas posibilidades...

26 Los resultados de esta interacción fueron transmitidos en la plataforma digital ElCircoContemporáNEOTV en formato de video durante el segundo semestre de 2020.

Por lo que no se quedó solamente haciendo danza de manera presencial para espacios escénicos, sino que ha investigado diversas formas de generar material y contenido visual, digital.

Inició el proyecto de crear un canal de televisión hace siete años, realizando transmisiones de obras y documentales de su trabajo con El Circocontemporáneo mediante diferentes plataformas digitales; con la pandemia por el covid-19 Nava retomó el proyecto de una forma más estructurada con el apoyo de Jaime Soriano para abrir el canal de televisión digital y decidió hacer el proyecto *3888 HORAS/de pandemia* que fuera punta de lanza para abrir las transmisiones.

Soriano es pionero de la digitalización y transmisión de la danza desde el 2003 con la fundación de DanzaNet sc, empresa con la que realizó el *Día Internacional de la Danza (DID)* virtual en abril del 2009 frente a la pandemia por el virus de la influenza H1N1²⁷ en el que fueron canceladas las actividades escénicas presenciales e invitó a varios creadores, entre ellos Nava, a participar de la modalidad virtual del DID; sin embargo, la pandemia fue superada y los esfuerzos de digitalización de la danza se vieron reducidos a un grupo pequeño de creadores que dieron continuidad a estas inquietudes.

En el contexto actual, Nava considera que «la pandemia sí nos empujó a la digitalización» como el único medio para seguir creando, por lo que para él se ha subrayado la necesidad de ofrecer productos a través de una plataforma de transmisión de danza digital en la que se requiere pagar por ver las piezas. Este punto señalado por el coreógrafo abrió el dilema de la precariedad del consumo de la danza, ya que muchas veces es más necesario para los usuarios pagar alimentos, medicinas o productos sanitizantes, que adquirir un boleto para ver la transmisión de un espectáculo dancístico.

Por otro lado, los circuitos de distribución de las videodanzas son muy escasos y sobre todo han sido creados, como lo expuse en el inicio de este

27 «En México se detectaron los primeros casos de influenza el 11 de abril de 2009 en el estado de Veracruz, México. Al paso de los meses se fue propagando en Estados Unidos y Canadá. Hasta que, el 11 de junio de 2009, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró a la Gripe A (H1N1) como una pandemia mundial tras haberse registrado más de 30 mil casos en 74 países diferentes y como consecuencia de ello murieron 140 personas» (González, «¿Cómo fue la influenza H1N1 en México y el mundo?»).

ensayo, con el propósito de circular las piezas, *más que de generar una retribución económica para sus creadores*. Para Nava, la diferencia está en generar un plan de negocios con las plataformas digitales en los que es necesario pagar por ver, pues como coreógrafo independiente la pandemia le hizo cuestionarse: «qué voy a hacer con mi profesión a partir de que no puedo salir a dar talleres, no puedo hacer montajes, no puedo hacer giras, no puedo hacer residencias» (Nava, entrevista), por lo que decidió digitalizar su trabajo.

Con su canal digital, Nava lo que pretende es invitar a gente que pueda colaborar, integrar a otros creadores *más que presentar únicamente* los productos artísticos generados por su agrupación. El coreógrafo dirige la mirada hacia el dilema de la «gratuidad» que le ha sido adjudicado a las artes escénicas, en este caso a las transmisiones virtuales de libre acceso. Con la pandemia se saturaron las redes «para mantener el lazo afectivo entre nosotros y con la danza; para que la danza no perdiera potencia sólo porque no podíamos salir a mostrarla» (Nava, entrevista), una saturación lógica en el contexto de los cuerpos escénicos en confinamiento, acostumbrados a la visibilidad en los teatros, pero enfrentados al dilema de precarizar con estas transmisiones sus propias prácticas artísticas.

Reflexiones finales

Este ensayo es una invitación a pensar en la relación entre la danza y la política partiendo de algunas ideas de Mark Franko, las cuales me permitieron reflexionar no sólo en lo visible de las acciones dancísticas, sino en *el reverso* que desborda las imágenes de *lo coreográfico* con preguntas que considero necesarias en este contexto de la pandemia por el covid-19 en México. En este caso, *el reverso* de las imágenes lo entiendo como la fisura para pensar lo que está detrás de cómo se aparece el movimiento en el espacio virtual, es decir, los *dilemas de la visibilidad* que interpelan a los artistas escénicos y que atraviesan lo visible de *lo coreográfico*.

Reflexionar en clave de dilema desde la perspectiva de Rían Lozano de la Pola y Marisa Belausteguigoitia me permitió movilizarme hacia esa zona incómoda llena de preguntas sin solución, para seguir pensando en ¿cómo

lidar con la necesidad de poner el cuerpo en la virtualidad, a pesar de las condiciones de precariedad laboral que impera con los cierres de festivales, escuelas y espacios para la danza en México?, ¿cuáles son los efectos de saturar con visibilidad telemática de cursos, obras, videodanzas, festivales y transmisiones en tiempo real las redes sociales?, ¿de qué formas ser comunidad frente a las raquílicas programaciones institucionales que subrayan las desigualdades en la asignación de los recursos para la práctica artística de bailarines y coreógrafos?, ¿recibir los beneficios de abrir el diálogo global, virtual, transnacional de *lo coreográfico*, a cambio de la presencia física?, ¿cuáles son los precios a pagar por la visibilidad virtual de *lo coreográfico* en la «nueva normalidad»?

Este ensayo da cuenta de las alternativas que han tomado algunos coreógrafos en México para enfrentar la pandemia y, a su vez, hace visible entre líneas que se extraña la presencia con los otros, el intercambio de energía humana en un estudio de danza donde habita el contagio creativo y la contaminación corporal sin palabras, donde suceden los ejercicios colectivos, las reacciones desde el territorio de la piel, los estímulos desde las prácticas coreográficas en su sentido más primario.

El trabajo coreográfico realizado durante la pandemia por Jessica Sandoval y Miguel Mancillas con sus compañías me permitieron reflexionar sobre el primer sentido de *lo coreográfico*: la imagen de migrar la presencia escénica al dilema telemático, lo cual implicó recurrir al formato de transmitir en tiempo real, manteniendo el desarrollo de las piezas creadas dentro del perímetro de un espacio adecuado para la danza escénica, con piso de linóleo y fondo negro; es decir, que las locaciones no aportaban en sí mismas nuevos paisajes a los territorios conocidos de lo escenográfico tradicionalmente utilizado en los espectáculos de danza; lo que sí se modificó como una vía novedosa de experimentación para ambos creadores fueron los encuadres de las cámaras como medios para reinterpretar las visualidades y los sentidos de *lo coreográfico*, transmitir otros ángulos que transgredían la mirada frontal, habilitando una serie de migraciones corporales en la mirada de los usuarios de Zoom.

Los dilemas de Lola Lince al replantearse su pieza *La caída* para ser presentada en el *Festival Internacional Cervantino* virtual me llevó a explicar el segundo sentido de *lo coreográfico*: imágenes en desplazamiento que se

reformularon a través de formatos como la videgrabación, para propiciar la experimentación del cuerpo, la coreografía y la escena en locaciones de corte cinematográfico. Al adentrarse en el lenguaje del cine, la pieza de Lince aproximó la mirada del espectador a través de los medios electrónicos, lo cual permitió cartografiar territorios de imágenes corporales a los que no se accede en el teatro cuando se observa la pieza con la distancia establecida desde la butaca. La videografía de *La caída* maximizó la potencia del gesto a través de la pantalla.

La pregunta sobre *cómo abordar los retos más íntimos de la danza que implican el contacto entre los bailarines*, fue el pulso de las decisiones tomadas por la coreógrafa para reformular su pieza escénica en una videografía en tiempos de pandemia, ya que «en un arte como la danza es prácticamente imposible no tocarse» (Lince, entrevista). La compañía aplicó pruebas rápidas de covid-19 a sus integrantes que viajaron a Guanajuato procedentes de la CDMX, San Luis Potosí, Ciudad Juárez y Guadalajara, pero sobre todo «fue sin palabras ‘un acto de fe’ para ir asumiendo el acercamiento conforme pasaban los días e ir retomando la posibilidad de contacto, que en esta pieza es fundamental. El sudor compartido en esos fragmentos de cuerpos, la respiración en la cara» (ibídem), a pesar de que no pudieron darle el tiempo que se requería para el nuevo experimento por todo lo que implicaban los procesos administrativos con el teatro, la producción del propio festival y los tiempos de grabación.

Los proyectos de Michele Ferrer, Marcel Sierra y Mauricio Nava, me permitieron abordar las autobiografías de los bailarines y coreógrafos que utilizaron los medios electrónicos para su movilización, a través de la creación de una partitura de imágenes del confinamiento en espacios de lo cotidiano como el tercer sentido de *lo coreográfico*. Ambos proyectos trabajaron en el formato de duplas para problematizar con los archivos de la memoria en diálogo con la digitalización, la virtualidad y situados en su sentir frente a la pandemia.

Si bien se transmitió el dueto de Ferrer y Sierra, los bailarines nunca estaban en contacto directo, siempre había algo que los dividía en el espacio, lo cual responde a la pregunta sobre «¿cómo una pareja en pandemia puede también crear paredes imaginarias y silencios determinados?» (Ferrer, entrevista). Se trata de una forma de problematizar desde el cuerpo la difícil cir-

cunstancia que vivimos algunas parejas al tener que compartir los espacios de lo cotidiano las veinticuatro horas, los siete días de la semana y en los que hay que delimitar de forma imaginaria los espacios de lo íntimo para mantener la salud mental, emocional y física. El confinamiento también ha resaltado las desigualdades de lo cotidiano en casa, los sesgos de género y la división sexual del trabajo no remunerado en el hogar, entre muchas otras desigualdades que han salido a flote con los dilemas por la pandemia.

Nava, por su parte, desea abrir espacios digitales y virtuales justamente en la coyuntura por el covid-19, en mancuerna con un programador diseñador web; se trata de un Centro Cultural Digital que cuenta con un teatro, un foro experimental, galerías y espacios diversos para que digitalmente creadores no sólo de la danza sino de otras disciplinas tengan un espacio en donde crear juntos, exponer juntos para «trascender el solamente poner un video en la red o utilizar las plataformas digitales ya existentes» (Nava, entrevista).

Expuse *lo coreográfico* a partir de maniobras corporales situadas que los coreógrafos mencionados desarrollaron desde las prácticas coreográficas *íntimamente ligadas al* contexto político, cultural y social de la pandemia en México; maniobras en las que, siguiendo a Foucault (1979), las relaciones de poder y sus formas de distribución desigual establecen puntos de tensión desde los que es posible observar los flujos entre los cuerpos escénicos, sus *dilemas encarnados* y sus protestas por el confinamiento obligado. Desde la perspectiva de Franko, puedo afirmar que la pandemia hizo estallar lo político de la danza al declararse las diversas estrategias de confinamiento, el cual ha confrontado la relación del ser humano con su propio cuerpo y al cuerpo escénico con sus propias maniobras para afrontar la emergencia sanitaria mundial.

Finalizo este ensayo reconociendo que *lo coreográfico* ha movilizado los cuerpos escénicos hacia una protesta danzada por el lugar que ocupan en la sociedad, dando giros performativos a sus propias prácticas dancísticas presenciales, encarnando dilemas a través de una serie de prácticas corporales diversas que les ha permitido experimentar, apreciar e interactuar con la danza mediada por la tecnología. Los *dilemas de la visibilidad* en las imágenes de *lo coreográfico* durante la pandemia por el covid-19 en México también subraya que el virus no discrimina sexo, género, raza, clase social, edad

o nacionalidad, pero la desigualdad estructural que impacta a bailarines y coreógrafos independientes de la danza mexicana, sí.

Fuentes consultadas

Ángulo Alterno. Programa de mano *-éL bUsca pies... en K-*, *Festival Internacional Junio Musical. Encuentro Francia-Veracruz 2005*, Teatro del Estado, Sala Chica, sábado 11 de junio de 2005. Xalapa: Universidad Veracruzana.

«Antecedente de Agite y Sirva». *Agite y Sirva*, 26 de abril de 2008, <www.agiteysirva.com/2008.html>, consultado el 15 de diciembre de 2020.

«Compañía de danza experimental de Lola Lince». *Festival Cervantino*, Actividad, Gobierno de México, <www.festivalcervantino.gob.mx/actividad/259/compania-de-danza-experimental-de-lola-lince>, consultado el 21 de enero de 2021.

«Danza». *Festival Cervantino*, Programación, Gobierno de México, <www.festivalcervantino.gob.mx/programacion/categoria/12/danza>, consultado el 10 de enero de 2021.

DanzaExtrema. Programa de mano *CINE. Festín Internacional de Danza en la Pantalla, DanzaExtrema. Primer Encuentro Coreográfico Internacional Nueva Danza 2005*, Auditorio del Ágora de la Ciudad, martes 14 de abril de 2005. Xalapa: Ángulo Alterno Danza.

Delgado, César, coordinador. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Traducido por Paul B. Preciado. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020.

«El viento en la ventana». *Festival Detonos 7º Encuentro*, Solos y duetos escénicos que se ensamblan en la virtualidad, Proyecto Actinio, 29 de octubre de 2020, <www.proyectoactinio.com/festival-detonos>, consultado el 15 de febrero de 2021.

«Espacios escénicos independientes en resiliencia». *Contigo en la Distancia*, Gobierno de México, Secretaría de Cultura, <www.contigoenladistan>

- Mancillas, Miguel. Entrevista personal. 20 de octubre de 2020.
- _____. «Sinopsis curricular». Archivo personal de Miguel Mancillas, 15 de febrero de 2021.
- Monroy Rocha, Ximena y Paulina Ruiz Carballido. «La creación híbrida en videodanza». *Memoria histórica de la videodanza*, compilado por Ximena Monroy Rocha y Paulina Ruiz Carballido. San Andrés Cholula: Fundación Universidad de las Américas, 2015, pp. 11 – 27.
- Nava, Mauricio. Entrevista personal. 13 de febrero de 2021.
- _____. «...por siempre videopropuesta 1.0». *YouTube*, subido por Mauricio Nava, <www.youtube.com/watch?v=h1Vzgfjxn9k>, consultado el 5 de diciembre de 2020.
- _____. «Sinopsis curricular». Archivo personal de Mauricio Nava, 15 de febrero de 2021.
- Oida, Yoshi. *El actor invisible*, traducción de Georgina Tábor. México: Ediciones El Milagro, 2005.
- Parrini, Rodrigo y Alejandro Brito. «Introducción. La memoria y el deseo». *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, coordinado por Rodrigo Parrini y Alejandro Brito. México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 7 – 21.
- «¿Qué es el coronavirus?». *Coronavirus*, Gobierno de México, <www.coronavirus.gob.mx/covid-19/>, consultado el 20 de diciembre de 2020.
- Quiroga, Ricardo. «Festival Internacional Cervantino alcanzó más de 2 millones de asistentes virtuales». *El Economista*, 18 de octubre de 2020, sección Artes e ideas, <www.economista.com.mx/arteseideas/Festival-Internacional-Cervantino-alcanzo-mas-2-millones-de-asistentes-virtuales-20201018-0046.html>, consultado el 10 de enero de 2021.
- «Reseña». *Festival Cervantino*, Actividad, Gobierno de México, <www.festivalcervantino.gob.mx/actividad/259/compania-de-danza-experimental-de-lola-lince>, consultado el 21 de enero de 2021.
- Robledo, Ángela María y Luis Peña Borrero. «Pistas para escribir una autobiografía». *Alegría de enseñar*, núm. 26, 1998, pp. 27 – 31.
- Sandoval, Jessica. «Sinopsis curricular». Archivo personal de Jessica Sandoval, 15 de febrero de 2021.
- Sierra, Marcel. Entrevista personal. 12 de febrero de 2021.

- _____. «Sinopsis curricular». Archivo personal de Marcel Sierra, 15 de febrero de 2021.
- «Sinopsis». *Boletópolis*, Acerca del Evento, 27 de junio 2020, <www.boletopolis.com/es/evento/14385/funcion/53569>, consultado el 6 de enero de 2021.
- «Síntesis curricular Hayde Lachino». *Hayde Lachino*, <www.haydelachino.wordpress.com/191-2/hayde-lachino-sintesis-curricular/>, consultado el 15 de diciembre de 2020.
- Stephens, Manuel. «Videodanzas chilenas». *Diario de Xalapa*, 1 de agosto de 2008, sección Cultura.
- «Telemático». *Diccionario de la Lengua, Real Academia Española*, <www.dle.rae.es/telem%C3%A1tico#ZMw3qaN>, consultado el 7 de febrero de 2021.
- Vallejos, Juan Ignacio. «Sobre lo coreográfico: historia, política y subjetividad». Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, del 6 de octubre al 3 de noviembre de 2020. Curso.

El arte vivo digital y la defensa de lo efímero

Carlos Gutiérrez Bracho
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

El año 2020 tomó por sorpresa al mundo entero. Las actividades cotidianas fueron trastocadas y las relaciones humanas cambiaron de escenario. De repente, nos convertimos en imagen digital para el Otro y el contacto físico se volvió uno de los actos más riesgosos por el temor al contagio del covid-19. La presencia física del Otro devino un problema.

En este contexto, todos los espacios dedicados a la escena, grandes y pequeños, comerciales y experimentales, cerraron sus puertas. El público se encerró en sus casas; las y los artistas escénicos dejaron de reunirse. Experimentaron una de las más grandes crisis que jamás hubieran podido imaginar. ¿Cómo pensar el teatro sin una reunión presencial de seres? ¿Cómo acercarse al Otro desde el teatro sin la intermediación de un dispositivo tecnológico cuando este arte había defendido desde siempre el encuentro físico como uno de sus principales fundamentos? Lo que se pensó que sería un encierro de unas pocas semanas, se tradujo en meses de confinamiento. ¿Será el fin de las artes de la escena?, era la pregunta que rondaba en el aire. ¿Habrá algo que se pueda idear para hacer de la adversidad una oportunidad?, se empezaron a cuestionar algunos.

Una de las primeras acciones que emprendieron muchos artistas escénicos fue ir a sus archivos digitales para recuperar trabajos escénicos del pasado y sacarlos a la luz. No solo para que la memoria colectiva tuviera presente el teatro, aunque fuera grabado, sino también para tratar de paliar el hastío social que se comenzaba a vivir. La oferta escénica se multiplicó

con rapidez. Tuvimos –y seguimos teniendo¹– la oportunidad de ver puestas en escena que la imposibilidad para viajar de un país a otro, de una ciudad a otra, incluso, había hecho imposible apreciar en su momento. Las fronteras físicas y geográficas comenzaron a difuminarse en el plano virtual. Así, tanto las grandes compañías como los pequeños grupos escénicos vieron la oportunidad de mostrarle al mundo su historia artística. Algunos exhibieron sus fuertes músculos económicos y tecnológicos; otros, sus carencias. La desigualdad entre países, compañías y artistas se hizo evidente.

Había algo incómodo en el ejercicio, sin embargo. Lo que se podía ver en las pantallas de las computadoras, teléfonos móviles y tabletas eran acontecimientos escénicos del pasado registrados en video. Los artistas –al igual que el público– estaban confinados en sus casas siendo, quizá, observadores de su propio trabajo. La esencia de las artes escénicas había desaparecido. El presente escénico estaba cancelado. Ese estar uno haciendo frente a otro que observa, como dicta la famosa sentencia² que Peter Brook escribió en 1969 para definir un acto teatral, no estaba ocurriendo, porque en esas primeras semanas de confinamiento solo estaba aquél que observa; el que hace, se encontraba paralizado, encerrado en cuatro paredes.

Ese presente escénico tenía que ser recuperado. El que «hace» frente al que «observa» tenía que volver para que se pudiera pensar en que realmente había un arte escénico vivo. Comenzaron, entonces, los primeros ejercicios de exploración. Algunos, atrevidos frente al riesgo de salud que representaba el acercamiento físico, decidieron reunirse y regresar a los espacios teatrales y ofrecer funciones vía *streaming* en el mismo escenario en el que se presentaban antes de la pandemia, sin público con presencia física, el cual podía apreciar el acontecimiento escénico desde la virtualidad mediante un dispositivo tecnológico. Muchos intentaron recuperar el ritual del teatro: llamadas antes de empezar, realizar todos los trazos en el escenario teatral

1 En noviembre de 2020 llegó Teatrix a México, un proyecto que ofrece teatro online grabado, que se puede ver a través de una suscripción mensual. Esta propuesta se suma a la gran oferta de espectáculos grabados que se pueden ver en internet.

2 En su libro *El espacio vacío*, Peter Brook escribió: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral» (Brook 21).

–frente a una cámara fija– e, incluso, imaginarse los aplausos y pararse frente a la cámara para hacer una reverencia y agradecer a los asistentes (virtuales) por su presencia (¿ausencia, tal vez?). Este tipo de ejercicios también representaban un problema: faltaba el Otro en el espacio teatral. Faltaban sus reacciones, sus risas, sus incomodidades. Hasta se extrañaban sus clichés y el papel de las golosinas a media función. Resultaba difícil entender las artes escénicas de esa manera, pero la experiencia abrió el espacio para la exploración de nuevos recursos, de nuevos lenguajes, de nuevas oportunidades escénicas e, incluso, de obtener dinero para sobrevivir a la pandemia.



La tempestad en casa. Fura dels Baus y Compañía Nacional de Teatro (17.10.2020).

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=xaaSoChafN8>

Para muchos, resultaba impensable que el teatro fuera grabado o que el público tuviera que ver funciones sin público desde una pequeña pantalla en su computadora. En una «encuesta informal», Alberto Lomnitz y María Sánchez Portillo preguntaron a «colegas de la escena» sobre cuál consideraban que era el elemento fundamental de la práctica escénica y «la respuesta unánime fue el *cuerpo* y la *presencia*» («Poner el cuerpo»); para Lomnitz y Sánchez, ambos términos «derivan en todo un entramado conceptual» tan extendido que hoy parecería una obviedad, pero no lo es.

Poner el cuerpo nos planta frente a la posibilidad de detonar, desde la escena, infinidad de dinámicas con inventiva de espectro amplio que van desde el acto lúdico y festivo hasta el acto de visibilizar y exponer ciertos conflictos que se ocupan de lo común (ibídem).

De acuerdo con ellos, la «mera acción de visibilizar cuerpos» hace que el arte escénico, en el que incluyen teatro, danza, performance o cualquier otra manifestación escénica, sea un acto «profundamente político, más allá de cualquier mensaje explícito o panfletario que una obra en particular presente» (ibídem). Durante los primeros ejercicios de exploración escénico-virtual en pandemia, los actores ponían el cuerpo físicamente, incluso en un foro teatral, pero lo hacían frente a una cámara, donde el Otro solo estaba presente detrás de una pantalla. No obstante, también fueron los primeros pasos para defender otro de los elementos fundamentales del trabajo escénico, implícito en las respuestas del sondeo de Lomnitz y Sánchez: su carácter efímero, inatrapable, donde lo importante no es lo que queda registrado en un dispositivo tecnológico, sino la experiencia en sí y la huella que deja en la memoria, en la emoción, en la piel de ese Otro necesario para que el acontecimiento escénico pueda ser considerado como tal. Este aspecto también se encuentra presente en la definición que Jorge Dubatti hace sobre el teatro, al que define como una «zona de experiencia territorial, incapturable, imprevisible, efímera, aurática» («Convivio y tecnovivio» 45).

Dubatti ha sido un importante defensor del teatro como presencia viva. Lo mira como un «convivio» de cuerpos presentes entre los artistas, los técnicos y los espectadores. Utiliza esta palabra derivada del latín *convivere*, que significa «vivir con otros», para decir que el teatro es «una reunión territorial de cuerpos» (ibídem). De acuerdo con él, la copresencia entre actores, técnicos y público es fundamental para que se pueda construir la «póesis convivial» («Convivio y tecnovivio» 46), porque con pequeños signos, como la risa, el silencio o incluso el llanto, el espectador influye en el trabajo del actor teatral, ya que el teatro es «espacio y tiempo compartidos en una misma zona de afectación, zona única que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función» (ibídem).

Esa presencia viva, esa reunión física y territorial de seres humanos, no obstante, resultó imposible en los primeros meses de la pandemia (lo sigue

siendo en el momento en que estoy escribiendo estas líneas). El riesgo al contagio era superior a la necesidad de construir la poíesis convivial. Los artistas de la escena comenzaron, entonces, a explorar las plataformas digitales para defender el carácter efímero de su trabajo, para hacer que las artes escénicas no se convirtieran en un mero registro en video, sino que se recuperara esta zona de afectación y única, como señala Dubatti, que le da sentido a su quehacer artístico. Había que defender lo vivo de las artes escénicas, a pesar de las circunstancias. El presente escénico, inatrapable, resurgió; los artistas buscaron los modos y medios para que ese Otro necesario se hiciera presente de alguna manera y que la recuperación de lo vivo de las artes escénicas se convirtiera en una manera de mostrar que los artistas de la escena también seguían vivos.

En ese contexto, surgieron infinidad de propuestas en todo el universo virtual. Una de las primeras la llevó a cabo, en España, La Fura dels Baus que, en abril de 2020, estrenó en vivo, vía *streaming*, *La maldición de la corona*,³ una reinterpretación virtual y colectiva de *Macbeth*, que William Shakespeare escribiera durante la cuarentena por la peste de 1606. En el espectáculo dirigido por Pep Gatell participaron alrededor de 30 artistas escénicos y colaboraron investigadores del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, del Instituto de Investigación Biomédica de Bellvitge y del Centro de Visión por Computador. En México, en junio de 2020, la Asociación Nacional de Teatros Independientes llevó a cabo el ANTIfestival, que tenía como finalidad visibilizar las artes escénicas y los espacios que las alojan, para que «a partir del trabajo en red, se logr[ara] incidir y participar de forma activa en la creación de una propuesta política que permit[iera] proteger los derechos del sector» (Asociación Nacional de Teatros Independientes). Se programaron, además de mesas redondas y otras actividades, funciones de teatro grabado y en vivo de teatro y danza,

3 *Participantes:* Julieta Moras, Nami Gradolí, Lisandro Illa, Carolin Vogler, Sandra Barroso, Miguel E. Bueno, Marina Sala y Coral Herranz, entre otros. *Grupos de Investigación:* Grupo de Cognición y Plasticidad Cerebral del Instituto de Investigación Biomédica de Bellvitge (IDIBELL), Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, Centro de Visión por Computador. *Equipo:* Pep Gatell, Nadala Fernández, Ramón Tarès y Alicia de Manuel, entre otros. Transmisión: 28 de abril de 2020 (vía Youtube).

en el que participaron grupos como Murmurante teatro, La rendija y Los endebles, entre otros.



La tempestad en casa. Fura dels Baus y Compañía Nacional de Teatro (17.10.2020).

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=xaaSoChafN8>

En medio de un apogeo en las exploraciones esceno-virtuales y ante la postura crítica de los artistas frente a la obligación de mantenerse en sus casas, en agosto de 2020 Lomnitz y Sánchez publicaron el «Manifiesto por un arte vivo digital», uno de los primeros escritos que daba cuenta de la emergencia de «un movimiento de arte vivo sostenido por una arquitectura digital» («Manifiesto»), en el cual señalaban un tipo de escena que estaba surgiendo en el contexto del confinamiento y que se articula con base en nuevos lenguajes derivados por el uso de dispositivos electrónicos. En este movimiento, artistas y espectadores «comparten un activismo de la presencia» (ibídem) en el que se acepta el uso de la tecnología para la práctica escénica, pero no se centra en ella, sino que reconoce que es posible estar presentes «sin tocarnos pero sí escucharnos, mirarnos y mantenernos conectados y conectados en tiempo real» (ibídem), donde se abren nuevas posibilidades para interactuar «de manera íntima», donde las fronteras se diluyen para dar lugar a una «nueva geografía en el ciberespacio» y donde abrazan lo efímero, porque «ninguna obra de arte vivo se queda para siempre en un museo ni se encierra en un teatro» (ibídem). Además, en su propuesta, Lomnitz y Sánchez buscaban «dislocar una sola idea de teatro para expandir los conceptos», con la idea de «construir una puerta de entrada a mundos posibles» (ibídem).

Al hablar de activismo de la presencia, sin hacerlo explícito, Lomnitz y Sánchez participaban de una defensa del carácter «efímero» de las artes escénicas en el contexto de la pandemia, lo cual se convirtió no solo en una manifestación artística, sino también en una posición política frente al actuar de las autoridades de cultura en diferentes países, principalmente frente al cierre de los espacios teatrales. «Efímero» es, de hecho, un vocablo esencial para describir las artes escénicas y que tampoco es ajeno en la relación entre quien hace y quien observa que apunta Peter Brook. A este término, que proviene del griego *ephemeros* y que significa «que solo dura un día», derivado de *hemera*, día (Corominas 224), se le menciona mucho, pero se repara poco en lo que implica en el ejercicio escénico. ¿Por qué los artistas de la escena lo han defendido como parte de su arte? ¿Cuál sería la diferencia entre mostrarse «en vivo» o «en grabado» en un trabajo escénico a través de una plataforma digital donde se sabe que el Otro está, pero todas sus reacciones –sobre todo las sonoras– están silenciadas?

Lo efímero es lo inatrapable, lo líquido, lo cambiante; es el tiempo de lo presente, de lo que está sucediendo, pero que en algún momento dejará de hacerlo. Efímero es también lo que se revela, lo que surge, pero que mientras está apareciendo también está desapareciendo irremediabilmente. Es, asimismo, como apunta Frank Darwiche, el tiempo de los sentidos, de lo que se puede ver directamente a través del ojo, tocar a través del tacto, oler sin intermediaciones por el órgano olfativo o escuchar mediante el órgano auditivo. Lo efímero también hace evidente lo ausente.

Al hablar de lo efímero se hace referencia a lo que dura poco, a lo impermanente, a lo que se esfuma, lo que transita, lo que no se puede conservar y que solo puede ser posible en un tiempo y espacio determinados. Para algunos autores, como Stéphanie Pujeaut, refiere al inevitable paso del tiempo y que tiene, apriorísticamente, una connotación negativa, porque opone el placer instantáneo a la felicidad duradera, la juventud a la vejez, la vida a la muerte, la memoria al olvido, pero que también puede ser entendido de una manera positiva, como tiempo de nacimiento, de emergencia de la conciencia. Es tiempo de olvido necesario para el pensamiento. Lo efímero es también naturaleza humana, ya que el ser humano es efímero y cada instante de su existencia está acompañado de una decisión para actuar, porque la

fuga del tiempo, lo efímero, «es una llamada urgente para la acción»⁴ (párr. 7). De acuerdo con esta investigadora, reconocer nuestra condición efímera, es decir, mortal, tiene una fuerte carga dolorosa, lo que paradójicamente también resulta en un rechazo de lo efímero y una aspiración a su contrario, lo eterno.

Por su parte, Romuald-Achille Mahop considera que lo doloroso es solo una de las dos actitudes que se pueden tener frente a la impermanencia. La otra es «una especie de comunión eufórica» en determinadas situaciones, donde lo pasajero es visto como «un advenimiento extático, una fuente de revelaciones que hundan al sujeto en una suerte de bienaventuranza» (22). Lo efímero, sin embargo, también refiere al Otro o, mejor dicho, al encuentro con el Otro, lo cual resulta siempre pasajero, una zona de riesgo que, cuando resulta gozosa, se vuelve promesa de iteración.

En *Estética de lo efímero*, la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann ubica lo efímero como un tiempo suspendido (12), cuyo límite extremo es la muerte (15). En lo efímero se conjugan lo frágil, lo precedero y lo vano, un «verdadero *cogito*» (20); ahí se fundan nuevas relaciones del Ser y de su devenir, donde el Ser no es más que un aparecer inestable entre el «hay» y el «no hay». Para esta pensadora, lo efímero es un «arte del tiempo», en el cual se acoge, cede y acepta el tiempo, sobre todo su imprevisibilidad:

Lo efímero es una conquista del «momento favorable», ya que cada día, cada hora, son diferentes, como lo indica la etimología (*ephêmeros*). Lo efímero capta el tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres y de lo existente. Todo lo que está «entre» y puede escapar a la presencia del presente. Implica así una estrategia existencial o política atenta a lo imprevisible. Una estética, entonces, pero también una política en el sentido de Hannah Arendt, que ha hecho de las apariencias y de una visibilidad plural las condiciones mismas de un espacio público cada vez más acósmico (21).

4 «Suggérons simplement que la fuite du temps, le présent insaisissable et éphémère, est un appel d'urgence à agir».

Buci-Glucksmann explica que el arte se inscribe en un tiempo «impuro», tiempo de «rememoración» o de «anamnesia», reminiscencia o representación memorística de un acontecimiento, donde el pasado queda como interrogante, porque «está inacabado y abierto, sin superación posible» y donde el presente no es solo lo que está siendo, sino que está constituido por una «constelación de tiempos plurales, que articula prehistoria y post-historia del arte» (13). Al igual que Pujeaut, encuentra un valor positivo en lo efímero en el arte que consiste en retornar a un «a priori de dolor», que permite «revelar una cara escondida del arte más nietzchana y más globalizada» (14), pues

[...] lo efímero es siempre promesa de ligereza, de transparencia y de ese querido 'materialismo aéreo' que encantaba a Bachelard. Como si el tiempo de las formas dejara sitio a las formas del tiempo, al tiempo como cuarta dimensión del arte (15).

En lo efímero del arte, Buci-Glucksmann encuentra una paradoja inicial: el deseo de que el arte dure para siempre. Evidentemente, hace la reflexión desde un tipo de arte que deja una huella material, como es el caso del arte plástico, cuya materialidad –la obra en sí misma– puede permanecer durante siglos, incluso. En el caso de las artes escénicas, la impermanencia es fundamental, porque la huella que se busca no es física, sino emocional o intelectual, queda en la memoria, porque en el arte escénico todos los que participan están involucrados y tanto la producción como la recepción suceden en el mismo lugar y al mismo tiempo (Fischer-Lichte 37). La relación entre lo efímero y el arte no es «tiempo», desde la mirada de Buci-Glucksmann, «sino su vibración vuelta sensible» (21), y es por esa razón que existen lo que ella llama «operadores de lo efímero», quienes hacen que logremos percibir esta condición de impermanencia a través de materiales, ritmos, motivos y permiten transformar «una conciencia a menudo infeliz del tiempo en sabiduría» (ibídem). Los artistas de la escena son, entonces, «operadores de lo efímero».

Esta filósofa tiene una conciencia de arte en términos generales, pero en su pensamiento se pierden matices ontológicos, ya que, a diferencia del arte plástico, que mantiene un carácter de permanencia, en la obra de arte escénico lo efímero se basa en encuentro –el que hace y el que observa–,

acontecimiento –un *algo* que ocurre durante dicho encuentro– y experiencia, tres aspectos que resultan inabarcables en quien tenga una pretensión de durabilidad. A pesar de que artes como la pintura, la escultura e, incluso, la literatura, logran trascender el paso del tiempo, no deja de reconocer Buci-Glucksmann que siempre hay riesgo de impermanencia. «El arte verdadero es siempre una acción de cambio», escribe Alberto Dallal, para quien dicho cambio «va de la nada aparente a la forma, de lo inconcreto a la realidad (organizada) de la obra. Es el paso del caos a lo singular» (23). Así, este investigador-creador en el campo de la danza considera que el arte verdadero es una posibilidad de transformación; lo cree así porque en la obra artística encuentra dos tipos de elementos que existen al mismo tiempo: uno, los que le dan consistencia –que la hacen reconocible como obra–; otro, los que aporta cada espectador en su experiencia singular. En la obra de arte escénico, no obstante, esta es apenas una fase del proceso creador, la otra está precisamente en su carácter efímero, en que esa «realidad» que describe Dallal es pasajera y deja una huella (o aspira a ello) no solo en el espectador, sino del propio artista escénico. Es en la calidad de dicha huella donde este último encuentra sentido y fundamento a su quehacer y por la que defiende la condición de irreproductibilidad de su arte, es decir, de que ni el encuentro, ni el acontecimiento, ni la experiencia podrán repetirse porque nunca serán exactamente las mismas.

Cuando Dubatti utiliza el adjetivo «aurático» para referirse al teatro, retoma el término «aura» que Walter Benjamin propuso en 1931, en un momento en el que analizaba el carácter irreproductible de las obras de arte. Dicha «aura» da cuenta de la manera única y original de aparecer de cada manifestación artística, «el aquí y ahora del original» (citado en Pavis 38). Por eso, el teatro grabado es la reproducción del acontecimiento escénico, no el acontecimiento en sí. Es copia de un original, donde no hay «aura». En ese sentido, Patrice Pavis señala que la representación teatral –a la que define como la presentación en *live* de acciones humanas– tiene *ipso facto* un aura, la cual está vinculada a dos elementos fundamentales: la presencia de los actores y el carácter no repetitivo del acontecimiento escénico (ibídem). Aunque no lo expone explícitamente, Pavis da por sentada una presencia física de los actores y la presencia, también física, de un público en el momento de la representación, el cual –ahonda más adelante– sabe «muy bien» que no es

posible reproducir de manera mecánica el teatro «sin destruirlo y sin pasar a otra cosa: captación, filme, videomontaje o imágenes para Youtube» (Pavis 39), de ahí que resulte «tentador aplicarle a la representación teatral la noción de Benjamin» (ibídem), es decir, resaltar su carácter aurático. Pavis, sin embargo, no deja de reconocer la presencia de los dispositivos electrónicos en las representaciones escénicas físicas, donde re-presentar es entendido como volver a traer al presente. Para este investigador, existe una distinción en las diferentes maneras de emplear medios electrónicos para dicha re-presentación en el plano físico. Uno, el ya mencionado, la toma de registro en video del acontecimiento escénico que implica, en cierta medida, la destrucción de dicho acontecimiento, precisamente porque desaparece su carácter efímero. El otro es la inclusión del uso de medios electrónicos en la puesta en escena, lo cual no desaparece el acontecimiento escénico, sino que permite conservar «su encanto auténtico» (ibídem) e, incluso, integrar dichos medios electrónicos o «grabaciones de todo tipo» al funcionamiento y a la presentación escénica. De esta manera, desde la perspectiva de Pavis, «sean cuales fueren los elementos reproducidos mecánica y electrónicamente dentro de la representación, esta mantiene su ‘aura de conjunto’» (ibídem). Durante el confinamiento, los artistas escénicos decidieron incluir –aunque de manera forzada, por las circunstancias– medios electrónicos –las plataformas de *streaming*– para la re-presentación y crear trabajos escénicos con un lenguaje propio. Algunos eran una especie de remontaje de los espectáculos que habían presentado en un espacio físico, antes de la pandemia; otros, como *La maldición de la corona*, de La fura dels Baus, fueron pensados para el escenario virtual, cuyo lenguaje escénico tenía un cierto carácter aurático, es decir, que no se podían reproducir en la fisicalidad. Así, algunos artistas escénicos, como Lomnitz y Sánchez, empezaron a reconocer la emergencia de un nuevo tipo de arte escénico desde la virtualidad, cuyos antecedentes son previos a la crisis de la pandemia.

Al menos un lustro antes del gran confinamiento de 2020, Jorge Dubatti introdujo el término «tecnovivo», que pronto fue adoptado por una enorme cantidad de académicos y artistas en América Latina. Este término daba cuenta del cada vez más frecuente uso de plataformas o dispositivos electrónicos para la creación artística, un fenómeno que se estaba dando ya en las artes escénicas y que comenzaba a tener adeptos y muchos detractores. En

un artículo titulado «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo», el propio Dubatti describe *Distancia*,⁵ un espectáculo de Matías Umpierrez, que se presentó en Buenos Aires en 2013 y que, citando a R. Sassone, Dubatti inscribe en una extensa tendencia internacional reconocida como escena teatral «neo-tecnológica», principalmente desarrollada en Francia, Canadá, Alemania y Estados Unidos. En *Distancia*, cuatro actrices en cuatro diferentes países interactuaban desde la virtualidad a través de Skype y eran vistas y escuchadas, de manera simultánea, por espectadores que se encontraban reunidos en una sala teatral de la capital argentina, donde un grupo de músicos tocaba, en vivo y en presencia física, diferentes instrumentos. Ya en la propuesta de Umpierrez está presente lo efímero-virtual como parte fundamental del espectáculo. El director se resiste a perder este elemento en su propuesta. Ninguna de las participaciones de las actrices está grabada, están virtualmente presentes, aunque ellas tampoco tienen ningún tipo de relación con el público que está, de manera física, en la sala teatral.

En Brasil, el director brasileño André Carreira llevó a la escena virtual y física un experimento similar a *Distancia* que se llamó *Odiseo.com*.⁶ La idea surgió en 2012, cuando un grupo de artistas se reunieron para pensar si era posible realizar un espectáculo que tuviera lugar en tres espacios físicos al mismo tiempo –Bremen, Florianópolis y Buenos Aires– y donde las actrices y el actor se relacionaran a través de Skype, pero en cada ciudad habría

5 *Concepto, dramaturgia y dirección general:* Matías Umpierrez. *Actuación:* Marina Bellati (Buenos Aires), Marie Piemontese (París), April Sweeney (Nueva York) y Anne Weber (Hamburgo). *Música y dirección musical:* Rafael Sucheras. *Músicos:* Lucas Argomedo (chelo y guitarra), Pedro Bulgakov (batería), Santiago Martínez (violín), Santiago Mazzanti (bajo) y Rafael Sucheras (piano y teclados). *Asistencia de sistemas:* Alejandro Magneres. *Traducción:* Maren Schiefelbein (alemán), Julie Coupet (francés), Patricia Maser y April Sweeney (inglés). *Fotografía:* Sebastián Arpessella. *Producción:* Centro Cultural San Martín y Goethe-Institut, con apoyo de Panorama Sur y el Institut Français D'Argentine. *Espacio:* Teatro Nacional. *Temporada:* junio de 2017.

6 *Dramaturgia:* Marco Antonio de la Parra. *Actuación:* Amalia Kassai (Bremen, Alemania), Juan Lepore (Buenos Aires, Argentina) y Milena Moraes (Florianópolis, Brasil). *Fotos:* Otten Severonoe. *Dirección:* André Carreira. *Coproducción:* CELCIT y Experiência Subterrânea (Brasil), con el apoyo de Iberescena. *Duración:* 65 minutos. *Temporada:* 2014 – 2015.

público con presencia física. Con una dramaturgia de Marco Antonio de la Parra, los artistas escénicos Juan Lepore, Milena Morales y Amalia Kassai –quienes no se conocían físicamente–, contaban la historia de un ejecutivo de una empresa internacional, llamado Ulises, quien tiene que viajar constantemente, por lo que la relación con su esposa y su amante se vuelve posible únicamente a través de dispositivos electrónicos. En aquel entonces, Carreira definió la experiencia de trabajar en la fisicalidad y la virtualidad como «una situación muy rara», que creó «un campo de fricción entre la realidad y la ficción» (Carpman), donde, en cada uno de los espacios físicos, el público tenía una experiencia híbrida, porque solo le era posible ver físicamente a uno de los artistas escénicos y a los otros dos a través de su imagen en un dispositivo electrónico proyectada en una pantalla. «La comunicación es imperfecta y Skype lo que hace es resaltar las imperfecciones de la falla de la comunicación [...] no vemos una realidad, porque lo que estamos viendo es un recorte de la realidad» (ibídem). Así lo describió el actor Juan Lepore, quien resaltaba la falta de contacto visual con el Otro en el ejercicio escénico. A partir de este espectáculo, Carlos Ianni reflexionaba sobre el teatro como «un hecho vivo», que se realiza en tiempo real, en un espacio dado (ya fuera físico o virtual), «por cuerpos vivos: los actores, en comunión con otros cuerpos vivos: los espectadores», y planteaba algunas preguntas:

[...] ¿hasta qué punto es posible que relaciones vinculares entre los personajes, mediadas a través de internet, sean posibles sin que se pierda este carácter esencial del teatro? ¿Hasta qué punto es posible que, multiplicando los espacios, no se pierda este carácter esencial del teatro? ¿Qué tipo de dramaturgia puede dar respuesta a una propuesta de este tipo? A todas estas cuestiones hemos intentado dar respuesta con *Odiseo.com*, un espectáculo teatral, performático, realizado en tiempo real, en tres espacios distintos, en tres ciudades distintas (ibídem).

Otro trabajo escénico que también exploraba la fisicalidad y la virtualidad se presentó en 2018, en el teatro La Capilla de la Ciudad de México. Era un espectáculo de danza y tecnología que ya había sido llevado a escenarios de Brasil, Argentina, Alemania y España. Fue creado a través de Skype, aunque pensado para ser visto en un espacio físico, donde los bailarines ejecutaban

movimientos frente a la cámara de sus computadoras y esas imágenes eran intervenidas y proyectadas en una pantalla en el mismo foro teatral, con lo que los artistas buscaban crear dramaturgias oníricas y surrealistas, como ellos mismos las llamaron. La obra es *Nudo*, de Giltanei Amorim –quien se autodefine como artista multidisciplinar, productor y curador de danza y performance– y Olga Lamas, actuada por el propio Amorim y Alexander Petterson.

En estas propuestas escénicas había una combinación de presencia física y presencia virtual. Una mezcla entre convivio y tecnovivio, este último entendido por Dubatti como «lo opuesto al convivio», es decir, «la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica» («Convivio y tecnovivio» 46). Dicha oposición se da, argumenta Dubatti, porque no resulta posible llevar a cabo una reunión territorial de cuerpo presente. La desterritorialización es, desde su punto de vista, una de las características fundamentales de la escena en el mundo virtual. Como se ha dicho, en esta propuesta se aprecia un cierto rechazo al uso de la intermediación tecnológica para la creación escénica y una especie de defensa de la presencia física de artistas y público en un mismo espacio físico, porque para Dubatti el teatro es «un cuerpo (de espectador, de artista, de técnico-artista) que se encuentra aurática, territorialmente con otro(s) cuerpo(s)» (ibídem 47). Así, según este investigador:

[...] en el teatro, gracias al convivio, siempre «regresa» el espesor ontológico del acontecimiento, por lo que la función ontológica también opera como memoria cultural. Ir al teatro, observar en convivio un cuerpo viviente produciendo o expectando poíesis, es recordar el espesor ontológico al que asisten lo real, la realidad, la poíesis, etc. Se trata de volver a ver entes poéticos, volver a confrontarlos ontológicamente con la realidad cotidiana, volver a recordar la existencia/presencia de lo real en los cuerpos vivientes, volver al vínculo anterior al lenguaje, antes de Babel. Una subjetividad arcaica, en la que se produce el hermanamiento de artista, técnico y espectador (ibídem).

En su texto, el investigador argentino reconoce «las infinitas posibilidades poéticas» que genera este cruce entre «convivio» y «tecnovivio», incluso

«aquellas en las que la liminalidad entre convivio y tecnovivio es tan lograda que se los confunde o no pueden distinguirse uno del otro» (ibídem 49). Asimismo, resalta otra característica más entre ambas posibilidades de creación escénica: «La frecuentación tecnovivial de un artista vivo (a través de grabaciones audiovisuales o de audio) genera un deseo profundo de reunión convivial con ese artista» (ibídem). Hay que recordar que estas reflexiones fueron publicadas pocos años antes de que la amenaza mundial por covid-19 cerrara prácticamente todos los espacios escénicos físicos del planeta y obligara a los artistas de la escena a explorar la virtualidad, en muchos de ellos, como un mero acto de sobrevivencia artística y económica. Ya desde 2015, Dubatti hacía un llamado a «[t]omar conciencia de que entre convivio y tecnovivio no hay sustitución superadora, sino alteridad, tensión y cruce» (ibídem 50).

Patrice Pavis, en su *Diccionario de la performance*, cuya primera edición en francés es de 2014, también da cuenta de la emergencia de esta relación entre la intermediación tecnológica y el teatro o espectáculo «vivo». Ya desde antes de la pandemia hablaba de que «todavía» se asistía a espectáculos donde había actores cuyos cuerpos y voces eran percibidos sin ningún tipo de intermediación tecnológica, «pero esto se ha vuelto más la excepción que la regla» (108). Para él, la idea de «vivo» resulta, si no ambigua, sí polisémica, ya que a menudo se le da el sentido de que no se recurre a ningún tipo de intermediación tecnológica. Además, diferencia entre un cuerpo «vivo» a un cuerpo «en vivo», donde el sentido de «live», es decir, «en vivo», no designa la presencia de cuerpos en presencia física sin intermediación tecnológica, sino «cuerpos mostrados en el instante en que son percibidos por el público» (ibídem), y que son transmitidos «inmediatamente», o sea, en directo, sobre algún tipo de pantalla. En este sentido, lo efímero es descrito como «en vivo» sin importar si el medio en el que se les observe sea físico o virtual.

Como puede verse, la exploración escénica en los planos físico y virtual no es un fenómeno que surgió con la emergencia mundial por el covid-19, sino que su aparición puede distinguirse con claridad, al menos una década antes, como respuesta de los artistas escénicos al auge y desarrollo del uso de las redes sociales y de los dispositivos electrónicos para la comunicación humana. Lo que ha emergido en este contexto pandémico ante la imposibilidad de habitar los escenarios físicos es la defensa de esa relación

temporal entre el artista y el Otro-observador, sin la cual no se reconocen las artes de la escena como tales, además de una búsqueda por encontrar modos y medios que permitan la interacción. Es decir, lo que se pretende es que el observador no solo observe, sino que sea un participante activo del acontecimiento escénico, una condición que ya había estado en análisis en el plano físico. En *La estética de lo performativo*, texto publicado en español en 2011, Erika Fischer-Lichte habla sobre cómo la famosa propuesta de Brook se ha venido problematizando y el teatro se ha ido dejando de entender como la representación de un mundo ficticio donde el espectador observa, interpreta y comprende. Propone y entiende el arte escénico como «una relación singular» entre los espectadores y los actores, aunque en esta problematización no incluye lo escénico en un plano virtual, porque para ella el proceso de percepción en los espectadores no es solo a través de la vista y el oído; también considera la «sinestesia del cuerpo» o el «sentimiento del cuerpo», debido a que el público no solo reacciona a las acciones corporales de los artistas, sino también al comportamiento corporal de otros espectadores («La teatrología...» 12), aspecto que no es posible en la virtualidad, aunque en este plano no desaparece –o se aspira a ello– la copresencia entre artista y público. Para Fischer-Lichte, esta copresencia es esencial para que se dé la realización escénica; por eso, tanto el artista como su público tienen que «reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos» (*Estética de lo performativo* 65). Así –retomando la teoría de Max Herrmann–, entiende copresencia física como una «relación de cosujetos», donde los espectadores

[...] son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores (ibídem).

Esta relación es una característica *sine qua non* en las artes escénicas, independientemente de si se da en un escenario físico, virtual o, incluso, en una combinación de ambos, como puede verse en los ejercicios descritos. Fischer-Lichte propone el fundamento del teatro y de las artes escénicas en general no solo en el encuentro entre el artista y el observador, sino en la

posibilidad de que acontezca «algo» entre ellos (*Estética de lo performativo* 42). Es por ese motivo que la realización escénica entre actores y espectadores no se puede fijar ni permanece en el tiempo, sino que es, como lo define la misma Fischer-Lichte, fugaz y transitoria, es decir, efímera. Es «un proceso dinámico» (ibídem 72) y, por tanto, adquiere su carácter artístico, es decir, su esteticidad, no «por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta» (ibídem).

Cuando habla de «realización escénica», Fischer-Lichte retoma la propuesta de Herrmann, quien sustituye este término por el de «obra», principalmente porque no concibe el teatro como un texto escrito, sino que lo mira desde este acontecimiento que se da en la relación irrepetible entre el artista y el espectador. Pero la investigadora va más allá de Herrmann al señalar que no se puede entender la realización escénica solo como un lugar donde las acciones y el comportamiento de actores y espectadores se influyen mutuamente y se negocian las relaciones. «Es también el lugar en el que se exploran el funcionamiento específico de esa influencia mutua y las condiciones y el desarrollo de los procesos de negociación» (*Estética de lo performativo* 81).

Desde este último punto, la virtualidad sigue representando un espacio de indagación y preguntas, ya que permite la copresencia entre artistas y espectadores, pero complica la posibilidad de que ambos se influyan mutuamente, porque la relación se encuentra acotada al plano de una cámara de video. Con excepción de la vista y el oído, los demás sentidos se encuentran cancelados. La relación depende, también, de la calidad de la señal de internet y de los equipos tecnológicos que se utilicen. No obstante, en un contexto donde la fisicalidad no es posible, los artistas escénicos han asumido su condición de «operadores de lo efímero» y buscado modos y medios para abrir la posibilidad de que «acontezca algo» entre ellos y el público desde el escenario virtual. Un ejemplo de esto es el trabajo escénico que la compañía La Fura dels Baus, la Compañía Nacional de Teatro de México y el Centro de Cultura Digital presentaron en octubre de 2020, como parte de las actividades del Festival Cervantino que, debido a la crisis pandémica, por primera vez en su historia, tuvo que ser virtual en su totalidad. Su propuesta fue una reinterpretación de *La tempestad* de William Shakespeare «a través de una transmisión en vivo intervenida desde distintas latitudes

continentales» (Fura dels Baus). Se trató de un trabajo colaborativo entre 30 artistas de diversas nacionalidades desarrollado «en tiempo de confinamiento», el cual pretendía ser, ante todo, un ejercicio de exploración colectiva a partir del uso de las plataformas de videoconferencias. *La tempestad en casa*⁷ fusionaba arte, ciencia y tecnología, «para proyectar espacios disruptivos en pantalla» (ibídem). En la descripción del espectáculo, la compañía define este proyecto como «teatro digital» a través de «una transmisión en vivo intervenida desde distintas latitudes». El director de la obra, Pep Gatell, utilizó lo que ellos llaman «el lenguaje furero» con intención de «darle una nueva lectura a una obra cargada de simbolismos que buscan ser resueltos en la escena» (ibídem). En este ejercicio, la producción decidió utilizar la aplicación Kalliópe para permitir la interacción entre miles de dispositivos de manera simultánea (Palapa) y, de acuerdo con Gatell, para transformar «el espacio virtual en uno presencial por medio de la tecnología, porque, sin ser presencial, tenemos las mismas acciones» (ibídem). En la presentación a la prensa de esta propuesta, explicó:

A mí no me interesa tanto la poesía de Shakespeare y recitarla, sino que podamos hacer acciones sobre lo que él explica. Muchas veces él explica cosas a través del texto que no pasan en escena, porque existe el recurso teatral, pero ahora tenemos elementos videográficos, muchas herra-

7 *Dirección:* Pep Gatell. *Actuaciones: Acto I:* Sandra Barroso (coordinadora del grupo). Fernando Bueno, Karla Camarillo, José Covián, Daniel Godínez Nivon, Mateo Granillo, Cecilia Ramírez Romo y Carlos Matus. *Acto II:* Alexandro Majcan (coordinador del grupo). Cecilia Ramírez, Miguel Ángel López, Andrew Robert Barrio, José de Sancristóbal, Pablo Ramírez y Olaff Herrera. *Acto III:* Julieta Moras (coordinadora del grupo). Jorge León, Mariana Villaseñor, Carlos Ordóñez, Indra Sheni Vieyra y Raúl Rodrigo Zendejas. *Acto IV:* Michelle Rodríguez (coordinadora del grupo). Alan Uribe Villaruel, Ana Karen Peraza, Mireya González, Aníbal Barco y Mónica Herrera. *Acto V:* Miguel E. Bueno (coordinador del grupo). Miguel Cooper, Ana Paola Loaiza, Gustavo Schaar, Lechedevirgen Trimegisto, Mariela Pérez Campa y Edwin Tovar. *Colaboración:* Roja Ibarra, Esther Aguirreche, Elsa Ferreras, Eréndira Gómez, Jacinto Canek, Herani Enríquez Hache (Hellp Estudio de Cine y Fotografía) y I'll Cubo Props y utilería. *Coproducción:* La Fura dels Baus, Compañía Nacional de Teatro, y Jóvenes Creadores del FONCA. *Estreno:* 14 de octubre de 2020 (plataforma Festival Cervantino).

mientas que Shakespeare no tenía y podemos hacer tempestades desde la tempestad personal que se vive en las casas; se puede presentar una tempestad con un dibujo o pedir a la gente que traiga un paraguas y empiece a tirar agua en casa y note la humedad de nuestra tempestad. Todos juntos podemos jugar a muchas cosas. A escala de plasticidad es mucho lo que ofrecen las herramientas digitales (ibídem).



La tempestad en casa. Fura dels Baus y Compañía Nacional de Teatro (17.10.2020).

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=xaaSoChafN8>

Para La Fura dels Baus, la experiencia virtual forma parte de su razón de ser como compañía escénica. De hecho, en la presentación del proyecto, el sitio web del Festival Cervantino la denomina como «pionera del teatro digital», pero resalta que, a diferencia de otros proyectos, «[l]a experiencia obliga a los participantes a reinventar el espacio doméstico en espacio de creación» (Festival Internacional Cervantino). La primera propuesta escénico-virtual de esta compañía de origen catalán se remonta a noviembre de 1995, cuando presentaron un espectáculo junto con la compañía galesa Brith Gof, en el Mercat de les flors de Barcelona. El espectáculo se desarrollaba en un espacio físico, con presencia de público, así como en Madrid y Cardiff, donde se realizaban performances que podían verse en directo a través de pantallas. Gatell recuerda: «Nadie nos entendió. Por entonces casi nadie tenía acceso

todavía a internet y las videoconferencias parecían ciencia-ficción. Utilizar todo eso para hacer teatro se veía marciano. Decían que éramos unos frikis» (Vidales). El director de la compañía rememora también que, tanto ese como otros ejercicios posteriores, no fueron fáciles porque la tecnología no estaba tan avanzada como en la actualidad y las conexiones eran muy lentas, ya que la señal llegaba con retardo.

La participación en el Festival Cervantino de La Fura dels Baus es la reinterpretación en un lenguaje multimedia de *La tempestad*, considerada la última obra que escribió completamente Shakespeare, una alegoría de su despedida en el arte escénico (González 9). Sobre la originalidad de este texto hay un extenso debate académico. Para algunos es una obra escrita de manera original por el dramaturgo inglés. Otros, como Ma. Enriqueta González Padilla, exponen que tiene como «fuente probable» de inspiración un tipo de tragicomedia pastoril italiana del siglo XVI (11). En su prólogo a la edición de *La tempestad*, editado por la Unam, González Padilla escribe:

Algunos de estos dramas pastoriles ofrecen semejanzas notables con *La tempestad*, tanto en los incidentes como en los personajes –naufragio y arribo a nado en tierra–, un banquete que emerge del suelo y es arrebatado por genios; graciosos y pícaros que hacen travesuras o se conniven con un nativo para robar el libro del mago y descubrir sus secretos, etcétera, rasgos todos de lo que, abundante y muy difundido como fue el género, sin duda llegó al conocimiento de Shakespeare (12).

Otra fuente de inspiración probable de este texto, de acuerdo con González Padilla, pudieron ser los *Bermuda Pamphlets*, un tipo de relatos sobre el naufragio del *The Sea-Venture* en 1609. La nave, que iba a brindar apoyo a la colonia establecida por John Smith en América, fue golpeada por un huracán y arrojada contra las Bermudas. Shakespeare tuvo acceso a una carta de John Strachey donde se daban detalles del naufragio y se considera que a partir de este documento creó la primera escena de esta obra. También se han identificado como fuentes de información, para que Shakespeare creara la obra, la *History of Travaile* de Robert Eden, escrita en 1577, y *Die Schöne Sidea* de Jacobo Ayryer de Nuremberg, de 1618.

En la introducción a *La tempestad*, editada por Austral, Ángel-Luis Pujante expone que Menéndez Pelayo y Astrana Marín (traductor de Shakespeare al castellano) encuentran un parecido de esta obra con *Noches de invierno* de Antonio Eslava, escrito en 1609; asimismo, hay similitudes con *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, escrito en 1562 y traducido al inglés en 1578. Pujante también halla coincidencias, al igual de González Padilla, con *Die Shöne Sidea*, de Ayrer, además de que subraya elementos que la vinculan con la *commedia dell'arte*. «En algunos *canovacci* (guiones) sobre los que improvisaban los actores de la *commedia*, la acción transcurre en una isla encantada regida por un mago, a la que los personajes llegan tras un naufragio» (Shakespeare).

Aunque la propuesta de La Fura dels Baus retoma la obra original de Shakespeare, parecía ser una alegoría de la *tormenta* que estaba viviendo el mundo entero por la crisis pandémica; fue pensada desde y para el confinamiento. Cada uno de los artistas trabajó desde su hogar y, de hecho, Gatell confiesa que algunos solo se conocieron a través de las cámaras de sus dispositivos electrónicos. En este trabajo, por otro lado, el ejercicio creativo no recayó únicamente en el director o en los actores y actrices, sino que adquirieron un papel fundamental los artistas multimedia, quienes lograron hacer una combinación y sincronización perfecta de las escenas que se realizaban «en vivo» con imágenes previamente grabadas y las escenografías sonoras. El resultado fue una propuesta poética visual y sonora que no tomaba literal el texto original de Shakespeare, sino que lo recreaba utilizando, como recursos escénicos, los elementos que cada actor tenía en su hogar. En este ejercicio, una de las búsquedas más relevantes, sin embargo, fue esa copresencia que menciona Fischer-Lichte y la posibilidad de que *algo* pudiera acontecer entre los artistas y el público. Para ello, se solicitaba a los asistentes que descargaran en sus teléfonos celulares la aplicación Kalliópe, creada por la Fundación Épica de Barcelona, una plataforma que permite la interacción con contenido multimedia en tiempo real a través de mensajes personalizados a cualquier dispositivo que esté conectado a internet. La Fura dels Baus ya había utilizado esta aplicación para espectáculos que había realizado en el espacio físico antes de la pandemia, donde enviaba mensajes a los teléfonos de los asistentes al espectáculo para que realizaran acciones físicas concretas; se les invitaba a hacer un pequeño ritual en casa

y, de esta manera, interactuaran entre ellos y con los artistas escénicos. La interacción entre los distintos asistentes también se permitía a través de un chat en el que podían ir compartiendo sus experiencias. Una de las características que más resalta la Fundación Épica de Barcelona al presentar esta aplicación es la comunicación en tiempo real y la interacción con miles de personas al instante. Se trata, así, de una herramienta digital que permite hacer conscientes, tanto al público como a los asistentes, del carácter efímero del acontecimiento escénico que están presenciando. Con *La tempestad en casa*, se trató de lograr que los participantes no tuvieran la percepción de solo estar siendo observadores pasivos del espectáculo. El resultado fue un espectáculo multimedia imposible de llevar como tal en un plano físico, porque había sido pensado para el mundo virtual y requería de todos estos recursos tecnológicos y escénicos. La interacción y la copresencia, en este caso, se dan siempre a través de una intermediación tecnológica que tampoco permite ningún tipo de relación física, pero trata de hacer evidente el presente escénico y la presencia del Otro-público, desde su hogar, como fundamental para el acontecimiento. Lo que se aprecia es la emergencia de un nuevo tipo de artista escénico virtual y de un nuevo tipo de público, también virtual; ambos viven el acontecimiento escénico en dos planos: el virtual-colectivo y el físico-individual. ¿Por qué resulta tan indispensable para el artista escénico virtual la presencia en tiempo real del Otro-público, cuando la mayor parte del tiempo no puede tener una relación física directa ni virtual con él ni siquiera a través de la cámara de su computadora?

Gustavo Geirola le da un lugar relevante a la presencia de ese Otro-público en el acontecimiento escénico. Pero no solo a su presencia, sino a su mirada. Para este investigador, la mirada del Otro funda «la posibilidad de la teatralidad del teatro como tal» (77), debido a que no se puede hablar de mirada hasta que el Otro mire, porque «la relación originaria con el prójimo es la *mirada*: el otro no es un objeto sino un hombre, otro sujeto» en la medida de que se pueda ser visto por él (87). De acuerdo con Geirola, la mirada no es el acto de ver, lo que no sería más que una percepción; la mirada es la presencia del Otro, del prójimo, «en la consistencia de nuestro yo» (97). En diálogo con la teoría de Jean-Paul Sastre, Geirola encuentra un elemento irremplazable en las artes escénicas, tanto en su expresión física como virtual: la existencia de un ojo «que no necesariamente tiene que

estar allí» (ibídem), sino que con el solo hecho de tener conciencia de que alguien podría estar mirando ya se hace sentir el efecto de la mirada. De esta manera, para el artista escénico la presencia del Otro no resulta esencial solo porque mira, sino porque hace que el artista tome conciencia de ser mirado (ibídem), lo cual, como señala Sartre en *Ser y nada*, recuperado por Geirola, provoca un estado de inestabilidad respecto al Otro. Dicho estado es imposible en un acontecimiento escénico grabado, donde, al hacer la grabación, el artista escénico tiene incluso posibilidad de repetir sin riesgo al fracaso, sin ese temor que le implica arrojarse a una relación con el Otro en presente y donde la relación entre ambos es prácticamente inexistente. De esta manera, la relación efímera entre el artista escénico y el Otro-público abre una zona de riesgo, de inestabilidad, que permite que el acontecimiento escénico tenga lugar, que se vuelva una experiencia irrepetible, única, y que deje esa huella existencial tanto en el artista escénico como en el Otro, que permite la posibilidad o promesa de iteración que da sentido al arte de la escena. Así es como puede entenderse que, a pesar de que en el ejercicio de las artes escénicas vía *streaming* la posibilidad del encuentro con el Otro sea en un espacio intermedial y donde en ningún momento haya encuentro de cuerpos ni miradas, hay conciencia y creencia en ambos de ser mirados u observados, lo cual acerca la experiencia escénica digital a las artes escénicas en el escenario físico y la aleja de otras manifestaciones artísticas a través del cine o la televisión.

Patrice Pavis sostiene que toda implementación lleva consigo una serie de preguntas cognitivas y las que plantea este autor resultan altamente pertinentes para el tiempo que los artistas escénicos han estado viviendo en este lapso de confinamiento por pandemia y su relación con el público. La principal de ellas es: «¿cómo se comprende un espectáculo, cómo se le recibe psíquicamente, emocionalmente, intelectualmente?» (109). Ya desde antes de la pandemia, Pavis veía en el espectador «una figura polimorfa» (113) cuya mirada se ve afectada por el medio en que mira el espectáculo, «[s]egún sea espectador teatral, telespectador, internauta o utilizador de juegos de video, cambia constantemente de perspectiva» (ibídem). No importa el medio, se aventura a proponer el rol y la tarea del espectador contemporáneo, las cuales «consisten en reconocer la puesta en escena como sistema estético, ideológico y estratégico, tanto para seguir el recorrido que el director pro-

pone como para decidir sobre el recorrido que el espectador desea efectuar en ella» (ibídem). Insisto en subrayar que esta propuesta de Pavis fue planteada varios años antes del confinamiento, con lo que esta crisis mundial lo que hizo fue hacer que, quienes no lo habían intentado, exploraran las plataformas digitales como medios para la creación escénica y se reconociera también un nuevo (o quizá ni tan nuevo) estatus de espectador, porque para este investigador los espectadores ya se encontraban diseminados en el espacio y el tiempo; por lo mismo,

[...] ocurre que, por una parte, el encuentro directo entre actores y espectadores ya no tiene lugar, por lo menos según las reglas antiguas; y, por otra parte, el espectador es invitado a mirar e interpretar el espectáculo mucho tiempo después de la representación, a mezclarlo eventualmente con otras experiencias y discursos, a adaptarse a las fronteras movedizas del espectáculo y de la mediación (Pavis 116).

Lo que se deduce de estas palabras de Pavis es que los espectadores ya se habían introducido en el mundo de las artes escénicas a través de la mediación tecnológica y eran los artistas escénicos, o al menos buena parte de ellos, quienes se resistían a reconocer este nuevo espectador habituado a la mediación y a ofrecerle experiencias escénicas de acuerdo con este nuevo estatuto. El confinamiento ha hecho que muchos artistas escénicos comiencen a proponer trabajos escénicos diseñados para la mediación tecnológica y que dichos trabajos no tengan ya posibilidad de ser presentados en la fisicalidad. Estamos, así, también frente a un nuevo lenguaje escénico que, por necesidad, se ha visto aceptado por la comunidad teatral. Los paradigmas «antiguos» sobre lo que es «teatro», como los llama Pavis, han entrado en crisis junto con la pandemia.

En México, uno de los grupos escénicos que más pronto comenzaron a explorar las posibilidades que les podían dar las plataformas digitales durante las semanas de mayor confinamiento por la pandemia fue Las reinas chulas. Crearon el espectáculo de «cabarezoom» *La casa de papel de baño*,⁸

8 *Actuaciones:* Conchi León (Chikindzonot), Nora Huerta (Tepito), Marisol Gasé (Jalostitlán), Cecilia Sotres (Pénjamo) y Ana Francis (Profesora). *Estreno:* 13 de junio de 2020, 21:00 horas. Transmisión vía Zoom.

en el que el uso de lenguajes digitales y escénicos hicieron que este trabajo fuera posible solo en el mundo virtual e imposible en el mundo físico y este tomaba como inspiración el éxito que tuvo la serie española de televisión *La casa de papel* y uno de los fenómenos más llamativos que se presentó durante las primeras semanas de confinamiento: la escasez de papel de baño. «En un ilusorio e incrédulo México, en pleno pico de la pandemia del mundo mundial, una misteriosa Profesora recluta a cuatro ladronas para realizar el robo del siglo [...] el atraco a la fábrica de papel más famosa del país: “La Casa de Papel... de baño” [sic]» (El Vicio). En el espectáculo, una banda de ladronas realiza «el espectacular robo de tooooooo el papel higiénico, para producir papel morado feminista en el momento del mayor consumo de este producto [...] cuando este papel vale, en nuestro país, más que el dólar y que la gasolina» (ibídem).



La casa de papel de baño. Las reinas chulas (2020). Imagen promocional de Las reinas chulas.

En este trabajo, transmitido por Zoom, Las reinas chulas también se convirtió en una de las primeras compañías en presentar un trabajo totalmente en vivo vía internet y en cobrar un precio de 100 a 400 pesos por cada acceso a la plataforma digital. En su columna del diario *Milenio*, Hugo Hernández destaca una de las características más importantes de esta agrupación de la Ciudad de México: la improvisación, fundamental en el momento en que los teatros cerraron sus puertas.

Improvisar es parte de la naturaleza de la gente que se dedica al cabaret, pues la realidad cotidiana es su materia prima; y dado que esta es cambiante esos artistas deben estar listos y preparados para ajustarse permanentemente a las circunstancias [sic] (Hernández).

Las reinas chulas entendieron que se estaban enfrentando a un nuevo lenguaje, en el que tenían que resolver «cuestiones técnicas», integrar el «ritmo» del cabaret y tener interacción con el público.

[...] es un cabaret inmersivo, interpandémico donde el destino te elige, porque hay una parte del espectáculo donde vamos a separar al público, Zoom tiene esta característica que se puede separar en cuartos, entonces vamos a dividir al público en cuatro monólogos distintos (Baños).

Hay que decir que, de acuerdo con el testimonio de Cecilia Sotres, integrante de Las reinas chulas, la principal razón por la que surgió este espectáculo, y por la que decidieron cobrar por cada pantalla, fue económica, ya que tenían que seguir pagando los salarios de más de 20 empleados del bar El vicio y no querían dejarlos sin empleo. «[...] comenzamos a hacer las transmisiones por este medio y al parecer somos unas de las pioneras en esto, no solo en México sino a nivel mundial» (ibídem).

Otro de los efectos de este trabajo de *cabarezoom* fue que los críticos de teatro, como Hugo Hernández, citado anteriormente, o Estela Leñero, escribieran sobre este trabajo escénico hecho desde y para la virtualidad en sus columnas destinadas a teatro. Esto fue lo que Leñero publicó en su columna de la revista *Proceso*:

[...] La estructura dramaturgica funciona y se mantiene como un thriller cabaretero, en el que la narración, la acción y los diálogos se entrecruzan y nos van llevando de un lado a otro. En el Zoom se crea una dinámica ágil donde se mezclan herramientas virtuales y teatrales, como el video, el diálogo entre los personajes, el diálogo con los espectadores, la cercanía o la lejanía de la cámara y el uso de las máscaras, entre otras más. Cada actriz encuentra distintas formas desde donde hablarle al público a través de su cámara o hablarse entre sí. En el transcurso de la trama los espectadores se dividen en grupos, opción que es posible en el Zoom, y nos encontramos en relación directa con un personaje para después volvernos a unir en un solo grupo. El uso de la pantalla verde multiplica los espacios y coloca a cada una de las asaltantes en lugares que dejan de ser los interiores domésticos acostumbrados y nos trasladan a espacios realistas exteriores o interiores que enriquecen las peripecias que viven los personajes para lograr su objetivo. Pueden pasarse las máscaras, por ejemplo, de una cuadrícula a otra, los trajes anaranjados, y quedar unificadas con una máscara de Frida que al finalizar la función muchos de los espectadores querían adquirir (Leñero).

Trabajos como *La casa de papel de baño* o *La Tempestad en casa* son ejemplo de cómo la crisis mundial provocada por la pandemia ha obligado a repensar los fundamentos de las artes escénicas y se ha desarrollado un tipo de lenguaje que encuentra en la virtualidad su principal razón de ser, pues se articula a partir del uso de dispositivos electrónicos, pero no renuncia a la impermanencia porque encuentra en ella un elemento fundamental de la experiencia artística.

Para la práctica escénica, este carácter efímero resulta de mayor relevancia porque se traduce en una zona de riesgo que sostiene la relación entre el artista y su público, además de que abre la posibilidad de que acontezca «algo» entre ellos, como lo señala Erika Fischer-Lichte. La razón es que, en este presente escénico virtual, no importa tanto lo que queda registrado (grabado) en un soporte electrónico, sino la experiencia en sí y la huella que dicha experiencia deja tanto en el artista como en el Otro que lo observa. Una experiencia que, al ser siempre en presente, nunca es la misma y abre el espacio a infinitas posibilidades escénicas.

La virtualidad no implica la desaparición de las artes escénicas en el espacio físico, sino que se sugiere un futuro en el que coexistan ambas manifestaciones. Dicha virtualidad, como todas las artes, ha representado un espacio de indagación y preguntas, ya que permite la copresencia entre artistas y espectadores, aunque la relación se encuentra limitada al plano de una cámara de video. Resalto la aportación de Gustavo Geirola, quien señala que el solo hecho de tener conciencia de que alguien podría estar mirando ya afecta el trabajo del artista escénico y le da esta posibilidad de inestabilidad que hace que el ejercicio escénico requiere para ser un acto único, irrepetible.

Este nuevo lenguaje escénico virtual tiene muchas posibilidades de evolucionar al mismo tiempo que vayan evolucionando las tecnologías. Entonces, lo que se aprecia después de la emergencia por Covid-19 es el surgimiento no solo de un nuevo tipo de artista escénico virtual, sino de un nuevo tipo de público, también virtual, donde lo que desaparece son las barreras físicas porque ambos adquieren un carácter universal y pueden relacionarse entre sí sin que importe en qué parte del planeta se encuentren físicamente.

Fuentes consultadas

- Asociación Nacional de Teatros Independientes. *¿Qué es la Anti?* México: Asociación Nacional de Teatros Independientes, 2021. Consultado en línea el 4 de febrero de 2021: <<http://anti.org.mx/antimanifiesto/>>.
- Baños, Sughey. «Las reinas chulas ofrecen feminismo y diversión». *El Universal*, 13 de junio de 2020. Consultado en línea el 26 de enero de 2021: <<https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/las-reinas-chulas-ofrecen-feminismo-y-diversion-en-la-casa-de-papel-de-bano>>.
- Brook, Peter. *El espacio vacío* (traducción de Ramón Gil Novales). Barcelona: Península, 2015.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Estética de lo efímero* (traducción de Santiago E. Espinoza). Madrid: Arena, 2006.
- Carpman, Elena. *Odiseo.com*. Serie documentales de bolsillo. Buenos Aires: Celcit TV, 2014. Consultado en línea el 5 de febrero de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=EkzFcMJQopo&feature=emb_logo>.

- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Darwiche, Frank. «Introduction à une étude originelle de l'éphémère». *Sciences Humaines Combinées*, núm. 1, 2007. Consultado en línea el 1 de febrero de 2021: <<https://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=92>>.
- Dubatti, Jorge. «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo». *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 44 – 54.
- El Vicio*. «La casa de papel... de baño». México: El Vicio, 2021. Consultado en línea el 2 de febrero de 2021: <<https://elvicio.com.mx/la-casa-de-papel-de-bano/>>.
- Festival Internacional Cervantino. *Fundación épica La fura dels baus. La tempestad en casa*. México: Festival Internacional Cervantino, 2020. Consultado en línea el 26 de enero de 2021: <<https://festivalcervantino.gob.mx/actividad/255>>.
- Fischer-Lichte, Érika. «La teatología como ciencia del hecho escénico». *Investigación Teatral*, vol. 4 – 5, núm. 7 – 8, diciembre 2014-agosto 2015. Consultado en línea el 3 de febrero de 2021: <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo* (traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha). Madrid: Abada, 2011.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a, 2018.
- González Padilla, Ma. Enriqueta. «Prólogo». En Shakespeare, William, *La tempestad*, México: Unam, 1996.
- Hernández, Hugo. «La casa de papel... de baño». *Milenio*, 3 de julio de 2020. Consultado en línea el 28 de enero de 2021: <<https://www.milenio.com/opinion/hugo-hernandez/tras-bambalinas/la-casa-de-papel-de-bano>>.
- La Fura dels Baus. «La tempestad en Casa». Barcelona: La Fura dels Baus, 2020. Consultado en línea el 20 de diciembre de 2020: <<https://lafura.com/obras/la-tempestad-en-casa/>>.
- Leñero, Estela. «La casa de papel... de baño', con Las Reinas Chulas». *Proceso*, 7 de julio de 2020. Consultado en línea el 26 de enero de 2021: <<https://>

- www.proceso.com.mx/cultura/2020/7/7/la-casa-de-papel-de-bano-con-las-reinas-chulas-245767.html.
- Lomnitz, Alberto y María Sánchez Portillo. «Poner el cuerpo». *Nexos*, 9 de enero 2021. Consultado en línea el 30 de enero de 2021: <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=21993>>.
- Lomnitz, Alberto y María Sánchez Portillo. «Manifiesto por un Arte Vivo Digital». *Teatro Mexicano*, 13 de agosto de 2020. Consultado en línea el 30 de enero de 2021: <<http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/>>.
- Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille. *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2012.
- Palapa Quijas, Fabiola. «La tempestad en casa, la apuesta de la edición 48 del Cervantino». *La Jornada*, 29 de septiembre de 2020. Consultado en línea el 26 de enero de 2021: <<https://www.jornada.com.mx/2020/09/19/cultura/ao2nicul>>.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (traducción Magaly Muguercia). México: Paso de Gato, 2016.
- Pujeaut, Stéphanie. «Ephémère, un négatif?». *Sciences Humaines Combinées*, núm. 1, 2007. Consultado en línea el 1 de febrero de 2021: <<https://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=75>>.
- Shakespeare, William. *La tempestad* (traducción y edición de Ángel-Luis Pu-jante). Madrid: Austral, 2012 (libro electrónico).

Poética y acción en la pandemia: Área 51 Foro Teatral

Elka Fediuk

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

El año 2020 se inscribe en la historia del teatro no solamente con el cierre de los recintos teatrales –cosa que ha ocurrido en otras ocasiones por causas religiosas, políticas o por desastres y epidemias–, sino porque la presente clausura por covid-19 coincidió con una marcada expansión de las plataformas virtuales de comunicación que el gremio teatral –privado de su ámbito natural– fue orillado a utilizar, sea o no parte de su proyecto estético, con la esperanza de mantener contacto con el público y paliar su expectativa de ingresos. Con esta decisión, el teatro no sólo entró en competencia con otro tipo de espectáculos mediados, sino que además puso en crisis el fundamento de su carácter convivial (de cuerpo presente), sostenido desde su origen.

Aunque la práctica teatral ha ido incorporando la tecnología digital en sus poéticas, la presencia física de actores y espectadores en el mismo espacio y tiempo no ha sido eliminada. En las últimas décadas, numerosos foros académicos y publicaciones fueron dedicados al uso artístico de los medios digitales; sin embargo, la obligada migración del teatro a las plataformas de comunicación acentuó las problemáticas que para el teatro de grupo o teatro independiente, objeto de mi interés, identifica al menos tres aspectos: a) la validez o no del fundamento convivial, b) las cuestiones estéticas (poética/expectación) y c) la creciente precariedad económica de las agrupaciones teatrales de autogestión.

La situación crítica puso al descubierto la vulnerabilidad y precariedad normalizada que padece el teatro independiente, así como el problema de los derechos sociales y económicos de sus integrantes. El cierre de los espacios teatrales –insisto, «espacios»–, porque teatros en el sentido de edifica-

ciones exprofeso son escasos y poco accesibles para los grupos sin subsidio asegurado, por lo que éstos operan en arquitecturas mejor o peor adaptadas para este fin. Sin duda, para un grupo teatral contar con foro escénico significa un logro importante y es una oportunidad de afianzar su proyecto, crear redes de cooperación con otros grupos locales y no locales, organizar actividades formativas de cursos, talleres, conferencias, así como muestras y festivales.

El caso de Área 51 Foro Teatral, asociación civil sin fines de lucro, será la principal referencia concreta en mis reflexiones que parten de lo ocurrido en medio de las restricciones de convivencia social causadas por la pandemia. El periodo de observación fue de marzo a octubre de 2020. La pandemia aún no concluye y todo indica que el retorno será paulatino, largo y difícil. Tampoco se puede asegurar un retorno a las condiciones idénticas a las de prepandemia.¹

Durante el periodo estricto de «Quédate en casa»,² el gremio teatral mexicano atravesó diferentes etapas: las primeras semanas transcurrieron en silencio por una parálisis que seguía al shock, pero muy pronto, a mediados de abril, aparecían actividades del teatro independiente en redes sociales y de acceso libre o limitado en Facebook, YouTube y Vimeo. La plataforma de comunicación empresarial Zoom dominó como herramienta para generar adaptaciones de las producciones previas y para producir nuevas obras en co-presencia; al menos, en tiempo.

Las actividades de los grupos independientes o –como prefiero llamarlos– del teatro de grupo, marcaron tres vertientes: 1) la actividad teatral en pantalla (videos, funciones vía *streaming*), 2) la discusión teórico-estética respecto al fundamento del fenómeno teatral, y 3) el diálogo al interior de este gremio que develaba las dificultades en los procesos de producción e

1 Las fluctuaciones de normas obedecen las variables del seguimiento de los casos de covid-19. Por otro lado, el miedo limita la asistencia a los foros en periodos de apertura parcial.

2 *Acuerdo* por el que se establecen las medidas preventivas que se deberán implementar para la mitigación y control de los riesgos para la salud que implica la enfermedad por el virus SARS-CoV2 (covid-19 (DOF:24/03/2020). La consigna «Quédate en casa», emitida por el subsecretario de Salud, resonaba en los noticieros y en la vida diaria paralizada en casi todos los aspectos.

interpelaba la precariedad económica que la circunstancia pandémica llevó al límite.

Teatro, estética y poética

El pensamiento no tiene fecha de caducidad: la huella que dejó Heráclito en los breves fragmentos preservados, reproducidos, traducidos e interpretados, retorna con la idea de la imposibilidad de entrar *dos veces en el mismo río*. La interpretación de Frankel subraya que

[...] al poner el acento sobre el afluir incesante de las aguas siempre diversas [Heráclito] parece preocuparse especialmente de la idea de que la realidad del río –e igualmente de la vida– [...] es realidad (dinámica) de un proceso, y no realidad estática de una cosa (citado en Mondolfo, 193).

También, después de la *Obra abierta* que convierte al lector en un cocreador del texto que se completa siempre nuevo en la lectura, Umberto Eco argumenta en *La definición del arte* su permanente redefinición. El teatro como concepto distinto al drama, de alguna manera emancipado de su dominio, se ha establecido tardíamente a inicios del siglo veinte. En la naciente Teatología, Max Herrmann³ trasladó el interés del estudio literario del texto dramático hacia la realización escénica en sí. A los ecos del río heracliteano se añade el *rizoma* (Deleuze y Guattari), una multiplicidad compleja que modifica la verticalidad hacia la horizontalidad del pensamiento. El análisis de Erika Fischer-Lichte (*Estética de lo performativo*) parte del desplazamiento conceptual de «obra de arte» hacia «acontecimiento», lo cual implica la presencia de los cuerpos y su participación, en el sentido de la percepción corporeizada entre actores y espectadores y su mutua afectación. Esta co-presencia produce «contagio» en la comunidad de los espectadores presentes y crea un bucle de retroalimentación anímica, emocional y racional (emergencia de sentido) entre la escena y la audiencia.

³ Véase al apartado «El concepto de realización escénica», en Fischer-Lichte (60 – 76).

El fenómeno precede siempre su posible teorización. El interés por el cuerpo renacía aún en el siglo XIX y bajo una visión mecanicista; la máxima *mens sana in corpore sano* (Juvenal, Sátira X⁴) fue interpretada por el general prusiano Bismark para fortalecer sus ejércitos, mientras el duque de Sax Meiningen la aplicó a la disciplina en su teatro, generando un modelo jerárquico de la máquina teatral. El interés por el cuerpo –frágil ante las epidemias y pandemias– fomentaba las prácticas de higiene, en tanto las artes escénicas se centraban en la perfección técnica. La rítmica desarrollada por el maestro Dalcroze escandalizaba por el uso de las mallas, necesarias para observar el correcto trabajo de las rodillas. En la danza, Isadora Duncan desechó las zapatillas y liberó el cuerpo del tutú y de la rigidez técnica. La vanguardia y la reforma teatral abrieron el camino a las poéticas que exponen la materialidad (y la fragilidad) de los cuerpos en acción escénica,⁵ de modo que esta ruta gatillada o percutida por la experiencia histórica y social desembocó en un «giro performático» del que habla Ficher-Lichte y que se constituye como objeto de la teoría y la estética.

De manera paralela, Jorge Dubatti, a través de los tres volúmenes de su *Filosofía del teatro*, parte de la observación de la praxis teatral en la Argentina y desarrolla una filosofía del teatro que sustenta su complejidad ontológica representada en la triada conceptual: convivio-poesis-expectación. El convivio garantiza la copresencia de los cuerpos independientemente de los dispositivos escénicos, la poesis o emergencia de un ente poético –aunque preparado en tiempo previo– ocurre mediante el acontecimiento teatral producido por los cuerpos y las acciones de los actores en presencia activa de los espectadores, contenido todo en la inefable «zona de experiencia» implicada en la producción de sentido.

4 Se trata de la Sátira X. «El leit-motiv de esta sátira es, fundamentalmente, la futilidad de nuestras aspiraciones, creencia que se ilustra mediante multitud de casos y anécdotas, empezando por el llanto de Heráclito y la risa de Demócrito cuando contemplaban el teatro de los hombres. [...] La sátira termina con la conocida recomendación: «debemos pedir que tengamos una mente sana en un cuerpo sano» (Segura Ramos 171).

5 Véase E. Fediuk y A. Prieto Stambaugh. «Introducción» a *Corporalidades escénicas* (Argus-a, 2016), pp. I – XIII.

Gerard Vilar, en *Estética de la precariedad*, actualiza el término «arte» enunciándolo como

[...] un medio diferenciado, al lado de otros como las ciencias sociales o la filosofía, para pensar los aspectos del mundo. [Su particularidad] consiste en la producción de dispositivos para la reflexión indeterminada, normalmente a través de disturbios del conocimiento y disturbios de la sensibilidad (posición 3678).

Si bien su mirada se centra en las artes visuales, vale la pena incluir la reflexión que aporta este autor y que permite observar las características presentes también en la estética de la praxis teatral. Así, aquello que Dubatti subraya en el discurso de Mauricio Kartum, «el teatro sabe», habría de significar al mismo tiempo la particularidad de sus dispositivos para «pensar los aspectos del mundo» y producir disturbios del conocimiento y de la sensibilidad en los practicantes (ensayos y funciones) y los participantes en un encuentro poético singular.

Las perspectivas como las de Eco, Ficher-Lichte y Vilar, coinciden en que el arte, así también el arte escénico y la performance, que si bien se distingue de la realidad, tiene con ella fronteras borrosas, con múltiples fisuras y grietas que son exploradas por los creadores desde los años sesenta. El arte ya no se refiere a la «obra», sino al «proceso», como se ha visto en 1963 en la *Antiexposición* de Tadeusz Kantor, quien presentó dibujos, notas, cuentas y pedazos de lo real del proceso sin mostrar jamás la *forma formada* (Pareyson), es decir, obra. En esta postura, numerosos grupos teatrales y colectivos artísticos realizan intervenciones sociales, políticas y educativas mediante el arte acción, la performance, la escena expandida y el artivismo. Cuando la acción escénica se inserta en el flujo de la vida, altera los roles de actor/espectador, o asume ser ensayo o experimento social, político, o est/ético (Schechner, Alcántara).

En una estética de lo performativo, como lo propone Ficher-Lichte, «los ámbitos del arte, del mundo de la vida y de la política no pueden diferenciarse nítidamente» (104), de modo que alude a una frontera porosa entre la escena y la vida. Así también, la autonomía del arte y su discurso de artisticidad (Eco, *La definición del arte*) desarrollado a partir de las rupturas

iniciadas durante el Romanticismo, desvanece su fundamento; el arte cada vez más enfrenta juicios desde las perspectivas no artísticas. En las últimas décadas, el ser humano no sólo sigue perdiendo su relación con la naturaleza; también ha iniciado una des-realización de la realidad, vivida desde los multimedia y los dispositivos móviles, situación que –en el contexto de la pandemia– obliga a reconsiderar el fundamento convivial del teatro.

Quiero anotar al menos las ideas surgidas desde la experiencia del trabajo teatral enmarcado por las condiciones de la pandemia. De manera muy clara, Lola Proaño Gómez fundamenta y describe el surgimiento de «una dramaturgia del encierro, cuya estructura apela a la expresión de las emociones con las herramientas digitales que permiten cierto nivel de comunicación expresiva y que intentan reaccionar ante la atmósfera generada por la pandemia» (29). Su reflexión pone a la teatralidad de la escena virtual en un *continuum* con la teatralidad social; el drama de la pandemia está presente en los intentos de la escenificación determinada por el asilamiento social. Sólo puede articular fragmentos de espacios privados de los actores y actrices de cuya actuación –en el cuadro de la pantalla y atentos a imprevistos tecnológicos– refleja la angustia del encierro y el ansia del encuentro por medio de una pantalla líquida que imposibilita satisfacer los sentidos del tacto, gusto y olfato.

A esta «dramaturgia del encierro» le corresponden las condiciones de la producción desplazada de la escena a una plataforma de comunicación. La fragmentación implícita en su diseño compone una poética pandémica que la autora describe con rasgos que reconocemos en las experiencias recientes: su característica principal es el recorte: así pues, el límite del cuadro determina el recorte del espacio, del cuerpo, del movimiento, condiciona la mirada que no reconoce distancias ni conexiones, desdibuja el tiempo y la memoria. «La virtualidad se lleva bien con lo intangible, lo espiritual, contrario a lo carnal» (32), de modo que la poética pandémica presente en las producciones generadas por el teatro independiente en la modalidad de *streaming* se apoya principalmente en la palabra, el sonido y la imagen.

La dramaturgia del encierro trasluce la realidad del miedo y peligro que tiene el encuentro de los cuerpos de la comunidad: «En este sentido y, como diría Adorno, es profundamente política, en tanto en su estructura visibiliza

la presencia invisible del peligro y el impedimento de los cuerpos, e indirectamente, nos recuerda la posible cercanía de la muerte» (Proaño Gómez 36).

Área 51 Foro Teatral: resistencia y resiliencia

Área 51 Foro Teatral es una A. C.⁶ constituida en 2013 por La Talacha Teatro y Tres Colectivo Escénico, grupos conformados por egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y cuya actividad se gestó desde el espacio escolar. La primera producción de La Talacha Teatro,⁷ *La niña de Tecún* (2006), fue galardonada al año siguiente en el Festival de Teatro Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Los proyectos, producciones y giras eran compartidos con otros grupos, como Los Guggenheim⁸ y Tres Colectivo Escénico, creado en 2008, pasando a la etapa de estabilización en la que se priorizó el objetivo de contar con espacio de trabajo y presentaciones. La renta de un inmueble y su adaptación como espacio teatral fue un paso decisivo, siempre apoyado en la modalidad cooperativa. De las becas o fondos obtenidos mediante convocatorias destinan una parte correspondiente a sus honorarios para contribuir a los gastos operativos del Foro, esto es, pago de renta y de servicios, así como las mejoras del inmueble y equipo. El sacrificio es compensado con la satisfacción de contar con este espacio para sus creaciones y actividades educativas y de difusión. De allí que presentan su postura:

6 El acta constitutiva fue firmada por Patricia Estrada, Austin Morgan, Karina Meneses, Ana Lucía Ramírez y Miguel Corral.

7 Inicialmente, el grupo tenía tres integrantes: Ana Lucía Ramírez, Miguel Corral y Patricia Estrada.

8 *Más pequeños que Guggenheim* de Alejandro Ricaño, premio de Dramaturgia «Emilio Carballido» UANL 2009, dio el nombre a este grupo *sui géneris* que a partir del éxito de la puesta se convirtió en «marca comercial», sirviendo de paraguas para los proyectos del grupo ampliado. Los integrantes, egresados de Licenciatura en Teatro de la UV: Alejandro Ricaño, Austin Morgan, Adrián Vázquez, Hamlet Ramírez y Miguel Corral.

Los grupos independientes han lidiado con el problema de los espacios trabajando en la calle o abriendo pequeños espacios poco aptos para el quehacer teatral, los que en su mayoría no soportan el paso del tiempo. Si bien exigimos la atención del [E]stado en este tema, no nos interesa una intervención directa en la generación de espacios monumentales que resultaría burocrática y con modelos pesados que ya no funcionan en nuestra realidad teatral. Así llegamos a Área 51, un espacio para hacer teatro resultado del esfuerzo de grupos independientes xalapeños y abierto a la comunidad teatral. (Fan Page Facebook).

Ciertamente, Área 51 Foro Teatral organiza festivales y muestras, invita a otros grupos locales, del país y del extranjero, aporta a la vida cultural de Xalapa los espectáculos, cursos y talleres. Además de mejorar la estructura física del foro, afinaron su organización interna y lograron una eficaz difusión de sus actividades y productos, entrando también en el modo de taquilla electrónica.

Se acostumbra el nombre de «teatro independiente» para los grupos o compañías no integradas a una institución, aunque su sentido resulte cuestionable, al menos en México. Centrando la atención en un proyecto grupal,

[e]l teatro de grupo es aquel que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética que lo distinga. (Fediuk «Proyecto posideológico...» 42).

Estas características coinciden con lo que entiendo por grupo abierto o relacional,⁹ es decir, permite la fluctuación de los miembros, respeta sus proyectos individuales, pero a la vez integra estrategias del tipo «mercado de arte», entre otras. El nombre de un grupo puede ser usado a manera de «marca comercial», principalmente como garantía de reconocimiento en los

⁹ A diferencia de «grupo hermético» del periodo fuertemente ideológico y basado en la estructura jerárquica, el grupo relacional o abierto coincide con la desjerarquización social y la emergencia de la sociedad civil (Fediuk 2013, 43 – 44).

concursos por fondos federales o estatales;¹⁰ Así, Área 51 Foro Teatral puede aparecer como grupo, productora o propietaria del espacio teatral, sin excluir la posibilidad de concursar con proyectos individuales o de grupos con su nombre propio. De esta manera, el colectivo de Área 51 Foro Teatral funciona como una A. C., una cooperativa y una empresa. Vemos en ello una estrategia de gestión que ayuda a paliar la precariedad financiera. Un mes antes de la declaración de pandemia por covid-19, Área 51 Foro Teatral festejaba el séptimo aniversario de su fundación. En una entrevista, Ana Lucía Ramírez menciona a los primeros integrantes de este proyecto, excepto la última persona en sumarse, todos relacionados con la Universidad Veracruzana, siendo sus egresados o académicos:

Inicialmente éramos Patricia Estrada, Luis Enrique Gutiérrez [LEGOM],¹¹ Karina Meneses, Miguel Corral, Austin Morgan y yo. Al poquito tiempo llegó Eglantina González, luego se incorporó Karina Eguía, y hace dos años, Alejandra Serrano, quien tiene un conocimiento amplio en investigación y administración. (*Diario de Xalapa* 2020).

En aquella misma entrevista, Ramírez hizo referencia a la trayectoria de los grupos y miembros de la Asociación, subrayando los valores de resistencia y persistencia: «Resistencia, sí, porque es muy difícil pensar y resolver todos los gastos que genera mantener el foro, pero más persistencia, porque tenemos claro que lo que amamos y nos apasiona es el teatro. Es lo que queremos hacer y compartir con los demás» (ibídem). Si tomamos en cuenta estas expresiones que acompañan el hacer del teatro de grupo festejando los logros de su aniversario, será más fácil entender el impacto que ocasionó el cierre de las actividades culturales y la limitación de las comerciales, además del aislamiento social que recluyó a las personas en su domicilio.

La resiliencia comenzó como un paso ineludible de las mentes creativas. Para el colectivo Área 51, los meses de abril y mayo se convirtieron en una

¹⁰ Véase en Fediuk y Silva (Xalapa: uv, 2020), p. 146.

¹¹ El dramaturgo dejó de pertenecer a esta asociación civil en 2015. Miguel Corral la deja en 2017 cuando se muda a la Ciudad de México. Desde entonces, la asociación es representada sólo por mujeres.

temporada intensa; preparación de materiales y documentos para las convocatorias lanzadas como respuesta a la emergencia, el inicio de proyectos en formato digital y la persistente preocupación por la parte financiera que agotaba las reservas para sostener el Foro, además de los riesgos y estragos de la pandemia en la salud y las finanzas personales. Mientras las noticias del covid-19 empeoraban, las integrantes del colectivo producían opciones artísticas y económicas. La necesidad de «salir a escena» sólo fue posible materializar mediante un escenario virtual: la pantalla y las plataformas de comunicación digital. La revista *Teatromexicano*, dirigida por Alejandra Serrano desde Xalapa, sumaba comentarios sobre la situación vivida por las y los artistas escénicos. Ya a finales de abril se perfilaron tres modalidades: a) la participación en foros y la organización de un ciclo propio de conversatorios, b) la adaptación casera de obras en repertorio a la modalidad en *streaming*, y c) la videograbación en el foro (subida a YouTube).

Actividad teatral en pantalla

La primera obra que se creó en condiciones de aislamiento social fue *Maribárbola*, estrenada el 1 de mayo con realización y actuación de Karina Menezes,¹² Este ejemplo alentó otros proyectos del Área 51 adaptando el repertorio a la pantalla casera: a partir del 8 de mayo *Sonata para Adela* inició «funciones a domicilio» vía Zoom, luego cuatro de los cinco monólogos que componen *Ítaca, bitácora de viaje* (*Benjamín, Valentina, Aurelio y Angelina*) fueron ofrecidos a partir del 15 y 22 de mayo en *live streaming*.

¹² Presencé la función programada en el ANTI Festival, el 28 de junio, compartida con *Hasta la Matrix*, actuado por su autora Mariana Hartasánchez.

MAYO - Cartelera LIVE
STREAMING

AREA 51 FORO TEATRAL LIVE

La Maribárbola
de Mariana Hartasánchez
con Karina Meneses
karinapand@gmail.com
A partir del 1º de mayo

Sonata para Adela
de Luis Santillán
con Rosa Eglantina González
eglantinaproductorae@gmail.com
A partir del 8 de mayo

Reserva al correo de cada obra \$100 x función

ÍTACA, BITÁCORRA DE VIAJE
de Saúl Enriquez

VALENTINA
Su camino comienza en un desconocido pueblo de Rusia y concluye en un país que muy pocos niños, incluso en el mapa, conocen.
A partir del 15 de mayo

BENJAMÍN
Es un mortello muy cabrón que emigra a Oaxaca pero después es corralito olvidado en Amérez, Chiapas, lugar en donde nació y creció.
A partir del 15 de mayo

AURELIO
Un niño desolado que nace en Acatlán, Yucatán, un lugar del que todos emigraban, menos él.
A partir del 22 de mayo

ANGELINA
Su historia comienza en Selláin, una provincia de Asturias en España. Ella vive en barco siguiendo a su esposo.
A partir del 22 de mayo

¡TÚ ELIGES QUE HISTORIA VER!

Agenda tu función en vivo

area51foroteatral
ÁREA 51 FORO Teatral
www.area51teatro.com

#MEQUEDENCASA #AREASIVIRTUAL #TEATROENCASA

Cartelera del Área 51 Foro teatral (FB) (05.2020).

El siguiente proyecto presentó un reto mayor, *La venganza de Troya*, obra realizada en el marco de una convocatoria.¹³ A partir de estas experiencias siguieron otras en las mismas modalidades. En etapas posteriores, correspondientes al paulatino ingreso a la «nueva normalidad» con sus protocolos, han reiniciado algunos trabajos en el foro, transmisiones en *streaming*, grabaciones para portafolios de grupos (indispensables para participar en convocatorias) y más adelante, con el ingreso de espectadores en cupo limitado, de acuerdo con el semáforo.¹⁴

¹³ *Espacios escénicos independientes en resiliencia* (Secretaría de Cultura, por medio del INBAL y del Centro Cultural Helénico), Boletín núm. 408 – 03 de abril de 2020.

¹⁴ En México opera el sistema colores (semáforo), indicando las reglas para cada tipo de actividad.

El orden en que presentaré los espectáculos de la temporada virtual será determinado por el grado de dificultad en la producción material y de tecnología digital. Así pues, comienzo con *Sonata para Adela*,¹⁵ obra estrenada en diciembre de 2019 (5to Festival de Unipersonales), con una temporada corta en febrero del 2020, luego funciones privadas vía Zoom en condiciones careras con ajuste a 25 minutos. La tercera versión fue grabada por el equipo del Ayuntamiento de Xalapa (estreno YouTube, 17.06.2020).



Sonata para Adela. Izquierda: «arte en casa» (05.2020), derecha: videograbación (06.2020). Foto: Archivo Área 51 Foro Teatral.

El proyecto nacido de la inquietud de las creadoras en cuestiones de historia y género fue apoyado por la investigación de archivo sobre las mujeres en la revolución mexicana. Las Adelitas, mujeres guerreras por un proyecto de país que a cien años de distancia no les ha dado respuesta satisfactoria, animan los movimientos feministas de hoy día. La colaboración entre Rosa Eglantina González (actriz) y Patricia Estrada (directora), quienes pusieron sus ideas en manos y la pluma del dramaturgo Luis Santillán para concretar este unipersonal sensible y poético. Atravesó tres modalidades: en el Foro con público, en *streaming* durante la etapa aguda de la pandemia y la producción de su registro en condiciones habituales del escenario.

¹⁵ En el equipo estuvieron también Tayde Pedraza (musicalización, asistencia general), Karina Eguía (coaching actoral), Ángela Eguía (vestuario y la escenografía) y Sergio López Viguera (iluminación).

Parecería de lo más sencillo ponerle el nombre de video-teatro o teatro-en-video, eso sí, distinto al registro de cámara fija utilizado en la mayoría de los casos. Sin menoscabo a la continuidad, pero dimensionado en tomas o con el uso de más de una cámara, fue matizado por la música, la luz y las atmósferas creadas por la actriz. La calidad de esta video-producción incluía movimientos de cámara, cortes con alteración de planos entre el general que permitía apreciar el espacio y diseño escénico, el americano, *medium shot* y *medium close up* (Bárcena Díaz); con buena calidad sonora tanto en la música (desde la sonata añorada por la niña hasta los corridos de las Adelitas) y el cuidado de la actriz en la claridad y proyección de su voz y la palabra. El video sigue la composición «teatral» con recursos escénicos, el lenguaje del teatro de sombras y el uso de objetos en distintas proporciones. Incluyó también el intento de marcar la copresencia; a manera de algunas películas de Fellini, la actriz, en un paréntesis del personaje, por momentos se dirige directamente al espectador (a la cámara) produciendo un simulacro de interrelación, transmite energía y mantiene al espectador unido con los lazos creados a distancia.

En condiciones de la pandemia con frecuencia se transmitían los registros (a veces simples y frontales) de espectáculos. Esta forma cuenta con más de sesenta años de existencia bajo el nombre de teatro-en-televisión o teleteatro (no confundir con telenovela); sin embargo, requiere de un proceso de transmigración del espectáculo teatral escénico al espectáculo en formato televisivo, mediado, adaptado y filtrado por un nuevo guion para las cámaras, lo cual altera la dramaturgia escénica y dirige la óptica de la mirada.¹⁶ A partir de la popularización de las videograbaciones (menores costos), en los registros de obras teatrales se aprovecha la técnica de cine y más recientemente los diseños de la tecnología digital.

Entramos ahora a la parte más problemática, nacida en la actual contingencia: la migración del teatro «hecho en casa» a las plataformas creadas para la comunicación empresarial. Asistimos a la emergencia de las denominaciones como «teatro virtual», «teatro on-line» o «teatro en Zoom», este último por el uso mayoritario de esta plataforma. Reconocemos que en el

¹⁶ Véase también el formato de «anatomía del espectáculo» en *Encuentros con Tadeusz Kantor* (Miklaszewski (2001), sobre este programa desde 1971.

acontecimiento teatral pueden participar los creadores presentes o no, visibles en escena o no; sin embargo, como se explicó, es la copresencia corporal de actores y espectadores cuya relación está incluida en el acontecimiento poético. En la forzosa muda había al menos tres problemáticas a resolver: 1. ¿Cómo adaptar la producción escénica existente a las condiciones tecnológicas, contando tan solo con el espacio privado, algunos accesorios, parte del vestuario y sin escenografía? 2. ¿Cómo crear espectáculos de teatro dramático en una plataforma de comunicación con varios participantes (actores) que no se encuentran en el mismo espacio? 3. ¿Cómo conciliar los distintos formatos de dispositivos (celular, Tablet, PC) y los altibajos de audio, la intensidad inestable de la banda de internet, las inserciones de partes pregrabadas, etcétera, para lograr una continuidad dramática?

Un modelo útil en estas condiciones lo aportó Mariana Hartasánchez, quien bautizó este ciclo de su escritura como mono-diálogo.¹⁷ En su caso, el diálogo con espectadores utilizaba el chat y también el micrófono abierto, lo cual le exigía a la actriz-dramaturga destrezas de improvisación. De la misma manera, cuando Karina Meneses presentó otra pieza de este ciclo, *Maribárbola*,¹⁸ se dirigía directamente al supuesto personaje-espectador usando la seducción o la agresividad. El encuadre reducido a *medium shot* o *medium close up* y por momentos a *big close up*, añadía la distorsión. La reducción del cuadro potencializó el efecto que transmitía la desesperación del personaje y de la actriz en el encierro.

En el mismo modelo de cuerpo recortado fue mi primera experiencia del teatro en Zoom, el monólogo *Benjamín* (función 26.05.20), una de las cinco partes de *Ítaca, la bitácora de viaje*.¹⁹ Los monólogos conforman un mapa de biografías familiares atravesadas por sus historias de migración. En la versión disgregada era yo la única espectadora frente a la actriz (Patricia Estrada), quien me contaba la vida de su padre, por momentos convirtiéndose en aquel personaje. Ante la expectativa de «ir al teatro», los pocos elementos

¹⁷ Véase el portal de Sabandijas del Palacio, <<https://www.sabandijasdepalacio.com/te-estoy-hablando-a-ti>>.

¹⁸ Durante el ANTI Festival se presentaron en una sola función *Hasta la Matrix* con actuación de la autora y *Maribárbola* con Karina Meneses.

¹⁹ Estreno Área 51 Foro Teatral, Xalapa 29.09.2019. En streaming fue programada dentro del ANTI Festival el 21 de junio 2020 a las 18 horas.

simbólicos y los accesorios puestos o colgados en la pared parecían suficientes en un concepto minimalista del teatro casero en *streaming*. A pesar de algunos tropiezos técnicos resueltos por la actriz, se ha logrado una conexión emocional, más aún, cuando sorpresivamente me llegó un mensaje vía WhatsApp con la carta que supuestamente le había escrito su padre y que a mí me pedía leer. Así que no sólo fue la interlocución de la narradora que me contaba de frente su historia íntima y la de su padre, sino que mi presencia, virtual pero aunada al rol activo (lectura), me engancharon a la emoción que le generaba a la actriz compartir su historia conmigo. No hubo presencia de cuerpos; aun así, se generó una energía que produjo la afectación física (ritmo cardíaco, calor –aquí la neuropsicología tendrá explicación–), lo cual comentamos en la charla tecnovivial al término de la función.



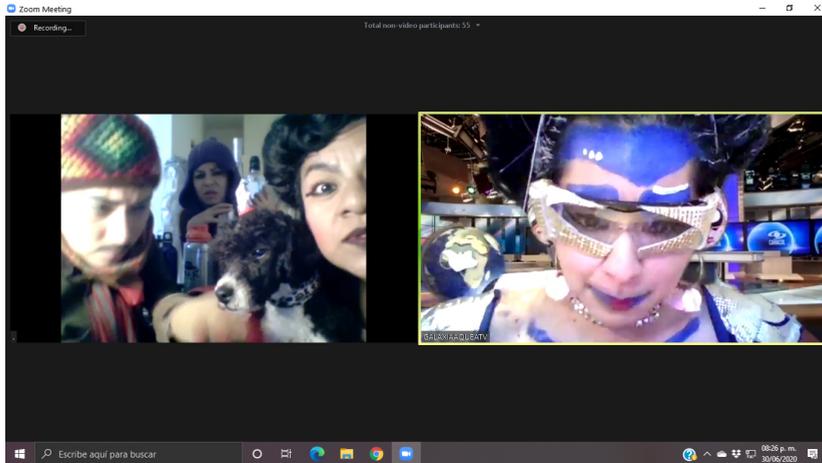
Benjamín de Patricia Estrada. “arte en casa” (05,2020). Foto: Archivo Área 51 Foro Teatral.

El tercer ejemplo es el producto creativo realizado en *streaming*. Fue elaborado apresuradamente²⁰ para cumplir con los requisitos de la convocatoria, de modo que el estreno de *La venganza de Troya*²¹ el 28 de junio de 2020, seguido de tres funciones más, se insertó en las fechas del ANTI Festival.²² La obra de Alejandra Serrano tuvo que ser adaptada siguiendo las reglas de condiciones «caseras» de su realización. Desde un set multicolor de la TV-Galaxia la conductora-narradora comparte las noticias sobre el regreso triunfante de Agamenón, vencedor de Troya, a su Argos convulsionada por extrañas presencias y sin advertir el complot clandestino de los vencidos. Estas historias sobrepuestas componen una dramaturgia que opera en el tipo comic. Los personajes de la tragedia de Esquilo adquirieron una dimensión telepolítica, son figuras de noticieros oficialistas, comentadas y distorsionadas por el sensacionalismo del pueblo, mientras los infiltrados seguidores de la causa troyana urden su venganza. Los recursos tipo *thriller* y las descripciones apocalípticas de la masacre de Troya activan la sed de venganza y trasladan a Argos los ánimos trágicos.

20 Los resultados de la convocatoria Espacios teatrales independientes en resiliencia, fueron publicados el 11 de mayo de 2020.

21 Texto: Alejandra Serrano. Dirección: Karina Eguía. Dramaturgista: Ana Lucía Ramírez. Asistente de dirección: Karina Meneses. Producción: Rosa Eglantina. Actrices: Ana Lucía, Rosa Eglantina, Patricia Estrada, Karina Meneses y Karina Eguía.

22 ANTI Festival fue organizado por la recién creada Asociación Nacional de Teatro Independiente (ANTI); del 15 al 30 de junio se llevaron a cabo en este marco funciones en streaming y talleres (Boletópolis) y varios conversatorios temáticos.



La venganza de Troya (live streaming) (28.06.2020).

Algunas escenas fueron grabadas previamente; por ejemplo, la llegada de Agamenón y su discurso de frente al Macuitépetl²³ y de espaldas al pueblo (espectadores), el asesinato con la imagen poderosa de las manos crispadas de Clitemnestra sobre una tela que se teñía de sangre. Si los griegos usaron la trampa en forma de caballo, los vencidos de Troya pusieron en acción las armas cibernéticas (¿troyano?). ¿Qué significa ganar una guerra? Vencedores y vencidos pueden cambiar sus roles. Agamenón, el conquistador de Troya, fue derrotado por Clitemnestra que resarcía el sacrificio de su hija Ifigenia. La solidaridad femenina reverbera como un eco de *Fuenteovejuna* asumiendo el acto de la reina asesina como propio. «Yo maté a Agamenón», repiten las mujeres y también Casandra degradada a esclava, se abrazan simbólicamente en este golpe al patriarcado.

El número 63 de la revista *Teatromexicano* abrió un foro-debate incitando con el encabezado: Teatro –ante, bajo, con, contra, de, desde, para, por– pandemia. Respecto a esta producción enmarcada por pantallas, Fernando de Ita optó por centrar su juicio en la dramaturgia y en cuestiones interpretativas y técnicas: «En Alemania las colgarían por evidentes, aquí,

23 Uno de los siete volcanes que en cuyas faldas se asentó Xalapa, hoy es un parque con pirámide en la cima, donde descansa Emilio Carballido, dramaturgo mexicano de la tierra veracruzana.

las van a criticar por crípticas» (2020). Aún sin negarle la razón al maestro de la crítica teatral en cuanto a la problemática de recepción, considero interesante esta reescritura que pervierte el designio de los dioses y de los hombres, ensayando una forma de justicia de género, por muy discutible que sea. La obra propone una política de la mirada desde lo femenino. La acción tiene dos planos: el mítico es estilizado en la dimensión y el ritmo pausado. El coro-pueblo utiliza el lenguaje y las formas de cultura mexicana de las alcobas, las cocinas y las tiendas.

Isaac Sainz, en su crítica titulada «Después de Agamenón, Orestes», encuentra otros matices de este drama en pantalla:

Es un trabajo plagado de estímulos, que aborda la guerra de Troya para levantar un discurso actual y poderoso de sus ruinas devastadas.

Pero en esta actualización también vemos un collage de propuestas que sí llegan a esbozar un universo futurizado, lleno de conspiraciones y luchas sociopolíticas, en el que trasciende la influencia de los medios de comunicación, el mundo cibernético y el hacktivismo. (Sainz).

El despliegue de recursos visuales, considerados también por Fernando de Ita, fueron dirigidos a atrapar a los –diría– «espectapantallas».²⁴ Lo que destaca en este proyecto es la creatividad y la audaz manera de experimentar con la tecnología que no siempre podía responderles. Subrayo la excelente colaboración del grupo para mantener el ritmo vertiginoso, hacer cambios de locación ficcional resueltos con fragmentos pregrabados y los domicilios convertidos en espacios de acción en vivo.

El espectáculo, con todas las dificultades que corresponden a la exploración de las posibilidades de una tecnología aún por debajo de las expectativas para generar un –digamos– teatro análogo, compartiendo el tiempo y tan solo la imagen de los cuerpos recortados y distantes, confirman la poética pandémica como la define Lola Proaño Gómez, mientras que la dramaturgia trasluce el drama del encierro en la realización. Aunque los obstáculos fueron sorteados con bravura, en el acontecimiento dramático se percibía

24 Me resisto al término «usuario» que se aplica a quienes navegan por internet.

la lógica de una tecnología desarrollada para otro fin. La calidad discontinua a causa de la deficiente conectividad demeritaba por momentos las intenciones artísticas. No obstante, el espectáculo se sentía «en vivo» y producía emociones gracias a la entrega del elenco y su ensayo con los múltiples recursos técnicos.²⁵

¿Es o no es teatro?

En los meses del confinamiento abundaron diversos modos de migrar el teatro a las plataformas digitales, lo cual agudizó el debate teórico-estético acerca de su esencia. Los argumentos polarizaron las posturas tanto de los teóricos como de los creadores. El tema no es nuevo. Apareció hace un siglo cuando Ervin Piscator utilizó fragmentos filmados en su teatro propaganda. En aquel entonces, se vislumbraba la desproporción entre la potencia de la imagen y el sonido amplificadas frente a la fragilidad del cuerpo y la voz humana. A finales del siglo pasado se discutía la inserción de videos o de cámaras activadas en las puestas en escena. Durante la pandemia, en numerosos foros se repetía la pregunta que encabeza este apartado. La elaboración teórica, al menos desde la Teatrología de Max Hermann, ha construido los fundamentos de este arte con base en la copresencia física. Las posturas en discusiones recientes defienden, por un lado, la esencia del teatro ligada al convivio de cuerpo presente, en tanto otros abogan por la apertura a un teatro mediado por la tecnología. La definición que aporta Jorge Dubatti ubica el tema en dos tipos de cultura:

Llamamos cultura convivial a la que se basa ancestralmente en la reunión territorial de cuerpos presentes, en presencia física, y cultura tecnovivial

25 La versión tecnovivial detuvo el proyecto planeado para el espacio del Área 51. Un año más tarde, pude presenciar *La venganza de Troya Off-line* (función 12.06.21). Allí se evidenció que la frontalidad de la escena es una fórmula en declive al menos desde los años sesenta. En su lugar, el espacio escénico inserta al espectador en la acción e intensifica la percepción y la experiencia del espectador inmerso en las dinámicas corporales y auditivas. Hay que reconocer el gran aporte de la música en vivo y su integración en la dramaturgia escénica.

a aquellas acciones en soledad o en reunión desterritorializada que se realizan a través de recursos neotecnológicos (de audio, visuales y audiovisuales), en presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico [...]. (Dubatti «Experiencia teatral...» 10).

Esto me conduce a pensar las etapas que se sucedieron en el paso de la cultura oral a la escrita, acentuándose la desigualdad social; al posicionarse la cultura de la imagen creció el desafío al verbo, a la palabra como vehículo de la construcción del mundo y sus significados. Esto último ocurrió a la par con el surgimiento del cine, la televisión y el video. El siguiente paso fue el internet, que está afianzando la cultura digital, aceptada y temida, al igual como lo fueron las anteriores novedades.

Dubatti señala los elementos, de los cuales mencionaré algunos:

Artes conviviales (teatro)	Artes tecnoviales
Materialidad del cuerpo y del espacio	signo y virtualidad
Presencia física	presencia telemática o virtual
Territorialidad (intraterritorial)	desterritorialización (interterritorial)
Inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad)	intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación)
Paradigma de la cultura viviente, que no se deja enlatar	Paradigma de la cultura in vitro, registrable

(Dubatti, «Experiencia teatral...» 17 - 19).

Además, se suman los argumentos respecto a la dimensión desigual del poder que opera en el convivio y el tecnovivio. Viene al caso lo que Gustavo Geirola denomina «política de la mirada», ya que, en el espacio teatral, aun diseñado de forma específica, cabe una mirada descentrada, mientras que el tecnovivio la controla por completo. Dubatti subraya los intereses favorecidos por la cultura digital: el control social y político que acentúa la exclusión, y la reducción al mínimo del trabajo humano para bajar los costos con la reproducción ilimitada.

Considero importante detenernos en ambos aspectos. El económico perfila una amenaza a la cultura viviente, al trabajo comunitario y a la comunidad del trabajo; subraya que la teatral es una comunidad eminentemente

colaborativa y territorial. Por otro lado, la proximidad física del convivio produce una zona de experiencia donde impera lo inefable repercutiendo en un proceso intersubjetivo; dispara la potencia de lo político que se ejerce territorialmente y en compañía. El segundo aspecto, la exclusión, se centra en los espectadores o diciéndolo en lenguaje administrativo: consumidores y usuarios. También es importante recordar que poco menos del 50 por ciento ²⁶ de los hogares mexicanos no cuentan con internet.

Los espectáculos descritos en el apartado anterior fueron comentados en el número 63 de la revista *Teatromexicano*. El mismo número, en la sección dedicada al teatro de la migración a los medios digitales, muestra posturas que oscilan entre: «esto no es teatro» y «esto también es teatro». Fernando de Ita, en su comentario del 11 de mayo, utiliza argumentos similares a los expuestos por Dubatti:

[...] en este ejercicio no hubo convivio, ni poiesis corporal; fuimos espectadores complacientes donde todos estábamos mediados por una pantalla. Es cierto que aplaudimos con gesto celebratorio la propuesta ante la orfandad en la que nos hallamos. Al finalizar el monólogo, tuve una sensación profundamente desoladora. Pensar que este sea el destino inmediato del teatro. (de Ita «Sin presencia...»).

En el mismo tono continúa acerca del otro espectáculo: «Actuar a solas es una desolación porque actuar así todos actuamos. Pero el teatro es todo lo contrario; es ya no estar frente al espejo sino del otro lado del espejo» (ibídem).

La defensa del acontecimiento teatral convivial tampoco puede empañar las ventajas del teatro en *streaming*; basta recordar la experiencia de *Los persas*, espectáculo transmitido vía *streaming* desde Epidaurus,²⁷ y en gene-

26 «Se estima en 20.1 millones el número de hogares que disponen de Internet (56.4%), ya sea mediante una conexión fija o móvil» (Inegi, comunicado de prensa núm. 103/20 17 de febrero de 2020).

27 Función conmemorativa de los 2500 de la batalla de Salamina. National Theatre of Greece (Livestream | 25.07.20).

ral la conexión con espectadores no locales, lo cual también señaló Patricia Estrada: «Así mi familia pudo ver mi trabajo».

Hay también otro aspecto, el de la dramaturgia que de Ita entiende como el verbo puesto en cuerpo en la representación escénica. La pantalla carece del espacio físico para ser habitado por los cuerpos, disgregándose, según su percepción, la imagen de la voz:

[...] ni siquiera Mariana Hartasánchez puede hacer teatro virtual, esto es; sin la presencia del otro. Puede sí, escribir textos magníficos como el que acabo de ver y escuchar con Karina Meneses, desde Xalapa (La Maribárbola). (de Ita «Sin presencia...»).

Y respecto a *La venganza de Troya*:

Pero es un teatro verbal escrito para ser representado, no sólo escuchado como radioteatro, que tiene otro formato técnico, ni sólo visto porque no es arte visual. Es un texto teatral que sólo cobra sentido si es compartido cuerpo a cuerpo, mente a mente, fluido con fluido. (ibídem).

Ambas críticas reducen la intención de copresencia virtual en tiempo a un efecto radiofónico. En tiempos previos a conceptualizar el convivio o el «giro performático», en ningún momento se han hecho objeciones al término *radioteatro*; su apuesta estriba en estimular la imaginación espacial y de relaciones, aunque para ello se requiere de diseño sonoro y audio sofisticado.

Respecto al teatro vía *streaming*, sin duda se puede hablar de la emergencia de un nuevo modo de trabajar sin que compita con el teatro convivial al que extrañan tanto los artistas como los espectadores. En la discusión albergada por la revista *Teatromexicano*, Rodolfo Obregón manifiesta la postura muy abierta o hasta opuesta a los defensores de la convivialidad fundamental. Basa sus argumentos en los de Alan Filewod que aquí reproduzco en parte:

[...] la digitalización es la condición posibilitadora de las nuevas teatralidades, y perturba las estructuras narrativas de una cultura nacionalista

que produce discursos de centralidad y alteridad. Y a pesar de que la cultura digital es vista a menudo como la antítesis de la actuación en vivo (live performance), también puede producir «liveness», por usar el término de Philip Auslander...» (Filewod citado en Obregón).

Así pues, la perspectiva globalizante de la cultura resultaría opuesta a la teatralidad radicante (Burriaud, Dubatti). Obregón aporta también argumentos sobre la constante transformación que afecta al mismo fenómeno del teatro y su definición:

[...] si el devenir del mundo se modifica radicalmente, la única manera de hacer teatro es modificando los conceptos que se tienen sobre él. [...] [A]sumir que el teatro no siempre fue el mismo [...], es aceptar que no siempre tiene por qué ser igual. (Obregón, comentario a de Ita, ¿Sin presencia no hay teatro?).

Resuena aquí la perspectiva estética que Umberto Eco diserta en *La definición del arte*. Si no se puede establecer una definición firme del arte, tampoco es posible aceptarla para el teatro. El ensayo realizado por el teatro de grupo asociado a Área 51 Foro Teatral durante la circunstancia de la pandemia demostró el potencial de la opción virtual como alternativa paralela a la creación en convivio. La opción en *streaming* permite compartir al menos el tiempo real, aunque se espera mayor colaboración entre artistas y diseñadores de plataformas para que éstas respondan a las necesidades y a la creatividad de los teatristas.

Precariedad estética y su correlato económico

Retorno aquí a lo que Gerard Vilar comprende por *estética de la precariedad* y para lo cual inicia con la revisión de las nociones de contingencia, vulnerabilidad, precariedad y pobreza. La contingencia creó la posibilidad para que emergiera la especie humana, pero la humanidad no está incluida en ella. También es contingente el lenguaje o el yo, siempre múltiple y mutable. La pandemia como una contingencia produce efectos sobre nuestras vidas

y desencadena nuestras acciones adaptativas o resilientes –lo cual se ha mostrado en las reacciones y proyectos de enorme inmediatez–, pero no es su productora ni las contiene.

La vulnerabilidad se refiere a la fragilidad del ser humano ante la agresión, sea por la propia especie o por causas ajenas como la peste, los cataclismos, etcétera. La pandemia de covid-19 mostró la fragilidad de las personas, pero también de los proyectos teatrales de grupos independientes autónomos o autogestivos, casi imposibles de sostenerse sin apoyos gubernamentales. La Constitución mexicana reconoce el valor del arte y por ello el Estado se obliga a su protección. Sin embargo, como lo demostraron los sondeos realizados durante la pandemia,²⁸ todo el sector padece situación vulnerable y constata su precariedad permanente, asumida como «normal» y, con ello, institucionalizada. Si trasladamos este sentido de precariedad al teatro de grupo (teatro independiente), parecería que nació eligiéndola su filosofía; pretendiendo evadir el control y la coerción del Estado y del capital privado, se autoexilia en la precariedad estética dictada también por la economía. Es el precio de la libertad que antepone el valor del contenido, del encuentro humano o el ensayo de futuros posibles por encima del beneficio monetario.

Obviamente, hay diferencias entre las disciplinas artísticas y los circuitos a los que pertenecen. El teatro institucional es actualmente una excepción, sólo se pueden mencionar dos compañías estables: Compañía Nacional de Teatro (INBAL) y Compañía Titular de Teatro (UV). Algunas instituciones de cultura o educación otorgan financiamiento a determinadas producciones independientes y apoyan el teatro estudiantil o de contenido vinculado a los temas de su responsabilidad, en tanto el teatro comercial sigue sus propias reglas de empresa. De modo que el teatro de grupo que aporta un proyecto de largo alcance con bases filosóficas y estéticas sólo puede concursar en las

28 Este sentido lo develan los informes de los sondeos realizados en los niveles nacional y local con objetivo de visibilizar la situación del sector de la cultura durante la pandemia. La UNAM lo ha realizado en mayo (Informe: *Para salir de terapia intensiva*), el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la UV en junio de 2020 (Teatro de grupo en Xalapa: tiempos de pandemia) y la Secretaría de Cultura lanzó uno similar al primero, el 27 julio de 2020.

convocatorias, ahora agrupadas por la Secretaría de Cultura y los gobiernos estatales.

El 25 de marzo del 2020 la Secretaría de Cultura anunció el acceso libre a los contenidos culturales bajo el programa creado *ad hoc*, «Contigo en la distancia». En su marco se ofrecieron varias modalidades alentando a los artistas a «que sigan creativos». Uno de estos, accesible al teatro que nos ocupa, fue «Contigo en la Distancia: Movimiento de Arte en Casa», para lo cual «deberán presentar materiales audiovisuales, sonoros o producidos con aplicaciones móviles para redes sociales, de temática libre, inéditos, creativos, lúdicos y originales, para ser difundidos durante esta contingencia. Para los proyectos seleccionados se asignarán 20 mil pesos».²⁹

El programa que más se ajustó a la situación del Área 51 Foro Teatral fue el convocado por el INBAL-Helénico «Espacios escénicos independientes en resiliencia». Lanzado el Día Mundial del Teatro, el 27 de marzo (Boletín núm. 397), tuvo fechas ajustadas: el 30 de abril, cierre de convocatoria, el 11 de mayo se publicaron los resultados y desde 1 de junio se activaba el compromiso de tres presentaciones tecnovivales, así como la entrega del espectáculo grabado que los convocantes se reservaban para su distribución. Al igual que en otras convocatorias, se omitía el tema de derechos autorales. En el objetivo de «[p]romover la creación y desarrollo de estrategias creativas de producción, ensayo y presentación a través de medios digitales y tecnologías de la información y comunicación» (ibídem) persistía la expectativa de creación y producción teatral para un futuro igual al pasado, de manera contingente resuelta mediante la tecnología digital.

La contingencia sanitaria acentuó la vulnerabilidad y precarizó aún más la existencia del teatro independiente desprovisto de reservas financieras y subsistiendo al día. En palabras de Vilar, «la existencia está deviniendo insegura. La inseguridad ontológica tiene que ver con la atomización resultante del debilitamiento de los lazos sociales y afectivos» (Posición 278 de 4221),

29 De las 3660 solicitudes, sólo 351 (10%) fueron aprobadas (resultados, 21 de abril) Véase la convocatoria y resultados en <<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/convocatoria-para-creadores-y-artistas>>.

En aquel tiempo no se podía prever la duración de la pandemia y sus estragos; sin embargo, la cantidad ofrecida por única vez casi en su totalidad se consumía en gastos de la producción.

lo cual se acentuó por el encierro. La respuesta del teatro de grupo, como lo es el colectivo ligado a Área 51, fue acorde con las bases de su proyecto y la experiencia que lo sostiene: resistencia y resiliencia.

Las condiciones de las convocatorias implican una inversión previa, a veces considerable y sin certeza de obtener el apoyo. Las becas no son consideradas como trabajo; responden a un ideal de afición o prácticas culturales, en tanto el teatro independiente se asume en la categoría profesional indicando factores que versan sobre esta actividad colectiva.

Actividad teatral profesional, además de haber tenido una temporada con taquilla comprobable o haber participado en algún festival o contado con apoyo institucional, debe haber tenido funciones comprobables en diferentes años, no necesariamente consecutivos. La vida útil de una puesta en escena es un factor importante para considerar una obra como profesional en términos de productividad económica. (Serrano 65).

Bajo actividad teatral profesional se esconde la existencia colectiva sin una remuneración tabulada para quienes la realizan, de modo que el trabajo que desarrollan personas con formación universitaria y experiencia artística cae en la precariedad laboral, sin garantía de continuidad, sin derechos laborales ni seguro médico.

En las condiciones de encierro obligado por la contingencia sanitaria, la única vía para visibilizar su trabajo y obtener una mínima remuneración o apoyo fueron y son los medios virtuales. La transmigración a estos espacios significó al mismo tiempo una lucha por superar los obstáculos del aislamiento en espacios privados, aprender el lenguaje de las plataformas de video-comunicación, un tanto ajeno a la copresencia de cuerpos, pero su resistencia y resiliencia lanzó al colectivo Área 51 a explorar nuevas rutas de la creatividad.

Las convocatorias durante el tiempo de la pandemia por covid-19 han sido estrictas como en cualquier tiempo normal. No obstante, las fechas apretadas entre la publicación de proyectos ganadores y la entrega/presentación de productos/resultados han mostrado la insensibilidad de la institución en el contexto de riesgo en la salud para sus participantes. Alejandra Serrano lo expresa claramente:

[...] la premura de los tiempos también tuvo que ver con que buena parte de la familia de la directora, Karina Eguía, tuvieron covid, ella misma estaba en aislamiento, incluso se pensó en cancelar. Teníamos la sensación de que la Secretaría de Cultura pensaba que el covid afectaba a todo el mundo menos a los artistas y que el encierro era un espacio de creación, cuando en muchos casos la ansiedad nos paralizaba. Para las integrantes de Área 51 la creación sí fue una forma de salvación, como ellas mismas han dicho, no así los plazos y las entregas burocráticas que no tomaban en consideración la situación. (comunicación personal).

¿Cómo conciliar entonces la precariedad estética de la cual hablan Walter Benjamin, Theodor Adorno y más recientemente Hall Foster, Nicolas Burriaud y Gerard Vilar, con la creación anclada en el cuerpo y en condiciones de riesgo sanitario? Los procesos de desartización y desestetización afectan a las artes visuales a partir de su tránsito del arte objetual hacia lo efímero/viviente del giro performático, lo que también ha modificado las poéticas teatrales. Sin embargo, el teatro siempre ha estado consciente de estar muriendo en el instante de nacer y de hacerlo en presencia del otro, testigo o participante. Se sabe existente en un aquí y ahora del acontecimiento poético convivial, de modo que, extraído de su ambiente comunitario, por más accidental que éste sea, abandona su especificidad, borra lo inefable, lo indecible de la experiencia producida en compañía.

La precariedad estética se muestra, al menos en los espectáculos a los que hice referencia, en el cariz de la dramaturgia del encierro (Proaño Gómez) que devela la desesperada adaptación al lenguaje de video-comunicación y una realización heroica para superar los obstáculos de las condiciones. Sin embargo, la precariedad estética es un proceso iniciado hace casi un siglo y es observable en la producción artística en general. Las máximas «menos es más» y «el arte cada vez más cerca de la vida», produjo la salida del edificio teatral o del museo, el abandono de las normas de una estética reglada: es el *hacia un teatro pobre*, despojado de todo menos de su esencia y anclado en el encuentro humano (Grotowski); es el *teatro de la muerte* (Kantor) que asume la condición posapocalíptica de la «realidad degradada» en que los vivos usurpan la muerte y los objetos actúan la vida. La precariedad estética se encuentra también en la filosofía del teatro de grupo o del

tercer teatro, es la que convierte sus carencias económicas en trampolín de la creación, defendiendo la libertad «para pensar los aspectos del mundo» (Vilar, posición 3688).

Cierre

La primera pandemia del siglo XXI, sin ser resuelta aún, dejará huellas imborrables en todos los aspectos de la vida individual y social. Sigue siendo el marco de las diversas acciones y reflexiones en casi todos los ámbitos de nuestra vida y el hacer humano. El giro performático añade otra categoría más para las artes que cruzaron su estadio objetual/representacional hacia el acontecimiento que involucra cuerpos-sujetos: el arte de las formas vivientes con su carácter inestable, efímero y siempre abierto al riesgo y desaparición. Lo anterior no clausura las artes académicas tradicionales, aunque es indudable que abrevan en estas ópticas teóricas.

Respecto al debate «es o no es teatro», coincido en que, si no es posible frenar la cultura digital, sí es posible elegir cómo y para qué puede ser aprovechada. El libro no sustituyó el teatro, tampoco lo hizo el cine; esperemos que el fundamento convivial del encuentro humano y comunitario permanezca al lado de otras formas de comunicación y espectaculares.

El teatro de grupo, en el caso específico de Área 51 Foro Teatral, ha mostrado gran fortaleza forjada en la «resistencia», concepto que devela una posición de vencidos que no aceptan este estado y desarrollan estrategias de supervivencia en condiciones y políticas adversas. Coincidentemente, aunque sin casualidad, la producción que surgió en la pandemia, *La venganza de Troya*, trasluce la fuerza de la resistencia convertida en resiliencia constructora de un nuevo orden. La tragedia, aun en su tono fársico que dominó en la versión en *live streaming*, se cumple desde una mirada feminista; la catarsis anula la opresión masculina («yo maté a Agamenón») y el nuevo orden lo anuncia Casandra. En la obra hay personajes masculinos, pero en su mayoría son asumidos por las actrices. El liderazgo de las mujeres dramaturgas, directoras y actrices, es en este colectivo una fuerza creadora y gestora de organizaciones gremiales y de modos de trabajo colaborativo.

- Alcántara Mejía, José Ramón. «La teatralidad est/ética y terapéutica de la violencia» en José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Luis Yangali Vargas (coordinadores). *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?*, México: Universidad Iberoamericana, 2016.
- Bárcena Díaz, Leticia. «Planos, encuadres y composición fotográfica». *Reportes de Investigación o Práctica*, vol. 1, núm. 1, enero 2013 s/p.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México: Itaca, 2004.
- Burriaud Nicolas. *Estética-relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Convocatoria para creadores y artistas, Contigo a la distancia Cultura desde casa, Secretaría de Cultura, marzo 2020. <<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/convocatoria-para-creadores-y-artistas>>.
- De Ita, Fernando. «De las victorias perdidas». *Teatromexicano*, núm. 63, 2020. <teatromexicano.com.mx>.
- De Ita, Fernando. «¿Sin presencia no hay teatro?». *Teatromexicano*, núm. 63, 2020. <teatromexicano.com.mx>.
- Deleuze Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 5ª edición, Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Diario Oficial de la Federación* (24/03/2020): «Acuerdo por el que se establecen las medidas preventivas que se deberán implementar para la mitigación y control de los riesgos para la salud que implica la enfermedad por el virus SARS-CoV2 (covid-19)». <https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5590339&fecha=24/03/2020>. Consultado el 19 de septiembre del 2021.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- _____. *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2010.
- _____. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.

- _____. «Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos». *Rebento*, núm. 12, p. 8 – 32, São Paulo, enero - junio 2020.
- _____. «Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento cartografiado», *Irvine: Gestos*, tomo 30, núm. 60, 2015, pp. 47 – 57.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*, Barcelona: Roca, 1990.
- _____. *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1992.
- Fediuk, Elka. «Proyecto posideológico y teatro de grupo en Latinoamérica», *Telón de Fondo*, núm. 17, 2013, pp. 41 – 55. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6669>>.
- _____. y Antonio Prieto Stambaugh. *Introducción a Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, California: Argus-a y Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016.
- _____. y Heloisa Marina da Silva. «Teatro de grupo en Xalapa y Florianópolis: estrategias de reconocimiento y supervivencia», en Elka Fediuk y Maria Teresa González Linaje (coord.), *Artes y región: producción artística, cultura y territorio*, Xalapa: Universidad Veracruzana, Col. Biblioteca, eBook, 2020, pp. 125 – 162.
- _____. y Verónica Herrera. «Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia». *Investigación Teatral*, vol. 12, núm. 20, 2021, pp. 5-27.
- Ficher-Lichte, Érica. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine: Gestos, 2000.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, 1977.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*, Buenos Aires: De la Flor, 1987.
- Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Prólogo de Risieri Frondizi, Madrid: Siglo XXI, 1971.
- Miklaszewski, Krzysztof. *Encuentros con Tadeusz Kantor*, México: Conaculta, 2001.
- Obregón, Rodolfo. Comentario a: Fernando de Ita, «¿Sin presencia no hay teatro?» (11.05.2020).
- Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro*, publicado por Cultura Unam con sello de la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural.
- Pareyson, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*, Madrid: Xorki, 2014.

- Proaño Gómez, Lola. Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad, en Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero (compiladoras y editoras), *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020.
- Sainz, Isaac. «Después de Agamenón, Orestes...» *Teatro Mexicano*, núm. 63, 2020.
- Sánchez, Maribel. Área 51, Foro Teatral, siete años de resistencia y persistencia, entrevista a Ana Lucía Ramírez Garcés, *Diario de Xalapa*, 10 de febrero 2020.
- Segura Ramos, Bartolomé. «Juvenal: el satírico romano por antonomasia», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, núm. 17, 2015. 169 – 172.
- Schechner, Richard. *Cómo performar el siglo XXI*, vol. 7, núm. 10 – 11 (2017), pp. 11-23.
- Serrano Rodríguez Alejandra, «Xalapa, capital teatral de México», *Investigación Teatral*, vol. 10, núm. 16 octubre 2019-marzo 2020, doi:< 10.25009/it.v10i16.2605>.
- Sondeo para medir la percepción del impacto del covid 19 en el sector de las economías culturales y creativas en México*. <<https://mexicocreativo.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2020/09/Resultados-del-Sondeo.pdf>>.
- Vilar, Gerard. *Estética de la precariedad*, Sevilla: Círculo rojo, 2017 (formato Kindle).



Gestión y políticas: artes en nuevas condiciones

«Está canijo». Estrategias de los trabajadores del sector creativo para subsistir en tiempos de pandemia

Ahtziri Molina

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Bianca Garduño

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

El confinamiento a partir de la propagación del SARS-CoV-2 ha generado cambios en la socialización cara a cara alrededor del mundo. En el caso de la creación y difusión de las artes, el mandato de restringir las actividades presenciales causó la limitación de las actividades artísticas y el cierre total, por un lado, de los espacios para los eventos públicos y, por otro, de los espacios para la enseñanza. Así, se cerraron todo tipo de foros, escuelas y academias públicas, privadas, independientes, comunitarios y con el cese de la actividad escenográfica y de enseñanza también se redujo el ingreso del sector que vive del quehacer artístico. Un sector que ya vivía en condiciones de precariedad, enfrentó la prohibición de sus modos de producción y, en el mejor de los casos, los reinventó para continuar su labor y generar sus ingresos.

Inicialmente, se consideró que el confinamiento por la pandemia duraría unas semanas y, por tanto, no valía la pena hacer el esfuerzo de trasladar la oferta a otro formato. Sin embargo, pasado el primer par de meses en el que la «recomendación» de mantener el aislamiento se amplió a periodos indeterminados, resultó evidente para los creativos que era necesario buscar otras formas de mantenerse en contacto con el público, así como de generar

ingresos, dado que los foros, festivales o escuelas no volverían a su actividad usual en poco tiempo.

Ante este panorama, se suscitaron muchas iniciativas de colectivos, a través de la firma de cartas donde solicitaban respaldos para su manutención. Así, se lanzaron propuestas para la realización de festivales en línea como los de títeres para niños (Programa «La Covacha» realizado por el Teatro el Rincón de los Títeres), de canto (V Festival de Coros Universitarios «Voces enlazadas», edición virtual 2020), en formatos virtuales y plataformas de gestión como Teatrix, bajo esquemas novedosos de remuneración como las transferencias electrónicas, las plataformas de recaudación de fondos o los sistemas de pago virtual.

Por su parte, las instituciones culturales lanzaron iniciativas y convocatorias como «Contigo en la distancia» (ver Secretaría de Cultura, «*Convocatoria para creadores y artistas. Contingencia covid-19, marzo 2020*») y otras similares generadas desde los institutos de cultura locales con nombres alusivos al mandato expresado en la campaña «Quédate en casa» del gobierno federal para incentivar el confinamiento voluntario. Entre otras instituciones con una fuerte presencia cultural, las universidades se sumaron a estas iniciativas y adaptaron sus carteleras a los procesos digitales que en ese momento comenzaron a popularizarse, a pesar de que estos canales de comunicación estaban disponibles desde hace tiempo.

El gobierno de la Ciudad de México, por ejemplo, lanzó su plataforma digital «Capital Cultural de América. Nuestra Casa» con los hashtags *#Capital-Cultural* y *#EnNuestraCasa*, para poner sus actividades artísticas en formato virtual al alcance de los mexicanos. Además, también hubo convocatorias para apoyar directamente el trabajo de los creadores, como el «Programa de Apoyo a la Comunidad Artística afectada por el covid-19», que consistió en una serie de videos de las distintas disciplinas y con temáticas sociales de actualidad: impacto del covid-19, género, medio ambiente y violencia, entre otras. Sin embargo, los recursos entregados fueron limitados desde las bases de la convocatoria, donde asentaron que la entrega sería de 533 apoyos económicos, uno por persona, de 3 mil pesos, es decir, alrededor de 21 días de salario mínimo. En general, estas convocatorias han sido emergentes, limitadas en tiempo, recursos y alcance, sin orientaciones reales hacia la solución de problemáticas y sin objetivos a mediano o largo plazo.

La reacción de las instituciones y de los trabajadores fue lenta ante la creciente necesidad del traslado hacia el mundo virtual, debido a la poca interacción que habían tenido con las tecnologías de comunicación. Con cada día que pasa, la sociedad entera está aprendiendo nuevas formas de mantenerse a flote, pero para el sector creativo adaptar sus espacios laborales, mantenerse vigente en el mundo virtual y obtener sustento con el desarrollo de su profesión se ha convertido en un desafío debido a las condiciones profesionales y las circunstancias personales que ya experimentaban antes del inicio de la pandemia.

Desde el mundo académico, diferentes grupos de investigadores propusieron reflexiones al respecto mediante seminarios, consultas, documentos y artículos que han circulado profusamente durante la pandemia. Estas iniciativas se han ido aterrizando, acomodando en el paisaje cotidiano de la nueva normalidad, como problemas de investigación y también como nuevas formas de hacer investigación. Así, alrededor de seis meses después de declarada la pandemia, una serie de dinámicas y herramientas para la discusión y análisis estaban más claras, resultado de la exploración y mucho trabajo colectivo sobre la situación. De hecho, desde el mismo mundo del arte, en cada disciplina artística se ha generado la discusión alrededor de su trabajo desde sus distintos ámbitos: docencia, producción artística, difusión y comercialización de la producción.

La falta de espacios y de una respuesta política para la atención de este sector pronto generó alarma e interés por conocer la situación desde la investigación. Entre abril y mayo, la Cátedra Intercultural Inés Amor en Gestión Cultural de la Unam lanzó una convocatoria para reflexionar sobre el estado del sector cultural (ver Unam, *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*). También aparecieron otros esfuerzos para pensar la incierta situación y las posibles consecuencias a futuro, pero, sobre todo, la imperante pregunta de cómo mantener al sector creativo activo, generando recursos y, con ello, certidumbre.

En esta línea, el presente texto es un trabajo en donde revisamos las estrategias que distintos miembros del sector creativo de la Ciudad de México han desarrollado para sobrevivir en estos meses de confinamiento con las que han movilizadado una serie de recursos creativos y sociales provenientes

de vínculos familiares y comunitarios, así como las repercusiones físicas y mentales que esta pandemia ha provocado, o simplemente potenciado.

Es cierto que gran parte del sector ya vivía y trabajaba en condiciones de precariedad laboral, pero la emergencia sanitaria ha recrudecido su situación y se ha manifestado en una emergencia también económica y social. En este contexto, propusimos incluir un grupo de casos cuyas actividades económicas estuvieran ligadas a las profesiones creativas en el marco de la investigación que estamos desarrollando bajo la coordinación de la Universidad del Oeste de Sydney «Nuevos Consumidores en el Sur Global. Ya no son pobres, pero no son clase media». Dicho estudio es una investigación comparativa entre Cantona, Manila, Río de Janeiro y Ciudad de México, ciudades que tienen en común localizarse en países identificados como economías emergentes y donde realizamos entrevistas específicamente con este sector socioeconómico en transición de movilidad social, económica y simbólica. La entrevista incluyó la indagación en temas de consumo de canasta básica, condiciones de vivienda y servicios de previsión social como pensiones, seguro médico, planes de previsión funeraria, así como uso y administración de créditos, con el propósito de identificar y analizar los cambios en sus patrones de consumo en los últimos años y la vinculación con el logro de sus metas y anhelos.

Las personas que participaron en la entrevista se sitúan en la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM), elegida para el estudio comparativo por ser el principal centro económico, financiero, político y cultural del país. En términos de territorio, la urbe tiene alrededor de 7866 km² que incluye 16 alcaldías de la Ciudad de México, 59 municipios del Estado de México y 1 municipio del Estado de Hidalgo. Su importancia medida en relación con el PIB nacional es que el Valle de México produce cerca de un cuarto y su industria está concentrada «en servicios de alto valor agregado, especialmente en servicios financieros y seguros; además, las áreas de comunicaciones y transporte, bienes raíces y servicios empresariales representan un porcentaje relativamente alto de empleo» (OCDE 6).

Entre febrero y agosto de 2021, se levantaron 33 entrevistas con una guía semiestructurada. Los datos obtenidos dan cuenta de las formas de consumo de un sector que forma parte de una categoría social, económica y cultural denominada por Boltvinik como SANBRI (ver *Evolución y magni-*

tud de la pobreza en México), acrónimo cuyo significado es «satisfacción de necesidades básicas y de requerimientos de ingreso», pues están por encima de la línea de pobreza, pero por debajo de la condición establecida para considerarse como clase media.

A partir de este estudio, nos acercamos a un grupo de 15 personas que participan en el sector creativo: danza, teatro, artes visuales, música, así como gestores culturales, quienes dieron cuenta de las condiciones de vida que han tenido durante la pandemia y los efectos en su desarrollo creativo, laboral, familiar, social e incluso sus estados de ánimo. Cabe mencionar que el sueldo promedio de dicho grupo de personas oscila entre los 10 773 a los 12 986 pesos mexicanos. Según datos del Inegi (2013), la participación del sector de la cultura en el PIB fue de 3.16 por ciento, aunque en términos de la remuneración media anual en el sector de servicios de esparcimiento, culturales, deportivos y recreativos, es de 61 682 pesos, bastante menor a los 114 317 pesos de la media nacional.

En la Ciudad de México se centraliza la oferta cultural más importante del país, pues concentra la mayor parte del sistema de educación para las artes y las principales escuelas superiores de artes, así como una porción importante de la infraestructura para la difusión cultural. Por tal razón, es un gran foco de atracción para el sector creativo, para la producción y consumo de bienes culturales, pues, además, es uno de los territorios del país con mayores índices educativos y de ingreso. Así se observa en los datos de la encuesta nacional de consumo cultural, donde 86.3 por ciento de la población entrevistada considera que las actividades culturales son muy importantes para la sociedad (Unam 14). Los 8780 ciudadanos que participaron en esa encuesta respondieron que antes de la pandemia asistían, en orden descendente, a los cines, museos, conciertos, librerías, teatros, ferias de artesanías, bibliotecas, galerías y ferias de arte, sitios arqueológicos y danza. (UNAM 19).

La Unesco ha producido varios materiales que arrojan reportes de los impactos de la pandemia en la búsqueda de orientar las políticas culturales que en estos momentos se concentren en recuperar la actividad del sector. Entre estos trabajos, tocan el tema de políticas culturales (ver Unesco, *Cultural and Creative Industries in the Face of covid-19: an Economic Impact Outlook*) y también los efectos causados en las industrias culturales (ver Unesco, *La cultura en crisis: guía de políticas para un sector creativo resiliente*). Además,

un tema prioritario ha sido la identificación de los cambios en el uso de las tecnologías, la preponderancia que han adquirido al convertirse en los principales canales para la oferta cultural y el acceso desigual generado por esta dinámica que afecta tanto a creadores como a las audiencias que carecen de la tecnología o del conocimiento para utilizarla. De estos estudios, así como algunos locales, resulta evidente que la situación del sector es preocupante para su sostenimiento actual y futuro desempeño.

Precariedad como condición de trabajo

Según un estudio del Mercosur, a partir de marzo de 2020, la oferta cultural decreció ampliamente en América Latina y 64 por ciento de los artistas independientes perdieron más de 80 por ciento de su ingreso en ese año. Por otra parte, en Ecuador, el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura reportó en el libro *Trabajadores de la cultura, condiciones y perspectivas en Ecuador* que casi 45 por ciento de los trabajadores de la cultura perciben menos que un Salario Básico Unificado, medida equivalente al salario mínimo en México. Más aún, debido a la pandemia, la cifra de trabajadores del sector con pésimas condiciones económicas asciende a 90 por ciento. Además, alrededor de 78 por ciento recurre al trabajo independiente y al pluriempleo para subsistir, lo cual se suma a que 71 por ciento de los trabajadores culturales no ha tenido un ingreso estable en los últimos tres años: 59 por ciento carece de capacidad de ahorro o cuenta con seguro médico, 40 por ciento trabaja de forma intermitente y 31 por ciento trabaja sin remuneración o no tiene trabajo. Según Moreno (ver *Elementos para pensar el mercado de las artes visuales y la precariedad en el campo artístico de Latinoamérica y Ecuador*), estas cifras muestran que la precariedad no es resultante de la pandemia, sino que las condiciones de vida inestables para el sector ya existían y se han agravado por las circunstancias actuales.

Una diferencia importante para comprender la precarización como un proceso es considerar que «precario» refiere una definición estática que describe el estado de una situación inestable e insegura; por el contrario, «precarización», entendida como un proceso en curso, permite entender procesos continuos de inestabilización tanto interna como externa, de las

instituciones y de los sujetos artistas y públicos, como consecuencia de «cambios dinámicos del mercado global» (OEI 182). A lo anterior, la mirada de la precarización en el sector creativo visibiliza que más allá de las contadas historias de éxito aplaudidas y premiadas por lograr la consolidación, a pesar de las condiciones laborales que ofrece el mercado laboral para las profesiones creativas, la mayoría tiene empleos precarizados dentro del sector y también realiza otras actividades laborales fuera de él. Para estos trabajadores que componen a la comunidad creativa en el sentido amplio, la invisibilización de sus historias agudiza aún más la exclusión social que viven cotidianamente.

Ernesto tiene 38 años y es músico de *reggae*, su principal fuente de ingreso proviene de presentaciones en vivo, conciertos y festivales. Aunque vive solo, solventar los gastos ha sido difícil, pues su ingreso sin actividades presenciales se ha reducido de un promedio de 9 mil a 3 mil pesos mensuales. Su familia lo ha apoyado con el espacio que habita, que también se ha convertido en una fuente de ingreso, con despensas y regalos como teléfonos celulares.

Las condiciones de precariedad con que llegaron a la pandemia, sin empleos estables, seguridad social ni prestaciones, sin capacidad de ahorro o vivienda digna, los ha hecho vulnerables en términos de su economía y condiciones de salud ante la situación de confinamiento. En este contexto, la falta de empleo y la adaptación a las dinámicas surgidas en la distancia provocaron inicialmente desajustes en las posibilidades laborales, en el ingreso familiar y en la planeación a corto, mediano y largo plazo. Los ajustes y soluciones que encontraron, en su mayoría como esfuerzos individuales y con apoyos familiares, son parte de la evidencia que aquí mostramos y nos permite una mirada a las incertidumbres, pero también a la capacidad de adaptación de un sector que se ha reinventado para generar su ingreso.

El trabajo en el sector creativo tiene características descritas en muchos sentidos y ha transitado por un proceso largo de secularización para abandonar la antigua relación que mantenía con cortes monárquicas e institu-

ciones religiosas y adquirir el estatus de trabajo remunerado y de profesión certificada en términos de los modernos sistemas de educación. Este salto histórico, social y económico, parece demasiado lejano, pero en términos prácticos, incluso en la actualidad, en muchos contextos, tanto nacionales como familiares, los bailarines, los actores, los pintores se enfrentan a la duda tanto personal como colectiva de si su actividad artística puede ser la fuente de sustento a lo largo de su vida. Aún predomina la idea de que el arte y la creatividad son parte del mundo del entretenimiento, son temporales y no tienen un espacio en la esfera económica de la sociedad. Sin embargo, las condiciones actuales de institucionalización del arte permiten afirmar que su reconocimiento y legitimidad como actividad económica y profesional ha tenido avances sustantivos.

Las disciplinas creativas son parte hoy de la oferta educativa desde el nivel básico hasta el superior; las ofertas laborales en algunos casos están mediadas por contratos formales y beneficios sociales; la docencia, en el ámbito privado y en el público, implica una remuneración económica formal y estable, también en algunos casos; y en México, específicamente para las artes, el Estado ha construido un sistema complejo de educación, producción y distribución de bienes culturales que ofrece empleo en instituciones especializadas a un cuantioso número de personas y artistas. Sin embargo, las condiciones laborales para los trabajadores creativos y los artistas siguen siendo problemáticas y muestran rezagos frente a otras áreas productivas; además, son más vulnerables a los efectos de los cambios en las dinámicas y procesos productivos y, evidentemente, ante las posibles crisis mundiales como la que hemos padecido desde marzo de 2020.

En términos de los avances hacia la formalización del sector y el mejoramiento de condiciones laborales, el sector público ofrece algunos puestos de trabajo, principalmente en el sector educativo tanto en universidades como en escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde la contratación tiende a ser formal, lo cual implica el cumplimiento de jornadas de trabajo determinadas, salarios y prestaciones como lo indica la ley. Además, en el sistema institucional se ha desarrollado un sistema de transferencias monetarias mediante diversos programas de creación y producción artística, de becas, estímulos y concursos con cobertura insuficiente que beneficia a una pequeña parte de los trabajadores en el sector creativo. Sin embargo,

también existe la subcontratación y los puestos con formas de contratación temporal, sin seguridad social y sin integración a la estructura institucional; por ejemplo, los puestos de trabajo bajo el régimen del capítulo 3000.

Por su parte, los empleos en el ámbito de la iniciativa privada no presentan avances en las áreas mencionadas, tienden a la informalidad, subcontratación y tercerización, por lo que no ofrecen salarios estables o seguridad social. Como consecuencia, el sector privado está más asociado con las dinámicas que se observan en los modelos productivos predominantes donde la tendencia de los empleos está en los regímenes del *freelance*, el trabajo provisional y el autoempleo.

Pandemia y repercusiones en la vida cotidiana

Hoy día, se entiende el desarrollo humano en muchas dimensiones, además de la económica, y se vincula con la posibilidad de contar con las condiciones para elegir una vida en la que puedan realizar su potencial a plenitud. Los elementos más esenciales para el desarrollo humano y una vida digna son el acceso a sistemas de salud, educación, cultura y participar en la vida comunitaria. Sin estas oportunidades, se limitan considerablemente las capacidades humanas para desarrollarse. Este se ha planteado como un objetivo mundial aún por alcanzar, pero que en regiones como América Latina es todavía más lejano.

Los efectos de la pandemia en las condiciones socioeconómicas agregaron incertidumbre y agobio a las precarias condiciones de vida del sector, tanto en las económicas como en las emocionales. Por un lado, vieron sus sueldos reducidos y también interrumpidos ante la falta de actividades presenciales que constituían la mayor porción de su actividad laboral como son los festivales, funciones, conciertos, actuaciones en parques y plazas públicas o exposiciones. Sin un horizonte claro de cuándo podrían comenzar sus actividades de nuevo, manifiestan que se vieron ante una situación de extrema vulnerabilidad donde fue necesario adoptar medidas para estar más atentos a la salud física y mental y evitar cualquier tipo de enfermedad que pudiera representar un gasto más a su ya reducido ingreso y a la falta de seguridad social: de 15 entrevistados, sólo tres cuentan con seguridad

social y uno con seguro de gastos médicos mayores. Por otra parte, sólo tres de ellos cuentan con AFORE (Administradora de Fondos para el Retiro) que obtuvieron en alguno de sus empleos anteriores, pero que no consideran importante y no han continuado el ahorro con aportaciones voluntarias:

Tengo Afore, de vez en cuando le echo un poco. Soy consciente de que debo ahorrar más, pero muchas veces tengo que esperar a que acabe el proyecto para ver cuánto puedo destinar. A mí lo que me encantaría sería tener una inversión para el retiro. Necesito ahorrar más para poder empezar a construir algo (Ramón entrevista).

Acerca del fondo de ahorro, algunos han tenido acceso por medio de empleos formales, pero otros, ante la informalidad en sus actividades laborales, buscan maneras alternativas de procurarse estos servicios, como es el caso de Federico, quien relata su estrategia:

Ahora estoy en pláticas con mi exsuegro, el papá de mi exnovia. Es una familia con la que llevo una relación muy cercana. El señor tiene una empresa y estamos en pláticas para que yo pague mi seguro, o las cuotas del seguro las cubra yo de alguna manera, y ahí haga una especie de simulación, como si trabajara con ellos. Justo para: 1. Tener acceso a servicio médico, y 2. Tener alguna especie de pensión en su momento (Federico entrevista).

Otro comentario sobre este tema proviene de aquellos que consideran que no son herramientas útiles para la prevención o muestran desconfianza ante este tipo de productos: «Yo en lo personal no confío en los Afores porque como vengo de un país donde la Afore ya está caduca» (Mariana entrevista).

En algunos casos, han contratado seguros privados con la intervención de apoyos familiares para el pago de las pólizas, como Ramón, quien comenta sobre este tema:

Seguro de gastos médicos tengo uno por parte de mi mamá. Me dijo: mira, yo estoy pagando el seguro de tu papá, el mío, y de una vez voy a meter el tuyo. Justo pensando en que soy diseñador *freelance* y no tengo seguridad social. Me dijo: «es algo que no conociste» (Ramón entrevista).

Como se observa, debido a las condiciones de intermitencia e inestabilidad en los ingresos y el acceso incierto a los servicios médicos, cuando tienen alguna afección usualmente recurren a otras medidas para solventarlos; en ocasiones, con los ahorros; en otras, con apoyo familiar. Además, dado el desgaste físico por la labor que desempeñan y las pobres condiciones de cuidado con que cuentan, es frecuente que presenten padecimientos ligados al trabajo como luxaciones, contracturas, desgarres musculares y daños en la columna vertebral, por mencionar algunas:

Tuve un problema físico ligado a la profesión en la mano. Mi mano me tomó más de la mitad de mis ahorros. Tuve que usar de soporte a mi familia. Mi mamá, que sí tiene sueldo fijo, fue la que me ayudó a salir de ese tramo (Carolina entrevista).

Específicamente, en el caso de la danza, el desgaste físico es constante, las lesiones son recurrentes y la necesidad de terapia física y atención médica especializada es un servicio de primera necesidad:

Lo que más gasto en salud es en terapias, en rehabilitación, como en contracturas en la espalda o algo así. En realidad, puedo hacerme un té con clavo y jengibre y ya mejoro. No tengo consultas de ese tipo. Dejo que pase y ya; lo que más gasto es en terapias, pues es como un mes completo, una vez a la semana y normalmente sale como en 500 cada terapia (Fernando entrevista).

Durante la crisis sanitaria incrementó el temor a enfermarse de covid-19 o de cualquier padecimiento, pues sabían que cubrir los gastos médicos representaba un esfuerzo grande, incluso antes de la pandemia. En el contexto de la pandemia, donde se sumó la incertidumbre del desconocimiento de tratamientos efectivos para la nueva enfermedad, optaron por medidas de cautela que les permitiera disminuir el riesgo ante esta amenaza. Una de estas medidas, que se comentó constantemente en las entrevistas, es la referente a una alimentación más cuidada, casera, saludable, preparada con productos locales. En su opinión, de este modo podían controlar el gasto y la calidad de sus alimentos, bajo el supuesto de que la atención a sus nece-

sidades alimentarias mejoraría su desempeño físico en la danza, la música o el teatro, o ayudaría a atenuar las consecuencias de enfermedades crónicas presentes en la familia:

[...] me he encontrado limitado de las cosas que normalmente compraba, pero que no eran necesarias; ahora sólo compro lo necesario realmente. [...] Ahora con la pandemia lo que más he consumido son cosas un poco más sanas que antes, me alcanza más para lo sano (Fernando entrevista).

Trato de cuidar la alimentación dentro de la familia. Mi esposo es diabético y, con base en eso, tenemos que hacer consumo de verduras. Trato de no consumir frutas muy dulces como es la naranja, pues aumenta el azúcar en su ritmo de vida (Carmen entrevista).

Durante los meses más críticos de la pandemia, la seguridad social de las que son beneficiarios sólo algunos de los entrevistados, tampoco estuvo a su disposición. En este periodo, los servicios de salud se destinaron, prioritariamente, a los afectados por el virus del covid-19, dejando sin cobertura a otros padecimientos:

Si a veces necesitamos un especialista, pues ni modo, hay que sacar de donde hay que sacar y pagar 1500 pesos, porque ni modo, lo pagamos si necesitamos algo así urgente. Como nos pasó cuando me enfermé, que ahí sí gastamos mucho dinero y como que se nos vino para abajo toda la parte económica, pero ya se está componiendo (Mariana entrevista).

El año pasado fui al ginecólogo, me detectaron un mioma y me dijeron que requería cirugía. Intenté, hice todo el intento, fui al Issste, hice mi trámite. ¡Fue tan largo el proceso! Y luego con el tema de la pandemia... literal, ellos te dicen: 'Quién sabe cuándo vaya a ser, mejor búscale en otro lado' casi casi te dicen. Pues literalmente, pues, tuve que buscar en otro lado y me hice la cirugía en un particular. Entonces, al final terminó siendo así (Edith entrevista).

Algunos de ellos, al tener condiciones médicas preexistentes, optaron por no salir a la calle, pues consideraron que era la mejor manera de minimizar el riesgo de contagio agravado por sus padecimientos previos y de evitar daños en la economía y el equilibrio de su hogar. Es decir, la sensación de riesgo constante ha afectado la búsqueda de empleos que compensen la pérdida del ingreso y ha significado una presión mayor en las elecciones de la vida cotidiana.

Ahora con la pandemia dejé de trabajar en parques y plazas. Hay que tener mucho cuidado al traer una enfermedad a la casa. Mi esposo es diabético y obviamente es una persona de riesgo. Sí me ha pasado que me hablan para contactarme, pero prefiero no hacerlo porque es un riesgo y con lo que viví en diciembre [la muerte de un familiar] quedé un poquito más reservada (Carmen entrevista).

Sin embargo, aquellos que tuvieron covid-19 o alguna enfermedad durante la etapa de distanciamiento social tuvieron que solventar sus consecuencias; por un lado, cubrir los abultados gastos médicos y, por otro, mantener el aislamiento de la cuarentena y cancelar planes de trabajo que comenzaban a aparecer en el horizonte.

Pero mientras no hay nada, pues está canijo, no hay, no hay conciertos, no hay toquines. Los pocos que hubo [...] hubo un par y en uno me enfermé de covid, el mes de julio me la pasé encerrado. [...] Sí, no me pegó fuerte, estuvo leve, la verdad. La primera semana fue la de encierro [...] bueno, la segunda también, pero la segunda ya no tuve complicaciones ni nada, pero ya no pude ir al segundo concierto (Ernesto entrevista).

Otro factor de peso en la búsqueda de actividades para generar ingresos es el hecho de que varios de los entrevistados son el principal sostén económico de sus familias y, además, son cuidadores primarios, ya sea de adultos mayores, niños o parejas con enfermedades crónicas. Este hecho se ha agudizado durante la pandemia y ha aumentado la necesidad de agregar las tareas de cuidado en la agenda diaria. Una actividad que ha absorbido una gran parte de su tiempo es el acompañamiento en la educación a distancia a quienes

están en edad escolar, pues asumieron el papel de profesores en casa y se redujeron los horarios disponibles para el empleo.

Una persona mayor depende de nosotros, principalmente de mí, que es mi mamá. Ella toda mi edad, todos mis 35 años, lleva sin trabajar. Se separó de mi papá; ella había estado trabajando hasta que yo nací y de ahí fue ama de casa. A partir de que cumplimos 18 nos empezamos a hacer cargo de todo lo que hay acá [...] en ese sentido, una de las cosas que vino a cambiar la dinámica es que yo me iba a ir a rentar antes de la pandemia con mi pareja a un lugar quizá no muy lejano porque tenemos que estar al pendiente de mi mamá y de su salud (Federico entrevista).

El celular, es mi herramienta de trabajo y comunicación [...] además, como mi hija toma clases en la prepa, la maestra manda el link por WhatsApp y toma mi celular para la clase (Carmen entrevista).

El año pasado me salieron unas clases presenciales en junio; las podía hacer con todas las precauciones. Cerramos esas cuatro clases en junio. Este año, me habían vuelto a salir de nuevo, me habían incorporado ocho clases porque eran lunes presidenciales y martes [...] del mes eran ocho, de las cuatro semanas del mes cuatro eran el martes y en línea, pero el tema es que me enfermé, entonces alcancé a dar la primera clase presencial y ya todo después valió, pero me dijeron que me dejaban obviamente las clases en línea (Mariana entrevista).

Mariana tiene 47 años, es actriz y locutora, en los últimos años ha trabajado intermitentemente como *freelance* y genera un ingreso irregular. Es jefa de familia, tiene una hija de 13 años y está separada del padre. Vive en un departamento que renta a una amiga por un costo moderado. Durante la pandemia, acordó con su pareja, quien no vive en el mismo domicilio, que le apoyaría para solventar los gastos mientras ella no pudiera cubrirlos por su propia cuenta.

Los largos periodos de confinamiento y la falta de oferta laboral han generado condiciones de incertidumbre y de ansiedad que se han manifestado en afecciones físicas crónicas. El constante sobresalto, el agobio, el estrés y la ansiedad del peligro constante de infección, de inestabilidad financiera y de falta de actividad e incertidumbre de un posible retorno a la normalidad se ha manifestado físicamente en detrimento de la salud:

De vitaminas estoy tomando Neotrex, es medicamento para el acné, ese también tiene su costo dermatológico, pero bueno, el tratamiento lo comencé apenas en enero, entonces seis meses apenas ... Estoy cumpliendo seis meses. [...] Omeprazol que, bueno, yo creo que ya hoy en día está difícil que haya gente que no sufra de gastritis, colitis y todas estas variantes, ¿no? [...] Afortunadamente, no padezco tanto, pero siempre pues sí tener, porque cuando me da me súper tumba (Celeste entrevista).

Mariana relata que contrajo covid-19. Aunque sufrió malestares, no requirió hospitalización. Como resultado de la experiencia, su pareja experimentó episodios de ansiedad que han trastocado la dinámica familiar.

Pero en la parte emocional es donde empezó a fallar la cosa. Te digo que yo me enfermé, después él sufrió como una especie de colapso... estuvo con pánico, estuvo con una sensación de enfermedad, con síntomas psicósomáticos que también él no sabía, pero nunca estuvo enfermo, pero estaba con síntomas de estrés, de depresión, con pánico... sobre todo, pánico y ansiedad. Y entonces ahorita lo que estamos haciendo es eso; o sea, estamos tratando de salir de esta ansiedad porque a pesar de que yo ya no estoy enferma, ya hace mucho tiempo, la ansiedad como que está presente todavía. Y estamos trabajando con eso (Mariana entrevista).

Los estragos físicos por el confinamiento social son sólo una parte de los que refieren los entrevistados en sus relatos, pues las implicaciones de carácter social en sus relaciones, en el desarrollo profesional, en la identidad como sector creativo y en las expectativas inciertas para la reactivación del sector, han significado malestares emocionales y mentales. Para enfrentar la situación laboral y económica, estas condiciones predisponen las decisiones laborales,

de forma que en algunos casos han tenido los medios y el ánimo de adaptar sus profesiones creativas a los medios virtuales, por ejemplo; pero en otros casos se ha replanteando la posibilidad de mantenerse en el sector y han movilizado recursos diversos para resolver la urgencia económica. En el siguiente apartado nos concentramos en la descripción y análisis de las estrategias para enfrentar las condiciones de vida y trabajo derivadas de la pandemia.

Estrategias de generación de ingreso para solventar la vida en pandemia

Carmen es una mujer de 37 años. Estudió Letras y gracias a su formación daba clases privadas de lecto-escritura en un aula que ella misma rentaba. Antes de la pandemia, trabajaba como payasa ofreciendo shows al aire. Actualmente, vive con sus dos hijos y su esposo, que también es payaso, y su centro de trabajo es un restaurante, pero durante la pandemia cambió de actividad económica, debido a que padece diabetes y lo considera un riesgo extra. Para solventar el gasto familiar, optaron por emprender un negocio de venta de uniformes quirúrgicos que comercializan en las redes sociales, principalmente en grupos de compraventa en Facebook. La vivienda que habita es de su esposo, y su ingreso familiar promedio mensual se encuentra entre 6000 y 10 000 pesos.

A lo largo del trabajo hemos identificado que las condiciones estructurales y las estructurantes del sector creativo eran complicadas y generaban incertidumbre laboral incluso antes de la pandemia. Sin embargo, el covid-19 ha puesto en situación de mayor desventaja al sector creativo en general y en condición de vulnerabilidad a aquellos que trabajan de forma independiente y cuyas trayectorias no se han consolidado, o cuya actividad fundamental implicaba la presencialidad de estudiantes o de públicos. Para este sector, ha resultado especialmente difícil el traslado de su actividad creativa a la virtualidad, dada la poca formación en conocimiento y uso de tecnología o

las condiciones materiales para realizarlo, la disponibilidad de dispositivos y el acceso a conexiones de internet.

Adriana tiene 27 años y es soltera. Trabaja como productora de espectáculos de danza folklórica para eventos y televisión, actividad a la que dedica gran parte de su tiempo creando contenido para redes sociales y organizando la logística de los eventos con el apoyo de su padre, quien es su principal socio. Durante el confinamiento en 2020 regresó a vivir a casa de su mamá, pues sus eventos se cancelaron y se quedó sin empleo en la danza. Junto con su familia, optaron por vender verduras y otros alimentos y productos sanitarios en las zonas cercanas al domicilio familiar. Durante la pandemia su ingreso disminuyó ampliamente, pero ella considera que, desde antes, tanto el de ella como el de su familia es fluctuante.

La ampliación indefinida del confinamiento agregó ansiedad e incertidumbre a los planes a corto y mediano plazo. El horizonte se vislumbra aún dudoso y se identifican relatos de ansiedad, depresión y constante angustia ante las posibles consecuencias de las experiencias actuales en la realización de actividades cotidianas, en los esfuerzos para reiniciar el trabajo presencial en el sector cultural o, incluso, el abandono de sus actividades en el sector creativo dadas las condiciones adversas.

Alma tiene 29 años, es ilustradora y complementa su ingreso con trabajos de encuadernación. Vive en la casa materna y comparte gastos con su madre. Por las características de su empleo, sabe que los primeros meses de cada año no tiene ingresos, por lo que ahorra parte de lo que trabaja el resto del año. Hace un par de años, tuvo una lesión de mano que requirió una cirugía y rehabilitación cuyos gastos solventó con ayuda de sus padres. Su ingreso promedio mensual se encuentra en el rango de 8000 a 10 000 pesos, y combinado con el de su madre es superior a 26 000.

La crisis sanitaria volvió evidente que las condiciones laborales son especialmente difíciles para los trabajadores del sector creativo que predominantemente participan en esquemas de informalidad y para quienes las actividades presenciales y con públicos eran fundamentales en su ingreso familiar. Con el cierre total de este tipo de actividades, sin respaldo institucional o corporativo y sin contar con seguridad social o productos de previsión, para este sector la falta de trabajo significó directamente la ausencia de ingreso y la posibilidad de cubrir el gasto cotidiano o las situaciones no planeadas:

Como cerraron las escuelas, ya no tuve clases que dar. Igual las funciones, como cerraron teatro, ya no tuvieron funciones. En las compañías en las que colaboro, todo se paró (Fernando entrevista).

Como vimos, la intervención política fue casi nula, sobre todo para quienes trabajan de manera independiente y se quedaron sin ingreso. En este contexto, la respuesta individual de reajuste y búsqueda de modos de supervivencia tuvo que ser inmediata y para resolver la vida en pandemia movilizaron una serie de recursos provenientes de los vínculos sociales que permitieron en buena medida la protección de su situación en crisis (Paugam 2). De esta forma, y con el respaldo de sus vínculos sociales, les fue posible la generación de estrategias, que se pueden clasificar en referencia a la fuente de los recursos: los provenientes del apoyo familiar, los del ahorro, los de ventas emergentes de productos no asociados con el trabajo creativo y los del traslado del trabajo creativo al mundo virtual.

En cuanto a los apoyos familiares, observamos que el grupo de entrevistados se caracteriza por contar con recursos proveniente de su familia de origen e incluso tuvieron la opción de volver a la casa materna y solventar la crisis en conjunto. Es el caso de Adriana, quien dejó su departamento en la Ciudad de México y volvió a la casa materna en Puebla, donde pudieron tomar decisiones que beneficiaron al conjunto familiar y le hicieron frente a la situación:

Nos costó mucho trabajo estabilizarnos por lo de la pandemia, vendimos muchas cosas, vendimos el carro; la casa de mi hermano en Veracruz se puso en renta; todo lo que pudimos vender, lo vendimos. Se nos hizo muy

complicado. La verdad es que somos muy creativos; entonces, sé que lo vamos a sacar a flote otra vez, pero apenas vamos ahí (Adriana entrevista).

Los apoyos familiares se refieren a la estrategia de compartir gastos como familia, pero también se materializaron en la forma de recursos para cubrir gastos médicos o en inmuebles, herramientas y fuerza de trabajo para adaptar espacios de vivienda y trabajo.

Este departamento que estamos rentando es de la tía de mi novia [...] entonces tuvimos la de que su tía nos dijo ‘Tengo este departamento, no lo estoy ocupando’, pero pues sí tenía sus desgastes. Entonces, venimos, lo checamos, y ya decidimos pues rentarlo [...] Ocupamos las herramientas que, por ejemplo, ahorita tienen nuestros padres [...] su mamá en esa ocasión nos dijo ‘yo tengo una tarjeta de crédito’, entonces nos dijo ‘si gustan, pueden sacar la estufa [...] pueden sacarla y ya la van pagando’, las mensualidades (Omar entrevista).

En cuanto a los recursos provenientes del ahorro, los entrevistados que han tenido oportunidad de generarlo refieren al hábito adquirido a partir de la conciencia de que las condiciones laborales en su campo son inestables y la necesidad de prevenir situaciones de desempleo temporal a las que se enfrentan con frecuencia. Sin embargo, la situación de desempleo en contexto de pandemia está fuera de su control y se alargó más de lo que podían cubrir: «Siempre había tenido un colchón. Al inicio de la pandemia, me daba para vivir varios meses tranquilamente. Me estoy viendo un poco apretado apenas ahora» (Federico, Entrevista).

En el caso de Carolina, el hábito del ahorro ha sido una necesidad desde que trabaja por proyecto para una institución del gobierno, donde los trabajadores que no pertenecen a la estructura son temporales o tienen contratos por tiempo y obra determinada, reciben proyectos y pagos después de la liberación de los presupuestos anuales que sucede al terminar el primer trimestre de cada año: «Generalmente, trabajo y ahorro lo suficiente para que si pasan los primeros meses del año y no tengo trabajo, al menos pueda vivir de mis ahorros» (Carolina, Entrevista).

La venta de productos emergentes no asociados con el trabajo creativo fue una estrategia que respondió a dos necesidades fundamentales; por un lado, la urgencia por generar un ingreso para cubrir el gasto básico, pero, por otro lado, permitió mantener la posibilidad de volver al trabajo creativo en cuanto las condiciones sanitarias lo permitieran. De esta forma, no tendrían que adquirir un compromiso a mediano o largo plazo con un empleo fuera del sector creativo y la labor temporal de venta independiente podría concluir sin mayores repercusiones. Los productos más recurrentes son los relacionados con la prevención de los contagios por el virus:

Tenemos un amigo que distribuye sanitizantes a los hospitales. Soy originaria de la ciudad de Puebla y ahorita, aquí en Puebla, vamos con él. Nos manda producto que es líquido cuaternario y, de hecho, nosotros empezamos a distribuir este producto en varias partes (Adriana entrevista).

Yo estoy en varios grupos porque además me dedico a la venta de uniformes quirúrgicos. Entonces, los publico en los bazares y es pago contra entrega. Al momento en que pagas, yo te entrego la mercancía (Carmen Entrevista).

Y ahora también desde la pandemia, estoy empezando a vender unos productos de una marca que se llama Life Plus, que también tiene su pasta de dientes sin flúor. Entonces de ésta ya estoy empezando a comprar más productos Life Plus porque pues ahora también los vendo y tengo acceso a ellos. (Ernesto entrevista).

Otros productos recurrentes son los alimentos y los de primera necesidad. En algunos casos, este tipo de venta ya constituía un emprendimiento para complementar los ingresos desde antes de la pandemia:

Tenemos, son tres negocios los que tenemos, uno lo que es la tienda (de abarrotes) que apenas tiene tres meses que la pusimos; los aretes que la marca se llama CREAX, y vendemos galletas de amaranto, esas de igual manera las colocamos en la tienda y hay ocasiones en las que las salimos a vender, pero ahorita de igual manera está la restricción de no salir.

Entonces, ahorita nuestros fuertes creo que ha sido la tienda y los aretes. Pero sí, no se descarta lo que es la venta de galletas de amaranto, también porque era un excelente negocio cuando estábamos en la escuela porque como todos son muy *fitness* y todo eso... (Omar Entrevista).

Pero para la mayoría se trata de una actividad temporal que muy probablemente terminará en cuanto los compromisos de su labor creativa les requiera su tiempo y atención.

Estamos muy cerca de Cholula, el límite entre Cholula y Puebla, y ahí hay muchos productores y agricultores. Cuando empezó la pandemia, por cuestión de todo, incluso para tratar de estabilizar la economía, por ejemplo, yo me dedico al tema del espectáculo, completamente a la parte artística. Mi papá en temas de construcción, mi mamá, comercio... Cuando todo empezó, a cerrar, pues había que empezar a crear otras fuentes de ingreso, sobre todo por la cuestión de que al final sigues pagando sueldos, empezamos a distribuir frutas y verduras (Adriana, entrevista).

Me gusta hornear, entonces, me encantaría tener algo por ese lugar. Para vender, de repente saco. El favorito hasta ahorita es de plátano con nuez. El de manzana, el de zanahoria con calabaza y chocolate con betabel. Trato de que sea un poquito más sano. Acabo de empezar hace un mes, pero hice un plan, me ha ido muy bien, los estoy sacando por pedidos (Fernando entrevista).

Aunque en algunos casos la estrategia de vender productos se planteó como la posibilidad de iniciar un emprendimiento familiar con expectativas a mantenerlo activo en el futuro mediano.

Digamos que mi esposo está como en una microempresa y se dedica a hacer los uniformes quirúrgicos y, obviamente, yo tengo la parte logística, que es sobre la venta y entrega, y obviamente hacerle publicidad (Carmen, entrevista).

Finalmente, las estrategias asociadas con el traslado de sus actividades laborales en el sector creativo al mundo virtual no son temporales. La tendencia hacia el uso de la tecnología como medio de trabajo ya se vislumbraba en algunas profesiones creativas más que en otras, pero ya se presentaba como una realidad antes de que iniciara la pandemia. Sin embargo, para la docencia y las artes escénicas no había tenido una amplia respuesta. En este ámbito es donde la pandemia aceleró el proceso de uso del mundo virtual como medio y forzó a este sector a hacer una inversión en adquirir dispositivos y planes de conexión a internet; aprender a usar los dispositivos, programas y plataformas, y a ajustar sus metodologías de enseñanza y de creación.

En el caso de Alberto, una actividad de entretenimiento se convirtió en una fuente de ingreso a partir de las transformaciones que implicó el uso de la tecnología en la vida cotidiana y resultaron en un medio para la obtención de recursos:

Comencé a hacer *streaming*, que es donde juego, y a veces llegan donaciones. Eso no lo había hecho jamás. Fue a raíz de ese tiempo extra que pudiera tener aquí. Lo hago regularmente dos o tres veces por semana y lo he hecho todo el tiempo que ha pasado de la pandemia. Todas esas horas que he pasado ahí no habrían existido si no fuera por consecuencia de la pandemia. [...] Más que nada, es jugar, pero hay un ingreso adicional con eso, con los streams que realizo en Facebook. No lo veo como trabajo, pero algo de trabajo tiene. Yo lo hago sin fines de lucro, pero luego llegan donaciones (Alberto, Entrevista).

Conclusiones

La pandemia en gran medida agudizó y sobre todo visualizó una situación socioeconómica crítica que gran parte de los trabajadores creativos ha experimentado desde antes de la pandemia. Con la crisis sanitaria, tal situación se hizo más acuciante; sin embargo, la resiliencia caracteriza las formas en que los entrevistados de este estudio han logrado sortear y resolver su economía, aun cuando experimentaron reducciones importantes en tanto en

el ingreso como en la disponibilidad de ciertos bienes y limitaciones en hábitos y costumbres que formaban parte de sus cotidianidades.

Así, en un sector que ya vivía las características negativas de las tendencias en las dinámicas del mercado laboral desde antes de la pandemia, se vislumbra un horizonte donde la precarización seguirá siendo fuente de inestabilidad del trabajo independiente. Para las artes y las profesiones creativas, que mantienen una relación con la sociedad donde subyacen desigualdades y distancias que afectan a ambas partes, el abandono por parte de la política pública y la reducción de los presupuestos se manifiesta directamente en las condiciones laborales y las remuneraciones de los trabajadores de este sector frente a otros.

Vivir de las artes y la creatividad siempre ha sido una decisión y un proceso complejo. Sin embargo, es un sector que históricamente ha trabajado los esquemas del *freelance*, el autoempleo, la subcontratación, la inestabilidad y la inseguridad social. Por tanto, estos esquemas de precarización del trabajo que ahora inundan el mercado laboral para el resto de las profesiones, para el sector creativo no son novedad. Ahora es claro que la situación no tiene visos de mejorar; por el contrario, con la reducción de presupuestos públicos, las políticas culturales vigentes y la ausencia de generación de proyectos desde el ámbito público están dando más libertad a la iniciativa privada para avanzar en la conquista de espacios de producción y difusión de los bienes culturales.

Aun cuando las declaraciones públicas de las autoridades mencionan al sector como un motor para promover identidad, reflexión, comunicación, autoconocimiento, cohesión social, desarrollo humano y comunitario, además de su importancia en la creación de culturas de paz, es claro que las condiciones de vida de quienes crean y producen este tipo de bienes no tienen la suficiente atención y sus condiciones de vida y posibilidades de generar recursos y patrimonios son vulnerables en contextos de normalidad y más frágiles en contextos de crisis.

La resiliencia observada por el grupo de entrevistados para mantenerse en la decisión de vivir de las artes y las profesiones creativas quizá tiene parte de su fundamento en la fortaleza de su convicción para dedicarse a la profesión elegida, pero con toda certeza, a una red de vínculos que aseguran cierta protección en su desarrollo artístico; sin embargo, las condiciones

actuales se presentan como adversidades y la opción de retirarse del sector e integrarse a otra actividad productiva, aun de manera independiente, resulta en mejores opciones para proveer y satisfacer las necesidades básicas personales y familiares.

Además de los esfuerzos individuales, los vínculos sociales, familiares, comunitarios y gremiales han sido fundamentales para construirse una red de protección que en algunos casos aportó recursos materiales con los que tuvieron la posibilidad de buscar actividades para generar ingreso, pero en otros casos aportaron recursos económicos con los que solventaron situaciones no planeadas. En cualquier caso, esta red de protección ha representado un mecanismo para la toma de decisiones en cuanto a la profesión creativa que les permite plantearse la permanencia o la suspensión temporal hasta que el contexto permite su reactivación.

El fin de la pandemia, cuando sea que llegue y con las nuevas condiciones que se presenten, encontrará un sector golpeado y cuestionando sus propias decisiones de mantenerse activos en su profesión. Sin embargo, también es cierto que ante la crisis han creado herramientas y alternativas laborales, económicas y sociales para procurarse bienestar incluso en circunstancias de crisis.

Ante un escenario donde el futuro recuento de trabajadores creativos habrá disminuido, consideramos que es urgente el reconocimiento y la dignificación del trabajo cotidiano de este grupo para asegurar su existencia en espacios de libertad creativa, de análisis y de crítica, de ejecución y de enseñanza para la reproducción cultural, de promoción y cuidado de la memoria y el patrimonio, pero, fundamentalmente, en condiciones de bienestar y desarrollo humano.

Fuentes consultadas

Boltvinik, Julio. «Evolución y magnitud de la pobreza en México». *Estudios Demográficos y Urbanos*, 4, Mar 2014: 361 – 394. <http://www.julioboltvinik.org/wp-content/uploads/ARTICULOS_1/evolucion_y_magnitud_de_la_pobreza_en_mexico.pdf>.

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Inegi (2013). Cultura, Base 2013. <<https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/>>.
- Moreno Yáñez. «Elementos para pensar el mercado de las artes visuales y la precariedad en el campo artístico de Latinoamérica y Ecuador.» *Trabajadores de la cultura, condiciones y perspectivas en Ecuador*. Ecuador: UArtes, 2021, 171 – 198.
- Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. *Resultados de la encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura*, Termómetro Cultural, 2020. <<http://observatorio.uartes.edu.ec/investigaciones/>>.
- Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (2015). Estudios territoriales de la OCDE. Valle de México, México. <<https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/56213/valle-de-mexico-OCDE.pdf>>.
- Paugam, Serge. «Protección y conocimiento. Por una sociología de los vínculos sociales». *Papeles del CEIC*, núm. 82, septiembre 2012 (ISSN: 1695–6494).
- Secretaría de Cultura. «Convocatoria para creadores y artistas (Contingencia covid-19). Marzo 2020». Contigo en la distancia. Cultura desde casa. 2020. Gobierno de México. 14 de Nov. 2021. <<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/assets/uploads/blog/convocatoria-celd.pdf>>.
- Secretaría de Cultura. «Programa de apoyo a la comunidad artística afectada por el covid-19». Convocatoria. 2020. Gobierno de México. 14 Nov. 2021. <<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/apoyo-comunidad-artistica-por-covid/Convocatoria%20Programa%20de%20Apoyo%20a%20la%20Comunidad%20Artistica.pdf>>.
- Unam. *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*. Cátedra intercultural Inés Amor en Gestión Cultural, Cultura Unam, 2020. <https://unam.blob.core.windows.net/docs/Dignostico-Cultural/Para_salir_de_terapia_intensiva%20A%20INDEX.pdf>.
- Unesco. *Cultural and Creative Industries in the Face of covid-19: an Economic Impact Outlook*. Unesco, 2021. <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377863>>.
- Unesco. *La cultura en crisis: guía de políticas para un sector creativo resiliente*. Unesco, Organización de las Naciones Unidas para la Educación,

la Ciencia y la Cultura, 2020. <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374633>>.

Entrevistas personales

- Carmen, Payasa. Entrevista personal. 5 Mar. 2021.
Gustavo, Diseñador gráfico. Entrevista personal. 9 Mar. 2021.
Adriana, Productora de eventos. Entrevista personal. 11 Mar. 2021.
Omar, Estudiante de danza. Entrevista personal. 11 Mar. 2021.
Fernando, Bailarín. Entrevista personal. 12 Mar. 2021.
Carolina, Ilustradora *freelance*. Entrevista personal. 31 Mar. 2021.
Celeste, Ilustradora. Entrevista personal. 1 Abr. 2021.
Ramón, Diseñador gráfico. Entrevista personal. 4 Abr. 2021.
Edith, Fotógrafa. Entrevista personal. 9 Abr. 2021.
Santiago, Gestor cultural. Entrevista personal. 9 Abr. 2021.
Antonio, Reportero. Entrevista personal. 14 Abr. 2021.
Alberto, Músico. Entrevista personal. 20 Jul. 2021.
Federico, Artista de calle. Entrevista personal. 11 Ago. 2021.
Ernesto, Músico. Entrevista personal. 13 Ago. 2021.
Mariana, Actriz Entrevista personal. 9 Sep. 2021.

Artes visuales y trabajo en la emergencia. Análisis de dos acciones realizadas durante la pandemia del covid-19 en Argentina

Carina Cagnolo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Introducción

La invitación al Foro Artes en Emergencia, organizado por el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, de la Universidad Veracruzana, México, supuso un horizonte de partida enunciado mediante dos preguntas axiales que debaten sobre las formas de expresión, las prácticas y la divulgación artísticas durante la pandemia causada por el covid-19:

¿Cuáles son las posibilidades y los límites de experimentar, apreciar e interactuar con las artes mediadas por la tecnología, y con obligación de mantener distanciamiento social?; ¿qué nuevas expresiones artísticas, o forma de aproximarse a la creación, han emergido o se han potenciado en esta situación de contingencia?¹

¹ Estas preguntas conformaron los ejes disparadores para generar el debate del Foro Arte en Emergencia.

Ante estas cuestiones, propuse entonces un giro a las preguntas sugeridas, argumentando que la situación que vivimos en Argentina en el ámbito de las artes visuales durante la pandemia desató la urgencia de problematizar las condiciones en las cuales se produce y recepta el trabajo artístico. En nuestro contexto, estas problemáticas se intensificaron sobre todo en relación con aquellos tipos de prácticas donde el objeto estético es predominante.² La situación provocada por la pandemia intensificó y aceleró urgencias en el campo que venían ya gestándose desde hace tiempo, frente a un generalizado estado de malestar. Las consecuencias del confinamiento social pusieron en jaque y obligaron a revisar, más que los modos inherentes a la producción y las formas de expresión –como las preguntas del foro ensayan–, sobre todo las condiciones sociales de trabajo de sus agentes productoxs.³ Insisto sobre el giro que intento presentar aquí: en Argentina, la emergencia estuvo y está marcada por los debates en torno a las formas en las cuales las obras circulan y se exponen, a las –en general– precarias condiciones de trabajo de sus agentes, a los tratos y contratos interpersonales e interinstitucionales, a la posibilidad de instalar protocolos de «buenas prácticas», a las formas de representatividad de los diversos sectores sociales; siempre en relación con la idea de ser parte de un sistema dentro del campo social y del *mundo del arte*.⁴ La perspectiva sociológica determinada por la necesidad urgente de mejorar las condiciones laborales y de vida de lxs agentes (artistas, productoxs, gestorxs, curadorxs), y de definir la práctica artística como trabajo, con todas sus implicancias, predominó sobre los modos de elaborar nuevas formas de expresión y creación en esta circunstancia excepcional. El foco estuvo ubicado, en estos tiempos, en la urgencia de ver cómo están (y cómo pueden estar en el futuro) organizadas las formas de producción y los vínculos entre agentes e instituciones en el campo; sobre este eje, desarrollaré las líneas siguientes.

2 Me refiero al predominio del estatuto físico/material de las obras de arte.

3 Hace tiempo insuficientes, anacrónicas o inexistentes, según el ámbito de trabajo. Este debate se hace más evidente en torno a las instituciones estatales, en los diferentes niveles de administración pública: nacionales, provinciales, municipales.

4 Desde la perspectiva sociológica acuñada por Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 2008.

Una aclaración pertinente es que, acorde a mi participación en colectivos feministas y en consonancia con las teorías de género y *queer*, utilizaré el lenguaje inclusivo a lo largo del texto. Considero que uno de los cambios culturales provocados por la situación desoladora que atravesamos es el de haber afianzado y consolidado, con mayor radicalidad, el uso del lenguaje inclusivo en la Argentina, tanto en el contexto cultural general, como en el ámbito académico universitario. Sin ir más lejos, los casos analizados aquí toman el lenguaje inclusivo como propio, y los nombres de las organizaciones aludidas también lo utilizan. Por tanto, considero que sería una seria contradicción ideológica no seguir la misma norma, que además me representa. Dicho lenguaje suplanta la letra *o* del pronombre masculino utilizado genéricamente para ambos sexos y el plural del idioma castellano, por la *x* o la *e*. En este caso, utilizaré la *x* toda vez que el término aluda a personas de manera genérica o en forma plural.

Precario

Vivimos en un tiempo extraño, desolador, casi distópico. El estado de excepción duradera (y que dejará seguramente huellas de cambios profundos al punto de que esta «excepcionalidad» sea parte ya del habitar cotidiano) ha puesto a la palabra *resiliencia*, tan de moda, un lugar de uso inimaginablemente apropiado. Cada uno de nosotres se vio en este tiempo argumentando las formas de su propia adaptación a esta realidad. Adaptamos nuestros espacios y condiciones de trabajo, cuando los tuvimos; y debimos organizarnos colectivamente y salir a disputar el espacio público al encontrarnos con estados de precariedad insostenibles.

La pandemia intensificó y aceleró procesos de debates en ciernes. Los cuestionamientos sobre el estado del sistema de las artes visuales a nivel regional⁵ se discutían desde hace tiempo. Décadas llevamos analizando si-

5 Me refiero a la Argentina en general, más específicamente a la ciudad de Córdoba, capital de la provincia del mismo nombre, en el centro de la República, y las zonas de influencia dentro del campo cultural. La ciudad de Córdoba es la segunda ciudad del país según la cantidad de habitantes (1 300 00). Aquí se ubica la Universidad

tuaciones en torno a las deficiencias de las instituciones públicas, sobre todo en el ámbito provincial y municipal (los museos, centros culturales y también las formas de legitimar, de adquirir patrimonio, de posicionar y organizar agendas de trabajo, etcétera) En este marco general, primero las olas feministas alzaron sus voces sobre las consabidas injusticias estructurales en torno a las políticas de género;⁶ y luego, recientemente, otras acciones se sumaron y completaron las urgencias con fuerza ante la precariedad general, acelerando aquellas luchas y motivando nuevas. Las alianzas civiles que se conformaron en este tiempo se organizaron en torno a la disputa por el espacio público. Esto es, emergieron con intensidad las formas en que las diferentes agencias independientes, sobre todo colectivas, imaginan, diseñan y llevan adelante sus agendas para mejorar los modos de trabajo, circulación y valoración de las prácticas y producciones culturales.

Tal estado de *emergencia*⁷ precipitó la conformación de asociaciones colectivas (que venían conformándose desde hace un tiempo también en torno a las discusiones feministas y de género) y, con ellas, las búsquedas de cambios sustanciales en el actual estado de vulnerabilidad generalizada. Traigo aquí un párrafo extraído de un documento elaborado por el colectivo Trabajadorxs del Arte Feministas - Córdoba (TAF Cba), realizado a partir de encuestas destinadas a relevar y analizar el estado del campo en la pandemia:⁸

más antigua del territorio nacional, con una existencia de más de 400 años. La vida universitaria define la actividad social y cultural de la ciudad.

6 Pongo el foco aquí en la puesta en agenda del desequilibrio histórico en la participación, circulación, conformación de patrimonio, legitimación y acceso a posibilidades laborales entre varones *cis*, de un lado, y mujeres y otros, del otro; y de la visibilidad de abusos y acosos en el campo específico de las artes visuales.

7 Aquí *emergencia* tiene un doble sentido: es atender con *urgencia* un estado fuera de control y de riesgo; pero también es *lo que emerge* como forma de organización social novedosa. En esta última acepción sigo a Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.

8 Este documento se elaboró tras el análisis de una encuesta a lxs agentes involucradxs en el colectivo, que reveló que las situaciones que se detectan y diagnostican como deficientes se relacionan, en gran medida, con cuestiones estructurales del campo que trascienden nuestro presente pandémico tanto hacia atrás como hacia el futuro.

La palabra *precario* viene del latín *precarius*, y significa *que se obtiene por súplica*. La precariedad, por lo tanto, deja evidenciados dos estados en los intercambios sociales, la debilidad del suplicante y el poder de quien está en condiciones de atender a tales súplicas. Atacar la precariedad endémica en el ámbito de las artes visuales debe ser nuestro objetivo en común. Ya que ningunx sujetx debería estar en estado de súplica por sus condiciones de vida y de trabajo.⁹

Sin embargo, este estado de precariedad en el ámbito particular de las artes visuales es de larga data, y, si pudiéramos hacer un diagnóstico profundo encontraríamos múltiples razones. No obstante, en este tiempo, sobre todo una cuestión emergió con más potencia: bregar por la toma de conciencia para considerar a la actividad artística como *trabajo* y, con ello, propiciar reivindicaciones históricamente relegadas. Uno de los objetivos en este debate es instalar definitivamente el pago de remuneraciones a lxs artistas y agentes del mundo del arte, asumiendo que son parte de un *sistema*. Parece *naif* reforzar la idea de que la actividad artística es un trabajo que merece el debido reconocimiento económico. Sin embargo, tal afirmación pierde toda ingenuidad cuando se pone en contraste con las reacciones «de cajón» de gran parte de los agentes a cargo de las estructuras de gestión y de las políticas estatales. Quiero decir algo que para los agentes productoxs y para algunos gestorxs de instituciones públicas aisladx resulta una obviedad, para lxs administradorxs de la cultura en nuestra región no sólo no lo es, en general (son contadas las excepciones), sino que sus acciones (agendas, declaraciones, políticas, etcétera) ponen en evidencia la urgencia de remover preconceptos y revisar críticamente las culturas institucionales¹⁰ estructuralmente instaladas y afianzadas de las que son parte.

9 TAFcba. *Documento para presentación a instituciones*, inédito, Córdoba, Argentina, 2020.

10 En 2009, frente al debate por el estado y el porvenir del Museo Emilio Caraffa (museo de la ciudad de Córdoba dedicado a exposiciones temporales de arte moderno y contemporáneo, y que alberga el patrimonio provincial), el artista y docente Lucas Di Pascuale realizó una publicación cuyo título instalaba la pregunta: *¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* En aquella ocasión, escribí un texto intentando dar cuenta de cuáles eran los paradigmas museales a nivel mundial y de qué

Desde una mirada teórica, la relación entre arte y trabajo presenta paradojas que derivan en argumentaciones a favor y en contra de la afirmación que expresa que hacer arte significa estar dentro del ámbito de la producción. Lars Bang Larsen expone estas razones contradictorias sobre la idea de «arte como trabajo». El argumento en contrario claramente se orienta a pensar la práctica artística desde su valor de negatividad, por fuera de «la producción y reproducción de lo que existe». Esta posición, claramente adorniana, considera que el arte aún no está inscripto en la esfera productiva de la realidad; por tanto, no se lo reconoce todavía como parte del «espacio cultural y social». Es, dice Larsen, «futuridad, algo que llegará a ser» (57). El arte definido como trabajo –dice el autor– pierde especificidad, pierde «las propiedades específicas de la estética con que situamos el pensamiento, el lenguaje, la subjetividad y la tecnología en relación con la experiencia sensorial en el espacio histórico» (ibídem 58).

Sin embargo, en nuestros contextos y en este tiempo de pandemia, la necesidad de promover la idea contraria, defender la práctica artística como un trabajo regulado institucionalmente, se presenta como un horizonte po-

forma estos se habían instalado –o no– en nuestros museos. Allí definía la noción de cultura institucional, concepto que me sigue pareciendo clave para analizar las prácticas, creencias y agendas de las instituciones y formaciones culturales. Releo aquí ese texto: «Definimos cultura institucional como “el contenido de conjuntos compartidos de normas, valores y creencias de los miembros de una organización, y de la forma en que adoptan las pautas de relación entre sus miembros». Carla Padró, «La Museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio». En J. P. Lorente & D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, España, 2009. «La cultura institucional de un museo de arte pone en evidencia los valores, las redes de conocimientos, los juegos de poder, las construcciones subyacentes sobre el arte y la cultura, las capacidades profesionales necesarias para llevar adelante las funciones propuestas, etcétera. Cuestionarla –ponerla a la luz de la crítica– implica también pensar, o repensar, qué tipo de ciudadanía institucional –por dentro y por fuera de las fronteras más o menos limitadas, o más o menos permeables, del museo– tenemos, queremos o deseáramos tener». Carina Cagnolo, “«Un oso polar en la Antártida». En Di Pascuale, Lucas et al., *¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?*, Ed. DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2009.

sible para transformar el estado de precariedad de sus agentes productores. Desde esta afirmación, Larsen razona: «El arte es trabajo porque el trabajo es central para el ser histórico de cualquier sujeto viviente. El arte es una actividad inserta en el espacio cultural y social y, como tal, debe ser considerado trabajo...». (ibídem 55).

Caso: 1. Tarifario de las artes visuales

En este sentido, una de las acciones más relevantes llevada adelante por colectivos de artistas en favor de asumir efectivamente el trabajo artístico como una actividad remunerada es el *tarifario de las artes visuales* que se dio a conocer durante la segunda mitad del año 2020. Elaborado y difundido por un conjunto de colectivos de trabajadorxs del arte, entre los cuales contamos a Nosotras Proponemos, Artistas Visuales Autoconvocades Argentinx (AVAA) y agrupaciones a nivel federal, como La Lola Mora (Tucumán), Asociación de Artistas de Rosario y Trabajadorxs del Arte Feministas (Córdoba), el tarifario pone en agenda la efectivización tan esperada de honorarios a lxs artistas en relación con las instituciones con las que trabajen, ya sean estas de gestión pública, privada o autogestiva.



Portada documento Tarifario Artes Visuales (2020).

Los principales argumentos sobre los que se monta la confección de este tarifario abarcan diversos niveles de orden sociológico, económico, simbólico y su aplicación implicaría un cambio de paradigma en las culturas institucionales y las lógicas de la economía en el ámbito de la cultura: en primer lugar, entender que la actividad artística es una *práctica* y un tipo de *conocimiento* que conlleva un *proceso* de trabajo que deriva en *resultados*; no se trata sólo de un objeto o acontecimiento estético factible de consumo de algún tipo. Cuando se visualiza el proceso, la práctica, los saberes y conocimientos implicados, se entiende que hay inversión de energía y tiempo, de recursos de todo tipo (desde los creativos hasta los materiales). Esta transformación necesaria implica revisar viejos paradigmas respecto a la concepción del arte en cuanto al proceso temporal involucrado y su vinculación con los objetos estéticos que son su resultado. El aspecto temporal pasa a ser un elemento crítico. Otra vez, Bang Larsen propone una revisión de este punto:

En otras épocas los artistas no recibían remuneración por el tiempo que habían empleado en realizar sus obras de arte, bajo la premisa de que la mejor recompensa posible era un lugar en el panteón. La eternidad era la apoteosis de la creatividad. Pero hoy ya no separamos el arte de la vida con proclamas de atemporalidad. En cambio, les decimos a los artistas: «Si muestras tu trabajo hoy, podrás venderlo mañana». La sociedad neoliberal está plagada de mecanismos como este, que siguen funcionando en cuenta del futuro. Tal vez lo que realmente estamos necesitando es una nueva cronopolítica del trabajo. (ibídem 57).

La política de las temporalidades en los procesos de creación, producción, exposición y circuitos de difusión y mercado de las obras de arte se evidencia como un aspecto fundamental en el sistema del arte actual. Se reclama, por un lado, superar una concepción de la obra de arte en términos de autonomía y de focalización en la reificación del objeto; pero, por otro, se advierte la necesidad urgente de analizar críticamente la fase más afirmativa del sistema del arte contemporáneo en el contexto del capitalismo neoliberal.

Volviendo al tarifario, el segundo aspecto, comprender con mayor profundidad el hecho de que es la producción cultural (artística) la que estructura las agendas, los espacios y las políticas públicas en cultura. En conse-

cuencia, llevar al entendimiento de lxs gestorxs de que otorgar lugar de exposición, programar artistas y obras en ámbitos públicos o privados, dar premios en salones o convocatorias, produce capital simbólico hacia ambos sectores. En este sentido, muchxs gestorxs de la cultura se autorrepresentan como dadores de capital simbólico a lxs artistas; no se conciben, en cambio, como partícipes (también receptores) en los flujos de capitales de todo tipo de los que son parte.

TA
RI
FA
RIO

PRESENTACIÓN

Les artistas producimos capital cultural, contenidos con sensibilidad, afecto e intelecto. Les artistas somos trabajadores de la cultura.

Proponemos revisar los acuerdos y las situaciones contractuales de nuestro medio. Presentamos nuestro tarifario, con montos acordes a las diferentes tareas que ejercemos los artistas visuales, como una base para posibles ajustes y acuerdos entre artistas y las instituciones estatales y privadas.

Convocamos a todos los actores de la comunidad a sumarse a esta iniciativa para que nuestro trabajo sea remunerado.

Para adherir al tarifario:

<https://forms.gle/mPTp8vhfmabR558d8>

Únete a los Conversatorios sobre el T.A.V. (tarifario artes visuales)

Pronto comunicaremos novedades a través de:

@lalolamora - @artistasautoconvocades - @nosotrasproponemos

@tafcba - @aarcontemporanexs

EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Para responder a la actual emergencia económica y social provocada por la pandemia, los artistas acordamos un honorario especial de \$ 5000 para todas las participaciones en redes a las que se nos convoca. Si bien este honorario está por debajo de nuestro tarifario, tomamos la responsabilidad de responder de esta manera entendiendo la necesidad de presentar una alternativa económica de cooperación entre instituciones y artistas.

El tarifario devela estos argumentos y despliega otros, que emergen de su análisis y de la proyección de una posible implementación en las instituciones públicas y espacios en general. El documento establece un diagrama tentativo de honorarios según dos variables. Por un lado, una valoración sobre qué posición en el campo ocupa el productor. Esta se evidencia en el término «trayectoria» utilizado en el tarifario, y se divide en tres tipos, según lo que desde la sociología es la posición que ocupa un agente en el campo al que pertenece: «mayor, mediana y menor trayectoria». Desde el otro carril tenemos el rango que califica a las instituciones («Espacios») como de «mayor o menor impacto».

Espacios de mayor impacto: Museos, centros culturales, fundaciones, instituciones públicas y/o privadas que forman parte del sistema del arte, en función de la cantidad de afluencia de público que reciben y su impacto cualitativo y cuantitativo en la sociedad, pagarán el 100 por ciento de los honorarios.

Espacios de menor impacto: Centros culturales o instituciones con menos afluencia de público y sin subvención económica o con un presupuesto muy ajustado para mantener su programación, pagarán un 40 por ciento menos de los honorarios que los espacios de mayor impacto. [sic] (*Tarifario de las Artes Visuales*).

En el primer caso, el impacto se define sobre todo por la afluencia de público que recibe y por la recepción cualitativa y cuantitativa en la sociedad (algo difícil de determinar en el corto plazo, por cierto, y que merecería estudios de públicos, entre otros). El tarifario evita mencionar aquí una cuestión fundamental para tener en cuenta en la relación económica que se establece con este tipo de instituciones, que es el presupuesto, en términos monetarios, con el que cuenta el espacio para llevar adelante sus programas. Sin embargo, sí lo hace cuando define la relación económica entre lxs artistas y los «espacios de menor impacto» y los de «gestión independiente, autónomos y autogestivos»:

Para estos espacios con otro tipo de lógicas económicas y de mercado, muchas veces basadas en la colaboración y cooperación, sugerimos honorarios acordados directamente con los artistas, considerando como base un 70 por ciento menos de los honorarios que los espacios de mayor impacto. (ibídem).

CUADRO TARIFARIO



RUBRO honorarios	TRAYECTORIA	ESPACIO mayor impacto	ESPACIO mediano impacto
Muestra individual	Artista de trayectoria	97.500	60.000
	Artista de mediana carrera	65.000	40.000
	Artista emergente	40.000	25.000
Muestra colectiva	Artista de trayectoria	30.500	15.000
	Artista de mediana carrera	20.000	10.000
	Artista emergente	12.000	6.000
Escritura de texto <small>500 palabras o 3500 caracteres con espacio aprox.</small>	Artista de trayectoria	25.000	15.000
	Artista de mediana carrera y emergente	13.500	7.500

Tabla de honorarios por trayectoria e impacto del espacio (expresado en pesos argentinos).

Las «lógicas económicas y de mercado» y las cuestiones presupuestarias de las instituciones se explicitan en esta sección del documento, mientras permanecen tácitas en las definiciones sobre aquellos espacios más consolidados en su cultura institucional, públicos y privados, categoría a la que pertenecen muchos museos de nuestro país.

Actualmente, se organizan variados debates en torno al tarifario. El sector de curadorxs independientes, algunas instituciones museales puntuales y la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACCA) han manifestado su apoyo. Lo que queda por verse es cómo esta herramienta se instrumentaliza. Se entiende que la puesta en funcionamiento del tarifario movilizará las culturas institucionales, las lógicas de intercambios de capitales simbólicos y materiales, los paradigmas museológicos más anquilosados que aún se ven en contextos regionales, fuera de la metrópoli. Y que será argumento para modificar protocolos de trabajo tanto al interior de las instituciones como en el ámbito de lxs productoxs.

Caso 2. #Notrabajoporamor¹¹

¿Quién dijo que el amor no tiene precio?, constituye un conjunto de prácticas diversas coordinadas por la artista y gestora cordobesa Milagros Cabral Montejano. Este trabajo interpela la problemática de la emergencia laboral explorando los lindes entre la producción, la gestión y la investigación en artes visuales. Se trata de un trabajo final de grado de la carrera de artes visuales de la Facultad de Artes, en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Para cumplimentar la finalización de dicha carrera, se solicita a lxs futurxs graduadxs una instancia de exposición de un corpus de producción artística (obra) acompañado por una reflexión teórica en formato de ensayo monográfico.

¹¹ @notrabajoporamor es la dirección de Instagram de la obra *¿Quién dijo que el amor no tiene precio?*, de Milagros Cabral Montejano. Se puede consultar también un wordpress con material del proyecto y bio de la artista: <<https://notrabajoporamor.wordpress.com/>>.

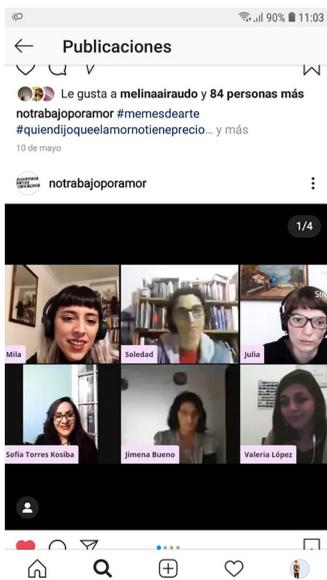


Posteo de Instagram de Milagros Cabral Montejano, «¿Quién dijo que el amor no tiene precio?»

El trabajo de Cabral Montejano está conformado por una serie de posteos en redes sociales que incluyen frases tomadas de entrevistas a recientes egresados de carreras de artes (artes visuales y cine y televisión, sobre todo), dibujos que ironizan sobre la falta de conciencia generalizada de que el proceso de producción artística es un trabajo, una charla debate que fue la instancia final evaluativa y un wordpress donde se organiza toda la producción e información del proyecto. En el caso de la charla-debate final, se trató de una instancia de carácter evaluativo a nivel académico, Milagros invitó a colegas del ámbito de las artes visuales, quienes debatieron sobre las preocupaciones en relación con la profesionalización del campo laboral, las posibilidades reales de sostenerse económicamente y las dificultades de inserción que presenta el campo de formación universitaria en cuestión. El tema de este debate final se desarrolló a partir de una idea de juego mediante una serie de preguntas tomadas a partir de las entrevistas realizadas

por la artista-gestora, sobre las que se ensayaron diversas opiniones. Cabral Montejano lo presentaba de la siguiente manera:

El debate se propone como un espacio lúdico de reflexión acerca de la precarización y romantización del trabajo artístico. El mismo estará guiado por la dinámica del juego «Verdadero o Falso» donde a partir de afirmaciones realizadas por artistas y extraídas de los ejercicios de recolección de datos sobre la frase «trabajar por amor al arte» los participantes deberán catalogarlas como «verdaderas» o «falsas» y explicar el porqué de sus respuestas; cabe aclarar que no hay respuestas «correctas» o «incorrectas» sino que las afirmaciones funcionarán como disparadores temáticos del debate. Los tópicos de las afirmaciones están basadas en el análisis realizado a partir de la producción textual del Trabajo Final las cuales permitirán guiar el debate y reflexionar sobre la romantización y regulación del trabajo artístico en particular. (Cabral Montejano, *Milagros*).



Debate online. Milagros Cabral Montejano, «¿Quién dijo que el amor no tiene precio?» (08.05.2020).

La propuesta de esta estudiante obligó a modificar los protocolos de evaluación y a flexibilizar las perspectivas respecto a qué se considera «producción artística» a nivel académico. La apertura de lindes hacia la gestión, investigación e incluso la práctica curatorial, está siendo discutida institucionalmente a los fines de actualizar las modalidades evaluativas y los perfiles de egresadxs. Esto puede parecer anacrónico desde la perspectiva de que se pueden considerar discusiones ganadas hace tiempo en ciertos sectores de la producción y divulgación artísticas. Sin embargo, en el ámbito de nuestra facultad, aún es necesario dar estos espacios de debate para cuestionar prácticas institucionales anquilosadas. Este trabajo (con otros seguramente) forzó a la institución a considerar algunas condiciones en la formación y evaluación de la carrera. La crisis ocasionada por el confinamiento coadyuvó en ese sentido, ya que se debieron pensar y habilitar nuevas formas virtuales de presentación y circulación de las producciones.

Para finalizar, me gustaría llamar la atención sobre cómo las dos acciones comentadas aquí hacen foco sobre argumentos parecidos: remover de las prácticas y discursos de las artes visuales las nociones aún románticas de recepción, valoración y circulación en el ámbito regional de las artes visuales. Y sobre la necesidad de regulación del trabajo artístico. El debate crítico estuvo fundamentalmente centrado en la fuerte precarización de lxs artistas, que este tiempo de pandemia dejó claramente expuesto. Los nuevos rumbos abiertos por lxs productorxs obligarán a repensar las agendas, las culturas institucionales y los presupuestos ideológicos y materiales destinados al trabajo artístico y su circulación.

Fuentes consultadas

- Bang Larsen, Lars. *Arte y norma*, Buenos Aires: Cruce, 2016.
- Becker, H. *Los mundos del arte*, Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2008.
- Cagnolo, Carina. «Un oso polar en la Antártida». En Di Pascuale, Lucas. *¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2009.
- Padró, Carla. «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio». En J. P. Lorente & D.

Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

AAVV. *Tarifario de las artes visuales*, publicado en diferentes medios online y en redes sociales, 2020. <<https://www.facebook.com/TarifarioArtes-Visuales/>>.

TAFcba. «Documento para presentación a instituciones», inédito, Córdoba, Argentina, 2020.

Cabral Montejano, Milagros. <[@notrabajoporamor](https://notrabajoporamor.wordpress.com/)>. <<https://notrabajoporamor.wordpress.com/>>.

Entre Escila y Caribdis, el impacto del covid-19 en el sector cultural de un pequeño territorio del sur de Europa

J. Luis Ben Andrés

GESTOR CULTURAL (LA COMUNA DEL SUR)

*A Chus Cantero, amigo sabio, infatigable luchador por la cultura,
que decidió dejarnos demasiado pronto
y recorrer otros caminos ignotos
en su inagotable curiosidad.
Se le echa de menos.*

Introducción

*¿No hay algún modo de escapar de Caribdis
y al mismo tiempo mantener a Escila a raya?
(Homero, **La Odisea, Canto XII**)*

En su tortuoso, laberíntico y desgraciado periplo de regreso al hogar, Ulises, el errante héroe homérico, se enfrenta a un sinnúmero de dificultades, peligros, trampas a las que le someten el destino y los caprichosos dioses. Lo que se suponía un alegre y feliz camino de regreso su hogar se transforma en una pesadilla que incluso conlleva la muerte de todos sus compañeros. De entre todos los riesgos mortales que se ve obligado a sortear, sin duda el más arriesgado resulta el estrecho paso de navegación entre dos peligros monstruosos, Escila y Caribdis, capaces de frustrar y acabar trágicamente con su viaje de retorno a casa. La historia es trágica y sangrienta, y aunque Ulises logra pasar el trance lo hace a costa de la pérdida de varios

de sus marineros. Si hubiéramos de relatar con una metáfora la situación en la actualidad del sector de la cultura y el arte, o de una gran parte de este, la alusión a los dos monstruos mitológicos serían una imagen casi perfecta. De una parte, un monstruo de muchos brazos acabados en perros hambrientos y que devoran a quienes son lo suficientemente temerarios para acercarse, algo así como un sistema de mercado deficiente, poco equitativo y dominando por los grandes que devora a los pequeños emprendedores, a los más débiles. De otro lado, un poderoso remolino de agua que lo engulle todo, que absorbe a aquellas embarcaciones temerarias o ignorantes que se acercan a su entorno o, lo que es lo mismo, una crisis repentina y dura que está llevando al abismo a gran parte del sector cultural. Si lo prefiere el lector o la lectora, podemos hablar de crisis del 2008 y crisis de la pandemia del covid-19, en lugar de los referidos seres monstruosos del viejo poeta griego.

Porque hoy día, 2021, las gentes de la cultura se sienten en gran medida atrapadas entre las secuelas de una primera crisis social y económica que llevó al mundo al borde de la quiebra, una situación de la que se comenzaba a salir, pero con un altísimo coste social y una factura que pagaban sobre todo los débiles, entre los que se encuentran numerosos artistas y agentes culturales de todo tipo. Y luego, aun grave y dañina, la crisis socioeconómica derivada de la pandemia que azota al mundo en su conjunto. Una segunda letal amenaza para todos, pero en especial para el sector cultural y creativo, para el arte. Una segunda crisis que se superpone a la anterior y que, cuando aun no habíamos salido de la primera, nos engulle dramáticamente. Así sentíamos al sector cultural en la provincia de Cádiz, un pequeño territorio meridional de España y de Europa con una situación social y económica casi siempre en el filo de la navaja, desde el colectivo que agrupa a las personas que ejercen la gestión cultural como profesión. La Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Andalucía (GECA) decidió a iniciar un estudio que nos devolviera las dimensiones reales del impacto de la epidemia sobre la cultura y el arte en nuestro territorio. Sin embargo, se deseaba dar un plus a la investigación, un valor más allá de la caracterización del impacto de la epidemia, de la mera cuantificación y cualificación de lo que el covid-19 ha resultado para el sector en la provincia de Cádiz. La idea era que el proceso tuviera un alto componente propositivo. Se trataba no sólo de conocer, sino también de obtener una batería de propuestas para encarar la salida de lo

que desde el principio era una crisis real y tangible para la cultura y el arte. Este carácter propositivo, programático si se quiere, no tendría sentido si no se enmarcaba en una metodología de corte participativo. Se trataba de proponer desde la consulta y la reflexión del máximo número de personas, profesionales o especialistas afines. En nuestro animo de personas de la cultura se instalaba la pregunta del errante Ulises a la ninfa Circe y que encabeza estas líneas. ¿Cómo sobrevivir a dos peligros de alta intensidad? Y ese era nuestro objetivo esencial: no perder el terreno recuperado desde la primera crisis, a la par que aguantar el embate de la segunda. En resumen, conocer cuánto y cómo nos afectó el covid-19, sobre los efectos de la crisis de 2008, y qué podíamos proponer como sector organizado para remontar con el menor número de pérdidas posibles. Todo ello desde un territorio periférico de la Unión Europea y de la vieja España.

Contexto territorial, la provincia de Cádiz

*Hic Gadir urbs est, dicta Tartessus prius;/
hic sunt columnae pertinacis Herculis, .../
... duro perstrepunt/ septentrione, sed loco certe tenent*
(Rufo Festo Avieno: Ora Marítima)¹

La provincia de Cádiz es el territorio más meridional de la comunidad autónoma de Andalucía y de España (a excepción de las islas Canarias) y uno de los más meridionales de la Unión Europea. Con una extensión de 7442 km² es la séptima de las ocho provincias de Andalucía en extensión territorial, mientras que con 1 244 049 habitantes es la tercera en población tras Sevilla y Málaga.

¹ *Aquí está la ciudad de Gadir, llamada antiguamente Tartessos; aquí están las columnas del arrogante Hércules... / ... resuenan con el fuerte viento del Septentrión, pero resisten firmes en su sitio.*



Mapa 1. La provincia de Cádiz en Andalucía, España y la UE.

Se trata de una provincia con cuarenta y cinco municipios, la de menos términos municipales de España, y con numerosos núcleos urbanos (entre 20 000 y 200 000 habitantes), un total de quince, que acogen al 85 por ciento de la población. El resto de la población, algo menos de 200 000 habitantes, se encuentra en los restantes 30 municipios que podemos denominar como rurales. Posee seis comarcas naturales:

- Campo de Gibraltar (color rojo en el mapa 2). Algeciras (123 078 habitantes) es la población principal. La comarca ofrece un contraste entre las costas pobladas, urbanizadas con actividad industrial y portuaria, y de otro lado, un interior rural de gran valor medioambiental. En ella se encuentra el Peñón de Gibraltar, territorio de soberanía británica y que es fuente tanto de conflictos diplomáticos entre ambos estados (el Reino Unido y el Reino de España) como de puestos de trabajo para numerosos campogibraltareses. El Estrecho de Gibraltar, que lo separa de Marruecos es la entrada natural de un intenso flujo migratorio de tipo ilegal y de resultados trágicos en demasiadas ocasiones.
- La Janda (color verde oscuro en el mapa 2). Comarca que posee una franja litoral dedicada a actividades pesqueras y turísticas esencialmente. Por otro lado, posee una zona de interior más agrícola, aunque en los últimos tiempos se ha desarrollado una cierta actividad de turismo rural. Casi todas las poblaciones son menores de 20 000 habitantes o sobrepasan por poco ese límite.

- La Bahía de Cádiz (color amarillo en el mapa 2) es la zona más urbanizada de la provincia. A la bahía geográfica la rodean poblaciones de tamaño medio que forman una verdadera red urbana: Cádiz (115 439 habitantes), San Fernando (95 001), Chiclana de la Frontera (85 150), Puerto Real (41 700) y el Puerto de Santa María (88 703). Una trama urbana en cuyo centro se halla el saco de agua de la bahía geográfica. Tradicionalmente, la construcción naval era la actividad industrial más destacada. Hoy se encuentra en declive y sólo el sector aeronáutico, y la reparación y la construcción naval militar dan un relativo, pero insuficiente respiro a la industria local. El turismo es la industria en auge en los últimos tiempos.
- La Campiña (color azul oscuro en el mapa 2) Jerez de la Frontera (213 105 habitantes) es el único municipio que ocupa toda la comarca y es el segundo en término municipal de España por extensión. La principal actividad de Jerez es la industria del vino, y el turismo ve crecer su importancia en los últimos tiempos. En este término municipal se encuentra el aeropuerto que da servicio a la provincia y que constituye la puerta de entrada del turismo europeo (alemán e inglés, sobre todo).
- Costa Noroeste (color morado en el mapa 2). Agrupa cuatro los municipios de los que Sanlúcar de Barrameda (69 205 habitantes) es el más importante. El río Guadalquivir atraviesa la comarca y es a la vez línea divisoria con las provincias de Huelva y Sevilla. Vino, agricultura, pesca y turismo son sus principales actividades económicas.
- La Sierra de Cádiz. Se trata de la comarca rural por excelencia e incluye diecinueve municipios, todos de carácter rural y de los que Arcos de la Frontera es el mayor con 30 818 habitantes. La economía de la Sierra es de base agroalimentaria y turística.



El principal problema de la provincia de Cádiz lo constituyen las altas tasas de desempleo que se vieron agravadas por la crisis de 2008 a 2011. En 2019, antes del estallido de la crisis de covid-19, la tasa era de casi el 25 por ciento, una de las más altas de España y de la Unión Europea. Una situación insostenible y que hace que en general el gaditano se plantee en general el futuro con mucho pesimismo.

A pesar de este sombrío panorama laboral, la provincia de Cádiz es la primera en exportaciones de Andalucía y tras las tres primeras de España (Barcelona, Madrid y Valencia) se encuentra en un grupo de provincias que destacan por su capacidad de exportación como son Vizcaya, La Coruña y Murcia. En la actualidad, tanto el turismo como otras actividades económicas emergentes (alguna ligada a la cultura) se muestran incapaces de absorber los excedentes de mano de obra provenientes del sector naval o la pesca, anteriores fuentes de empleo y riqueza. Problemas de capital humano y de capacidad de absorción de mano de obra de forma eficaz están en la raíz de este fenómeno.

En consonancia con lo anterior, Cádiz tiene un PIB per cápita muy distanciado del de España en su conjunto, siendo de 18 050 euros frente a los 23 690 euros de media nacional o incluso los 19 633 de la Comunidad Autónoma de Andalucía. La provincia cuenta con una universidad propia que tiene una antigüedad de más de treinta años, aunque existen estudios universitarios desde fechas anteriores. Así, por ejemplo, la facultad de medicina es una de las más antiguas de España y hunde sus raíces en el Real Colegio de Cirugía de la Armada del siglo dieciocho. La Universidad de Cádiz posee cuatro campus en toda la provincia: Cádiz ciudad, Puerto Real, Algeciras y Jerez. Este hecho le da un carácter peculiar e infrecuente en el resto de las universidades españolas; no estamos ante la universidad de una ciudad, sino de una provincia. La UCA ofrece un total de ciento tres titulaciones entre grados, másters y cursos de doctorado.

La vertiente económica de la cultura, del llamado Sector Cultural y Creativo (SCC),² constituye un hecho innegable en estos momentos y desde hace ya algunos años se discute menos su importancia dentro de nuestra economía nacional. La imagen de sector subvencionado es no sólo falsa, sino que es igual a otros muchos sectores económicos que presumen de vitalidad y peso. El Ministerio de Cultura y Deportes lleva reportando anualmente desde 2005 un informe de balance sobre la cultura y sus efectos e impactos de carácter económico y de hábitos culturales de la población conocido como *Anuario de estadísticas culturales*.³ El Anuario, publicado en el 2020, con datos referidos a 2019, y del que podemos extraer algunas cifras y hechos significativos que refuerzan esta idea de la cultura como uno de los pilares de la economía moderna:

- ✓ Su aportación al PIB del país es del 2.4 por ciento. Sube hasta el 3.4 por ciento si se suman las actividades económicas vinculadas a la Propiedad Intelectual. En este indicador, España se sitúa levemente por debajo de la media de la Unión Europea.
- ✓ Esta aportación supone una cantidad cercana a los 28 000 millones de euros anuales. En lo referido al empleo, estamos hablando de un 3.6 por ciento del total de empleo en el país (más de setecientos mil empleos).
- ✓ El gasto anual de los hogares españoles en bienes y servicios culturales fue de 12 451.5 millones de euros anuales (el 2.3 por ciento del gasto general en bienes y servicios).
- ✓ El gasto medio familiar en cultura es de 664.4 euros anuales. Por persona, ese gasto se cifra en 266.9 de euros anuales.

2 Sobre el concepto de Economía Creativa, véase <<http://atalayagestioncultural.es/capitulo/economia-creativa-en-cuestion>>.

3 Secretaría General Técnica. *Anuario de estadísticas culturales 2020*. Ministerio de Cultura y Deportes, Gobierno de España. <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:52801035-cc20-496c-8f36-72d09ec6d533/anuario-de-estadisticas-culturales-2020.pdf>>. Consultado el 9 de octubre de 2021.

- ✓ El gasto en libros supone el 14.2 por ciento del gasto cultural con una cifra absoluta de 1869 millones de euros.
- ✓ La recaudación por derechos de propiedad intelectual supuso la cantidad de 438.7 millones de euros en 2019.

En esta misma línea, conviene reseñar que la cultura, como patrimonio y como atractivo territorial, es cada vez más un elemento a considerar en la industria turística. Disponemos ya de algunas cifras significativas:

- ✓ El 17c por ciento de los viajeros nacionales reconocen la motivación cultural como esencial en sus viajes.
- ✓ Lo mismo reconocen el 17,5 por ciento de los viajeros internacionales que nos visitan.
- ✓ El gasto asociado al turismo cultural nacional es de 9 085.4 millones de euros.
- ✓ El gasto asociado al turismo cultural internacional es de 15 348 millones de euros.
- ✓ El 24.6 por ciento de los viajeros nacionales reconoce haber realizado al menos una actividad cultural. Uno de cada cuatro.
- ✓ El 36.9 por ciento de los viajeros internacionales reconoce haber realizado al menos una actividad cultural. Uno de cada tres.

Con estas últimas cifras, queda clara la cada vez mayor interrelación entre la industria turística y la cultura, tanto como actividad complementaria, como foco de atractivo o como recurso de calidad para el sector.

Este contexto de buenas perspectivas, que estaba remontando el impacto que la crisis de 2008 – 2014 tuvo sobre el SCC, se ha venido abajo ante la irrupción de la pandemia de covid-19. De repente, la economía del sector de la cultura, a tono con toda la economía en general, se ha visto impactada de forma negativa y en un breve tiempo. Respecto a la provincia de Cádiz, los datos no nos dan una realidad muy alejada del contexto nacional, todo lo más una situación donde lo negativo se acentúa y lo positivo se muestra de manera más leve y tardía. A modo de síntesis, podemos afirmar que la cultura, en tanto sector económico, en la provincia de Cádiz se encontraba en una situación precaria marcada por:

- ✓ Tejido empresarial débil y fragmentado.
- ✓ Escasa inversión y gasto públicos.
- ✓ Dependencia del sector público.
- ✓ Escasa inversión de las administraciones del Estado y de la comunidad autónoma.
- ✓ Espectacularización de la cultura en torno a grandes eventos musicales veraniegos en manos de promotores externos.
- ✓ Subordinación excesiva (y no correspondida) al sector turístico.

La actual crisis epidémica, por su rapidez y profundidad, ha supuesto un choque tremendo sobre nuestra sociedad desde lo global a lo más territorial y local. Nadie lo duda a estas alturas: el impacto económico es enorme y doloroso, los gobiernos de todos los niveles (desde trasnacionales como la Unión Europea, hasta el más pequeño ayuntamiento) se están preparando para afrontar la crisis que se avecina, que en realidad está ya entre nosotros. La provincia de Cádiz, el SCC en concreto, se halla en una situación de debilidad y fragilidad mayor que otros territorios de España, no digamos la de la Unión Europea.

La investigación

El golpe del covid-19 sobre nuestro mundo global ha sido terrible. No hay rincón del planeta que se haya salvado; en mayor o menor medida, las sociedades y las personas sufren la embestida del virus que afecta no únicamente su salud, de forma trágica, sino de igual manera la economía, las costumbres, las relaciones, las formas de vida, en definitiva. La provincia de Cádiz no se ha librado de este envite y podemos contemplar el daño que le causa en todos los aspectos. Como el resto de Andalucía, de España y el mundo, combate en el plano sanitario con la esperanza de acabar más pronto con la epidemia, o al menos controlarla al máximo posible. E igualmente vemos la economía maltratada como consecuencia de la crisis socioeconómica derivada del covid-19. En este sentido, el sector cultural y creativo, frágil y poco estructurado, sufre con dureza lo peor de la situación, mala en general. En este contexto, GECA (Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de

Andalucía)⁴ consideró la oportunidad de aportar a la lucha contra los males que nos asedian. Como dijimos, su enfoque ha sido desde una perspectiva de proceso abierto y participativo, llamando a opinar y aportar a las gentes del sector, a personas de afinidad con nosotros y utilizando herramientas de análisis social.

En este proceso de analizar la crisis y buscar alternativas, se planteó desde el principio en estos términos y se precisó fijar un objetivo esencial. Para llegar a concretar dicho objetivo, se partió de tres consideraciones que nos parecían significativas y que enmarcarían al mismo. En esencia, son:

1. Conocer el impacto territorial del covid-19 en la provincia de Cádiz. El mismo es paradigmático de la debilidad estructural que la cultura como sector económico arrastra desde décadas y que, pese a los discursos oficiales de apoyo y las poco imaginativas políticas públicas puestas en marcha, no logra estabilizarse como un sector económico serio y fuerte.
2. Conocer el impacto en el sector. La propuesta pasa por un proceso de investigación social que, como resultado final, nos permita obtener conocimiento suficiente y capacidad de propuesta para contribuir al fortalecimiento del sector de la cultura en nuestra provincia y además aportar a la salida de la crisis en igualdad con otros sectores tanto económicos como sociales.
3. Realizar un ejercicio de prospectiva y previsión. Y en este aspecto nos remitimos sobre todo a la Unión Europea que ha puesto en marcha programas de ayuda para la reconstrucción tras la epidemia. En ese sentido, tanto la Comisión como el Parlamento Europeo promueven acciones y programas encaminados a apoyar el SCC.⁵

Todo se encaminó a fijar un único y a la par ambicioso objetivo que debía estar precedido por un trabajo serio de medición de los impactos, además de

4 <<https://gecaandalucia.org>>.

5 En el caso del Parlamento Europeo, véase el informe *EU Support for Artists and the Cultural and creative Sector During the Coronavirus Crisis*, mayo de 2020. <[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/649414/EPRS_BRI\(2020\)649414_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/649414/EPRS_BRI(2020)649414_EN.pdf)>. Consultado el 9 de octubre de 2021.

una consulta lo más amplia posible al propio sector y a la sociedad gaditana. El resultado fue:

Obtener una batería ordenada de propuestas, ideas y proyectos que ayuden al sector cultural de la provincia de Cádiz a encarar la salida de la crisis económica y social con mayores garantías de éxito y de confianza.

Decidimos entonces optar por un tipo de metodología de investigación determinada, un modelo abierto y participativo, flexible y alejado de rigideces académicas, y que fuera percibido de manera amable por los participantes. Se trataba de aportar para la acción, para aquella acción encaminada a fortalecer al sector y tratar de marcar salidas a la situación, a la histórica y a la añadida por la pandemia. En este sentido, se optó por la llamada metodología de Investigación-acción-participación (IAP). En la IAP,

[...] los actores sociales se convierten en investigadores activos, participando en la identificación de las necesidades o los potenciales problemas por investigar, en la recolección de información, en la toma de decisiones, en los procesos de reflexión y acción. En cuanto a los procedimientos, se comparten discusiones focalizadas, observaciones participantes, foros, talleres, mesas de discusión, entre otros (Colmenares 5).

De esta manera, siguiendo la lógica de la IAP como gestores y miembros del sector, nos sentíamos cómodos, ya que en la relación investigador-investigado podíamos compartir ambos roles y funciones. Además, el objetivo definido para el proceso es un objetivo de transformación, al menos vocacionalmente, y por ello encaja bien en la metodología en cuestión.

Como todas y todos sabemos, estamos inmersos en una pelea larga y cambiante con el virus y sus consecuencias. Por estas causas, debimos alterar sobre todo algunas herramientas y procesos que teníamos previstos en los primeros momentos y en el proyecto inicial. A modo de ejemplo, la previsión era realizar al menos dos grupos focales sobre los resultados de la

encuesta; sin embargo, decidimos sustituirlos por grupos de discusión. La razón era que un grupo focal debe contar con un número de participantes superior a ocho y con un máximo de quince personas, las medidas sanitarias nos impedían este tipo de formato, por lo que derivamos a grupos de cuatro personas, en teleconferencia y de una misma comarca para ese trabajo de reflexión. Obviamente, no eran grupos focales, había que alterarles la denominación para no llamar a confusión y atenerse a la realidad de la herramienta. Algo similar nos pasó con una jornada prevista para final de trabajo, cuyo objetivo era realizar una síntesis ordenada de toda la información recogida, y que al tratarse de un encuentro en directo de unas treinta personas resultó imposible de realizar. La alternativa resultó un grupo más reducido al que denominamos de reflexión y síntesis, que trabajando online nos ayudó en las tareas de ordenar y priorizar conclusiones.

La investigación. Herramientas: la encuesta

Pasamos de hacer una encuesta a considerar que básicamente se trataba de una consulta. Una consulta ordenada, estructurada y enfocada a obtener información de manera sistemática. Esto, que podría considerarse una encuesta a todos los efectos, tiene sin embargo sus matices que nos llevaron a no pregonarla como tal.

La causa esencial por la que no quisimos calificarla como encuesta se refiere esencialmente al universo de ésta. El hecho de desconocer el tamaño del SCC en la provincia con cierta precisión nos limitaba al establecer dimensiones como el margen de error. Decidimos considerar la encuesta como una herramienta de consulta voluntaria dirigida a las personas que trabajan en el sector y darle un tratamiento estadístico básico que arrojara luz sobre sus opiniones. Digamos que nos inundó cierto pudor metodológico formal.

El principal problema era, y es, el universo de la encuesta, ya que es difícil determinarlo en el contexto de la provincia de Cádiz. Poseemos estadísticas y datos de la dimensión del sector cultural y creativo a nivel nacional, e incluso a nivel autonómico. Sin embargo, sus dimensiones reales respecto a la provincia de Cádiz son sólo estimativas. Según fuentes del Ministerio de Cultura y Deportes, anterior a la crisis, en España había 710 200 personas

trabajando en el Sector Cultural y Creativo (scc), lo que supone un 3.6 por ciento de la población ocupada del país. También el propio Ministerio informa que para la comunidad autónoma de Andalucía los datos son de 96 300 personas en el scc, o sea, el 3.1 por ciento de la población ocupada.

Sin embargo, no hay datos desagregados a nivel provincial para conocer las dimensiones laborales del sector a nivel de la provincia de Cádiz, ni de ninguna otra de Andalucía. Por ello, se decidió establecer una franja de datos con la que trabajar y que se aproximara al posible universo del scc en Cádiz. Tomamos de una parte como valor más alto el de Andalucía (3.1 por ciento), pero consideramos, lo que no deja de ser una apreciación subjetiva, que las dos grandes provincias en peso demográfico y económico (Sevilla y Málaga) lógicamente tendrán mayor porcentaje de participación en el scc andaluz, lo que rebajaría el porcentaje gaditano. Igualmente, hemos de considerar como muy probable que Granada también nos sobrepase, debido a su innegable dinamismo y liderazgo cultural en la Andalucía oriental. Por ello, decidimos fijar un suelo del 2 por ciento para nuestra provincia; consideramos que menos de ese porcentaje no sería muy creíble en la tercera provincia en población y con un alto peso del sector servicios, sobre todo turismo, en la economía de ésta. A partir de esta hipótesis, obtuvimos la siguiente información sobre la certeza de la encuesta, de los parámetros en que nos movemos:

Universo	Porcentaje de empleo	Margen de error	Máxima indeterminación
12.536	3.1%	± 10%	0,5
8.088	2 %	± 10%	0,5

Por otra parte, señalar que la encuesta se lanzó por varios medios como las agendas personales de contacto o bases de datos tanto de GECA como de instituciones públicas que amablemente colaboraron en su difusión. Enviamos más de cuatrocientas peticiones y, según nos indica la herramienta informática, el cuestionario fue abierto por 225 personas de las que, como indicamos, 95 lo completaron. Esto último parece indicarnos dos hechos importantes para considerar: primero, que la encuesta resultaba demasiado larga para contestarse en línea; probablemente estamos ante un cuestionario más adecuado para entrevistas personales en directo y con unos desti-

natarios mejor segmentados, seleccionados y menos aleatorios que con el método empleado. Segundo, es seguro que determinados perfiles se nos escaparon; tal sería el caso de los más jóvenes, como se nos señaló por el grupo de reflexión y síntesis.

Si hubiéramos de destacar las principales conclusiones derivadas de la encuesta, serían:

- Caída de dos puntos en el porcentaje de trabajadores autónomos (del 17.3 al 15.3 por ciento), siendo el porcentaje de la provincia la mitad del nacional español.
- Reducción a la mitad del número de propietarios o gerentes con trabajadores a su cargo (del 8.2 al 4.1 por ciento).
- Bajaron en tres puntos aquellos que combinan su trabajo en cultura con un segundo no relacionado con el sector (del 28.6 al 25.5 por ciento)
- Sólo se mantienen en la misma situación los trabajadores públicos, por razones de estabilidad laboral en el sector público, mientras los demás descienden y contabilizamos el aumento de desempleados y la aparición de acogidos a ERTE.⁶
- El trabajo desde casa: la reducción de actividad la al mínimo e incremento en sus esfuerzos e inversiones en la digitalización de su actividad, son las tres medidas más adoptadas para enfrentarse a la crisis. Este es un fenómeno de los primeros momentos de la pandemia.
- También señalan que dedican gran parte de su tiempo a la creación de nuevas ideas y productos o proyectos en los que no tuvieron tiempo de trabajar en su día.
- Aparece con claridad la necesidad de información entre los miembros del sector. Tanto información clara y sencilla sobre las ayudas

6 El ERTE es un procedimiento mediante el que las empresas afectadas por la crisis suspenden temporalmente los contratos a sus trabajadores. Éstos pasan a una situación temporal de desempleo en la que el Estado se hace parte de un porcentaje alto de sus salarios y la empresa del resto, además del compromiso de volver a contratarlos cuando la situación lo permita en un concreto plazo temporal. Más información en <https://upta.es/wp-content/uploads/2020/03/20200324-Ministerio-Trabajo-FAQ_ERTEs_derivados_coronavirus.pdf>. Consultado el 9 de octubre de 2021.

a las que acudir, como una demanda a las instituciones públicas de información sobre la reprogramación de las actividades culturales.

- Pérdida de ingresos: el resultado es alarmante; un 52 por ciento reconoce sufrir una pérdida de ingresos superiores al 40% por ciento de los ingresos esperados. Incluso, el 26,5 por ciento reconoce pérdidas mayores al 75 por ciento de los ingresos esperados. Un cuadro expresivo y trágico del impacto económico sobre el SCC y sus principales agentes. Aquí cabe reseñar que el impacto es similar al que se expresa a nivel nacional donde se reconoce una pérdida superior al 40 por ciento en un 51,02 por ciento.
- Cambios esperados en los mercados de la cultura y el arte como consecuencia de la epidemia: al igual que ocurre a nivel nacional, la precarización es el efecto más resaltado por los encuestados. Valorado con un 4,4 en nuestra provincia y con un 4,17 en el conjunto de España, destaca como el impacto más negativo en un sector ya de antes de la pandemia considerado como laboralmente precario. En el segundo lugar aparecen dos estrategias: la necesidad de una mayor internacionalización y el cambio hacia modelos digitales, o bien la búsqueda de nuevos modelos de negocio.
- La labor de las instituciones públicas es valorada de forma negativa por el sector. A esta valoración crítica no escapa ningún nivel de la administración pública (estatal, autonómico, provincial y municipal).
- Medidas para afrontar la situación: ofrecimos a los encuestados una batería de opciones de medidas que podrían contrarrestar los efectos de la epidemia sobre el sector. Les pedimos que valoraran una primera opción y luego una segunda en la siguiente pregunta. Resulta curioso que la respuesta más reiterada sea la petición de una Ley general de cultura que afronte íntegramente su problemática y peculiaridades tanto en el sector creativo como en el económico, ello sobre medidas de urgencia económica como aplazamiento de impuestos, ayudas, más contratación o fomento del consumo. Queda la sensación de que el SCC aspira a un marco normativo que le prestigie y le dé estabilidad política, económica y social. Por otra parte, resulta llamativo que la segunda opción de medida necesaria para afrontar la crisis sea un plan estratégico para fomentar la recuperación del

sector cultural y creativo. Quizás la explicación tenga la misma base de la anterior respuesta, la necesidad del sector de que sea ordenado y regulado en aras de su dignificación y puesta en marcha de medidas de manera ordenada y seria.

La encuesta tenía una segunda parte de respuesta abierta y espontánea. Nos interesaba sobremanera qué medidas proponían los encuestados para salir de la crisis. Los encuestados realizaron un total de 136 propuestas, por lo que el listado tuvo que purgarse y ordenarse para que resultara mínimamente útil, a efectos del proceso y el objetivo de la investigación. Hubo una primera propuesta elaborada por la dirección de la investigación que, tras eliminar repeticiones y aglutinar semejanzas, acotó las propuestas a treinta. Por razones de espacio e interés, les ofrecemos las diez primeras:

1. Disminución de impuestos. Bajar o suprimir el IVA a la cultura y sus productos) (al menos temporalmente).
2. Una inversión fuerte en Cultura. Ayudas puntuales y extendidas de las instituciones que permitan a las empresas del sector continuar generando cultura.
3. Fomento del consumo cultural por las instituciones. Bonos culturales condicionados a no gastar en grandes superficies comerciales. Fomentar un mayor consumo cultural por la ciudadanía para que se nos perciba como un sector fundamental no sólo en la economía del país, sino en un normal discurrir de la vida democrática de las ciudades.
4. Disminución de la cuota de autónomo.
5. Adecuar la cuota de autónomos a la facturación real.
6. Creación de planes de reactivación de la economía cultural por territorios.
7. Subvenciones accesibles para la modernización digital del sector.
8. Ley de cultura. Dar de una vez a la cultura el sitio que se merece, dejar de lado ese vacío jurídico que nos caracteriza y dotar de un marco legislativo al sector que proteja y regule en situaciones normales y en aquellas que nos vienen adversas.
9. Estatuto del artista.

10. Ley de mecenazgo. Una política de ventajas fiscales para que el sector privado entre en la financiación de proyectos culturales con mayor facilidad. Generar una política de consumo coste «simbólico» para los espectadores en temporadas futuras, bajar los precios al consumidor/espectador y que la administración se haga cargo de la otra parte del coste del producto.

La investigación. Herramientas: grupos de opinión

Posteriormente a la realización de la encuesta se organizaron cuatro grupos de opinión. Como señalamos, la idea inicial consistía en crear grupos focales –dos en nuestro caso–, pero las limitaciones impuestas por las autoridades sanitarias hacían muy difícil que se pudieran reunir en directo las diez o doce personas que deben componer idealmente un grupo focal. Se decidió entonces sustituirlos por un formato más pequeño y que fuera más fácil de operar mediante la red.

Los cuatro grupos fueron organizados territorialmente con la idea de recoger opiniones de la mayor parte de la provincia. Así, se organizaron uno de Jerez de la Frontera (la mayor ciudad y con el mayor termino municipal), Bahía de Cádiz (la mayor concentración de población), la comarca de la Janda (de un lado, territorio rural interior, y de otro, zona costera también rural) y por último el Campo de Gibraltar (comarca sobre todo urbana con características peculiares). En total, dieciséis personas de los que cinco eran hombres y el resto mujeres, todos con alguna relación de tipo profesional con el sector cultural de la provincia, salvo en dos casos que podríamos calificar de observador uno y voluntario asociado el otro. Los grupos fueron coordinados y dinamizados por el director de la investigación. La receptividad de los participantes a la idea fue muy buena en general. Cada grupo celebró una única reunión con un promedio de duración aproximada de una hora. Las sesiones se grabaron, y todas tuvieron un relator que pasó a escrito los puntos fundamentales tratados.

Para organizar la información y aprovechar las opiniones vertidas, se ha aplicado una plantilla DAFO (FODA en Latinoamérica) que nos permite captar mejor la percepción de dichos grupos en su conjunto. Hemos de señalar

en primer lugar que las respuestas, ideas, percepciones y opiniones de los cuatro grupos han sido similares en todos ellos. Hay pocas divergencias en su diagnóstico del SCC en la provincia y en general, además de coincidir casi en un cien por ciento en las medidas que habría que tomar cara a una salida de la crisis. Los tres ítems de cada parte de la matriz, los más reseñables, resultaron:

Debilidades

- Preocupación por la escasa respuesta de los más jóvenes a la propia encuesta, apenas un 4.1 por ciento de entre 18 y 30 años.
- Las actividades o los subsectores más afectados son los que desarrollan su actividad en vivo y en directo, esencialmente las Artes Escénicas y la Música. Mientras continúe la pandemia, esta debilidad, tradicional en el sector, corresponde con una amenaza.
- El escaso tejido industrial y empresarial del SCC en la provincia.

Amenazas

- El covid-19 ha pillado desprevenido al sector, viviendo al día (sobreviviendo) y poco preparado para contingencias como ésta. Aunque también se señala que algunos han tomado la crisis como excusa para tapar sus debilidades.
- Escasa sintonía entre el mundo de la política y el SCC. En este sentido, se señala la baja calidad de las políticas culturales.
- El impacto del covid-19 en la provincia ha sido muy alto; casi no se necesitan cifras ni datos oficiales para constatarlo. Se destaca que en este sentido el impacto ha sido muy fuerte sobre la actividad cultural municipal.

Fortalezas

- La cultura es un recurso clave de nuestra provincia. Las bases y fundamentos de nuestra cultura son fuertes.
- Hay mucho activismo en el sector, «la gente hace cosas a pesar de todo...»
- La respuesta del sector ante la crisis ha sido más unitaria y coherente que en ocasiones pasadas.

Oportunidades

- Los centros y escuelas de formación artística.
- La red de equipamientos culturales (teatros, bibliotecas, museos, galerías, casas de cultura, etcétera) que existen en la provincia. Se trata, sin duda, de uno de nuestros grandes recursos.
- Las opciones digitales.

Además, se pidió a los grupos que destacaran aquellas medidas, propias o de las propuestas por los encuestados, que destacarían de urgencia para ayudar al sector a salir de la crisis. De entre las reseñadas destacan:

1. Fomentar y aumentar la digitalización del sector. Los mercados digitales tienden a ser más amplios que los presenciales. Formación para la digitalización.
2. Combinar lo presencial con lo online. No obstante, se pide un esfuerzo por conservar lo presencial, la cultura en vivo.
3. Mejorar la información. Existe la necesidad de mejores y más eficaces canales de información desde las administraciones hacia el SCC. Una ventanilla (oficina) que informe de ayudas, subvenciones o recursos y asesore en las tramitaciones.
4. Que lo público cumpla su función de crear las condiciones y oportunidades para el desarrollo del sector cultural y creativo. Se señala que la administración debe ser más ágil, ofrecer propuestas y soluciones.
5. Mejorar la legislación laboral del sector, reconociendo las características específicas de cada una de las categorías profesionales y garantizando los derechos laborales de los trabajadores de la cultura.
6. Mejorar la Transparencia de la Administración, no sólo el dinero, sino también las decisiones; clarificar las normativas (procedimiento administrativo, leyes, etcétera).
7. ERTES específicos para el sector, un sector que demanda mayor «flexibilidad» laboral por su especificidad. Aplicar el sistema de los intermitentes.
8. Plan estratégico y ley general de cultura. Una de las intervinientes destaca que «falta el marco completo» del sector. En este sentido, se

enfatisa en que una ley de cultura lo engloba todo: derechos, estrategias, economía, fiscalidad, etcétera.

9. Considerar la cultura como un sector esencial en similitud a la educación.

La investigación. Herramientas: entrevistas en profundidad

Simultáneamente a los grupos de discusión, se incorporó una nueva vía de aproximación al análisis de SCC en esta pandemia. Para ello, se realizaron seis entrevistas en profundidad a sendas personas cuya opinión nos parecía destacable bien por su cualificación profesional, por su representatividad de un grupo determinado o por ofrecer un perfil paradigmático en el sector. Su participación fue absolutamente voluntaria y se prestaron sin objeción alguna. Sus perfiles iban desde un catedrático de economía especialista en emprendimiento, gestores y gestoras culturales a artistas.

Las entrevistas duraron cuarenta y cinco minutos cada una y al igual que en el caso de los grupos de discusión, fueron grabadas para efectos de documentación y organización de la información obtenida. Las aportaciones fundamentales de este pequeño grupo de expertos fueron (los entrecomillados responden a literales significativos de sus respuestas):

1. Desinterés de lo público por la cultura. Históricamente, las autoridades en España se han limitado a cumplir expediente, no ha existido un interés real por la cultura. «La cultura en España vive en una penuria permanente porque no hay un interés real no ya en solucionarlo, sino siquiera en abordarlo».
2. Esta misma desconexión entre política y cultura es observada por algunos respecto a la sociedad en general. «Desengañémonos, en España nunca ha existido interés alguno por la cultura. Ha importado siempre muy poco».
3. La necesidad de aumentar y perfeccionar los procesos de digitalización del sector. «La digitalización ha llegado para quedarse (a partir de esta crisis) y se va a reforzar. Pensemos que uno de los ejes del plan europeo de recuperación es éste, la digitalización».

4. La creatividad es uno de los valores del sector. «[en NEXT GENERATION] uno de los pilares son los activos intangibles, coincidimos muchos economistas que la nueva economía está basada en intangibles y siempre he sostenido que los que manejan bien los intangibles son los artistas».
5. Los problemas de la cultura son endémicos y estructurales; en ese sentido, se afirma que «no creo que el problema de la cultura en España sea coyuntural, es un problema estructural. Lo que ha hecho la pandemia es acentuar un grado más».
6. Referido al problema de la gratuidad en cultura, se señala que «algo difícil de cobrar se ha vuelto mucho más difícil de cobrar». Desde otra perspectiva, se señala que «parece que no hubiera costes personales y que es preciso visualizar los costes del autor».
7. La necesidad de un plan estratégico y de una ley general de cultura suscitan respuestas contrarias y diversas. Así, por ejemplo, van desde posturas favorables y se afirma «que serviría [la ley] para poner orden en un sector desordenado», o bien por el contrario quien no se muestra partidario y afirma que «no coincido en que lo prioritario sea establecer marcos regulatorios generales y poner la esperanza en ellos en estos momentos tan llenos de incertidumbres». También posturas intermedias interpretan lo de plan estratégico como «la necesidad de una marca global que marca el camino a largo plazo, que ordene la cultura del país», o una garantía que evite injerencia espúrea de lo político en el trabajo técnico; «si hay un plan estratégico se garantiza en cierta medida, no totalmente, que el político y el técnico sabrán cada uno cuál es su trabajo».
8. El lugar que lo público debe jugar en la solución de los problemas del sector también suscita opiniones diversas, aunque no tan contrapuestas. Por ejemplo, se afirma que «es necesario un acuerdo político que dé a la cultura un tratamiento digno», y también que «lo público sea emprendedor en el sentido de apostar por grandes proyectos y además intentar lograr que el tejido social se adhiera y juntos diseñar estrategias nuevas, crear mimbres y complicidades».

La investigación. Herramientas: grupo de reflexión y síntesis

Como último instrumento de análisis y ordenación del trabajo, se optó por la creación de un grupo de trabajo denominado de reflexión y síntesis. Se pretendía paliar la imposibilidad de la última acción del proceso de investigación y propuesta, unas jornadas para ordenar y proponer a partir de todas las acciones anteriores. Como hemos señalado, las circunstancias de emergencia sanitaria hacían muy difícil reunir las más de treinta personas previstas para participar en estas jornadas que tendrían el formato de seminario o laboratorio de trabajo en común.

Se optó por formar un grupo de personas que nos ofrecieran distintas miradas esencialmente sobre el conjunto de propuestas derivadas de las respuestas a la encuesta. Sus miradas fueron:

- Un gestor cultural experto en evaluación. La mirada de la metodología.
- Una artista y gestora cultural. La mirada de género.
- Un gestor cultural de otra provincia de Andalucía. La mirada andaluza externa a la provincia de Cádiz.
- Una trabajadora social. La mirada externa a la profesión.
- Un gestor cultural municipal. La mirada desde la acción municipal.
- Una funcionaria de cultura de la FEMP.⁷ La mirada nacional y municipalista externa.

Su principal tarea fue ordenar, priorizar y clasificar las propuestas que recibimos mediante la encuesta o consulta al sector en la provincia. De entre las casi de ciento cuarenta medidas propuestas por quienes respondieron a la encuesta y otras hechas desde los grupos de discusión y los expertos entrevistados, los miembros del grupo de reflexión y síntesis seleccionan y ordenan priorizando las diez siguientes:

7 Federación Española de Municipios y Provincias. Se trata de una asociación que agrupa a la casi totalidad de los ocho mil municipios y más de cincuenta diputaciones provinciales y cabildos existentes en el país. Para más información, véase <www.femp.es>.

1. Aumentar y asegurar programación cultural diversa y de proximidad.
2. Aumento de las contrataciones públicas en los sectores culturales y creativos. En España, la administración pública funciona como motor económico del sector, además de como garante de los derechos culturales de la ciudadanía. En una situación de crisis económica, el papel del Estado, en todos sus niveles, es esencial para la recuperación de la actividad cultural.
3. Ley general de cultura. Dar de una vez a la cultura el sitio que se merece, dejar de lado ese vacío jurídico que nos caracteriza y dotar de un marco legislativo al sector que proteja y regule en situaciones normales y en aquellas que nos vienen adversas.
4. Fomento del consumo cultural por parte de las instituciones. Bajo la fórmula de Bonos culturales o similares.
5. Ley de mecenazgo. Una política de ventajas fiscales que permita al sector privado entrar en la financiación de proyectos culturales más fácilmente.
6. Subvenciones a la creación cultural. En un contexto de políticas económicas que priman el gasto frente a la austeridad para hacer frente a la crisis, el sector de la cultura no pide más que igualdad con otros sectores en el acceso a las ayudas públicas.
7. Creación de planes de reactivación de la economía cultural por territorios.
8. Una inversión fuerte en cultura. En el actual contexto de crisis, el esfuerzo para salir de la misma debe ser compartido entre lo público y lo privado. Ayudas de las instituciones que permitan a las empresas del sector asumir los riesgos que comporta la generación de productos culturales.
9. Regular la normativa de contratación en el sector para reducir la precariedad.
10. Estatuto del artista. Urge llevar a cabo el desarrollo normativo a que obliga el Estatuto del Artista, y la aprobación de la legislación laboral.⁸

8 Con Estatuto del Artista se hace referencia a las conclusiones de una Subcomisión del Congreso de los Diputados que desarrolló un importante trabajo de cara

A modo de conclusión

*—Qué temerario eres —respondió la diosa—, s
iempre deseando combatir contra algo o alguien;
no te resignas a dejarte vencer siquiera por los inmortales.*

(Homero: *La Odisea*, Canto XII)

Quizás una primera conclusión, tras toda la información que nos proporcionó la investigación, ha sido que el futuro nos ha alcanzado y que se trata de un futuro que se parece más a nuestro presente pandémico, que al pasado que vivimos hasta marzo de 2020. Digitalización, teletrabajo, mayor atención a la sostenibilidad y otros conceptos se van a afianzar y a trasladar a nuestra vida cotidiana. Sin embargo, hay un temor bastante fundado de que vengan, además acompañados de otros, tales como precarización laboral, uberización negativa, etcétera. Como siempre, el futuro como fuente de incertidumbres, tan solo sabemos que nos vamos a enfrentar a una nueva realidad y nos preguntamos si estamos preparados, si no nos encaminamos a un escenario aun más duro para el sector de la cultura y las artes. Sin embargo, fruto de nuestra investigación participativa y propositiva, podemos avanzar seis grandes conclusiones que nos ayudarán en ese camino que comenzamos hace poco más de un año y, además, nos darán pistas sobre los caminos que deberíamos seguir.

1. Partiendo de la constatación de que estamos ante una crisis que se superpone a otra crisis precedente, que ya antes de ambas el sector cultural y creativo era débil, poco articulado y muy dependiente, podemos observar que la reacción del SCC ha sido muy diferente en ambos casos. En el periodo 2008 – 2012 cada segmento del sector (cine, teatro, libro, música, etcétera) reaccionó por su cuenta y sin apenas conexión o coordinación con los demás. La realidad en 2020 ha sido muy distinta en este aspecto; todos y todas se han sentido

a la regularización, adecuación fiscal y laboral excepcional para los artistas. Dichas conclusiones se aprobaron por unanimidad de todas las fuerzas políticas. Para más información, véase <https://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/61825_1536230939806.pdf>. Consultado el 9 de octubre de 2021.

- miembros de un único sector socioeconómico, el de la cultura, con independencia de sus intereses y particularidades. En esta ocasión –y es un fenómeno generalizado en el caso español–, las gentes y las organizaciones culturales se han reivindicado casi siempre sintiéndose parte de un marco mayor que el más cercano al que pertenecían del teatro, la música, el patrimonio o cualquier otro de los que conforman el SCC. Las tareas de reconstrucción serán muy duras, pero por primera vez serán objetivo de todos los que conforman el sector y no trabajos particulares para los segmentos divisorios del mismo.
2. Hay una clara necesidad, una demanda muy evidente del sector de la cultura de contar con un marco claro y definitivo de funcionamiento del sector. Un marco que vaya desde lo estratégico a lo político y lo jurídico. No es más que el reflejo de la lucha permanente por reivindicar un estatus propio de dignidad y reconocimiento, muchas veces negado y las más de las veces minusvalorado. Creemos que la situación actual ha servido para que el SCC se ponga serio y reivindique de una vez que la cultura es un derecho, como recoge el texto constitucional español vigente. Es hora de que se regulen con seriedad el acceso de la ciudadanía al mismo y las obligaciones que comporta para las administraciones públicas.
 3. Preocupa la escasa renovación generacional de los profesionales de la gestión cultural. Se trata de un hecho que aparece sesgadamente, un resultado no buscado, y que afecta sobre todo al sector público. Probablemente se deba a que, sin duda, estamos en el cierre de un ciclo en lo que se refiere a las políticas culturales públicas en España y en nuestra provincia. El modelo de gestión y políticas culturales que nace con los primeros ayuntamientos democráticos tras el franquismo ha colapsado con las dos crisis que nos han afectado en el último decenio. No faltan análisis y reflexiones en este sentido, y la no reposición de personal y renovación de servicios públicos apunta en este sentido. Preocupa también porque se está trasladando la fuerza de trabajo desde lo público al sector privado, pero en condiciones más duras y precarias. El asunto, con un claro carácter transversal, merece una reflexión seria.

4. Cabría preguntar si estamos ante una década perdida para la cultura en lo referido a sus políticas y su gestión. A fin de cuentas, venimos de dos crisis consecutivas que han golpeado con fuerza al sector. Sin embargo, no conviene dejarse llevar por un determinismo fatalista y afirmar que se tiene una amplia capacidad de reacción. Primero, por los poderes públicos que deben pasar de las proclamas propositivas a las políticas concretas, políticas de presupuestos, normativas y estrategias a largo plazo. Luego, el propio sector ha de realizar un importante esfuerzo de modernización en clave de digitalización, internacionalización e innovación.
5. De todos los segmentos de la cultura, aquellos referidos a la cultura en vivo (teatro, danza, música, circo, patrimonio, etcétera) han resultado los más dañados, los más afectados negativamente. En su caso, la salida de la crisis supondrá un mayor esfuerzo, ya que dependen de la asistencia en directo de los públicos y hasta que la epidemia quede sanitariamente resuelta no verán la luz al final del túnel. En este camino precisan de mayores niveles de protección y su salida será más larga y compleja.
6. Se detecta claramente, en el caso de la provincia de Cádiz, la ausencia de lo que podemos denominar la función de observatorio. Se comprueba cómo los grupos y los individuos echan en falta información clara, datos fiables, conocimiento concreto y adaptado a sus necesidades profesionales. Algo lógico y que también nos demuestra la madurez del sector en la provincia, ya que todo sector serio y que aspire al progreso y la consolidación necesita ser alimentado con información fiable, veraz y útil.

A nuestro entender, el sector de la cultura en la provincia de Cádiz tiene clara su agenda de trabajo para sortear la crisis. Igualmente, ha tomado definitiva conciencia de ser un sector en el que se albergan derechos fundamentales de la ciudadanía. Se puede afirmar que ha alcanzado el grado de madurez necesario para estar consciente de sus deberes y de los derechos que debe defender como sector esencial de una sociedad moderna, democrática y avanzada. Sin duda, como en las palabras que encabezan este epígrafe, la

cultura no se resigna a dejarse vencer por nadie, ni siquiera por los dioses inmortales. Así sea.

Fuentes consultadas

Bustamante, Enrique. *Las industrias culturales y creativas. Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural. Universidad de Cádiz*. <<http://atalaya-gestioncultural.es/capitulo/ideas/industrias-culturales-y-creativas>>. Consultado 9 de octubre de 2021.

Colmenares, Ana Mercedes. «Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción». *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, vol. 3.

Corbetta, Piergiorgio. *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw Hill, 2010.

KEA, *The Economy of Culture in Europe*. UE. Bruselas: Dirección General de Educación y Cultura, 2006.

Yúdice, G. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Autores

ELKA FEDIUK

Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (uned, Madrid). Maestra en Arte (Escuela Nacional Superior de Teatro, Cracovia, Polonia). Investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes(cecda) y docente la Facultad de Teatro de la UV. Es autora de libros *Formación teatral y complejidad* (2008), traductora y prologuista de *Encuentros con Tadeusz Kantor* (2001) y editora de *Corporalidades escénicas* (2016), *University Theatres and Repertoires* (2016) y *Artes y región* (2020), entre otros. Sus más de cincuenta capítulos y artículos versan sobre poéticas de creadores y grupos, y la formación teatral. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México.

AHTZIRI MOLINA

Doctora en Sociología, académica en la Universidad Veracruzana, investigadora y coordinadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana. Docente del Doctorado en Gestión de la Cultura de la Universidad de Guadalajara, y ha colaborado con la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Presidenta de la Red Universitaria de Gestión Cultural. Participa en el proyecto «New Consumer Cultures in the Global South», coordinado por la Western Sydney University. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México.

RUBÉN B. MORANTE LÓPEZ

Doctor en Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Premio al Decano por la Universidad Veracruzana (2019). Catedrático en los programas de Historia, Geografía, Contaduría, Administración y Antropología. Más de 200 publicaciones en

español, inglés, portugués, francés, alemán, holandés y ruso. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza Cenidi Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Docente de la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Secretaria de Cultura de la Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México. Es autora de numerosos libros sobre historia de la danza, estudios culturales y de género; entre estos, *Danza y poder* (2011) y *Danza y género* (2011) y ENDNGC. *Danza que resiste y construye* (2020).

CITLALLI GONZÁLEZ

Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Sus líneas de investigación versan sobre la imagen y la fotografía, sus usos y contextos. Cuenta con capítulos y artículos académicos y de divulgación publicados. Ha impartido talleres y seminarios en las instituciones culturales nacionales e internacionales. Como creadora, trabaja fotografía estenopeica. Ha realizado cinco exposiciones individuales en México, Cuba, Francia y Argentina, y ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México.

JUAN TRAVNIK

Fotógrafo, docente y curador. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Director de la Licenciatura en Fotografía del Instituto de Artes Mauricio Kagel, de la Universidad Nacional de San Martín. Desde 1998 hasta 2015 ha dirigido la FotoGalería del Teatro San Martín. Ha participado en diferentes festivales y coloquios internacionales de fotografía y ha expuesto y publicado sus trabajos en numerosos países.

LOLA PROAÑO GÓMEZ

Ph.D. en Teatro Latinoamericano (Universidad de California, Irvine), máster en Filosofía (Universidad del Estado de California, Los Ángeles) y doctora

en Filosofía (Pontificia Universidad Católica de Quito, Ecuador). Profesora emérita de Pasadena City College, actualmente del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Algunas de sus publicaciones son *Poética, política y ruptura. Argentina 1966 – 1973* (2002), *Antología de teatro ecuatoriano de fin de siglo* (2003), *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (2007). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* (2013).

ALONSO ALARCÓN MÚGICA

Coreógrafo, gestor cultural, curador e investigador de danza. Candidato a Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro en Artes Escénicas con mención honorífica por la Universidad Veracruzana y Licenciado en Educación Artística. Director de Ángulo Alterno (2000 – 2021). Ha realizado 57 piezas, giras por Europa, Asia y Latinoamérica. Recibió premios como coreógrafo en 1999 por la Unam y *Guillermina Bravo* en 2002. Ha pronunciado conferencias en Chile, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos y México.

CARLOS GUTIÉRREZ BRACHO

Doctor en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias por la Universidad Autónoma de Madrid (España) y maestro en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Investigador del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), de la Universidad Veracruzana. Es autor del libro *El clown existencial. Historia de una poética sobre la condición humana* (Paso de Gato y Universidad Autónoma del Estado de México, 2020). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, México.

BIANCA GARDUÑO

Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Sociología, docente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha colaborado como investigadora en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, coordinadora de proyecto en la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México y profesora de asignatura en el Centro de Investigación y Docencia Económicas. Sus áreas de interés son educación superior, disciplinas artísticas

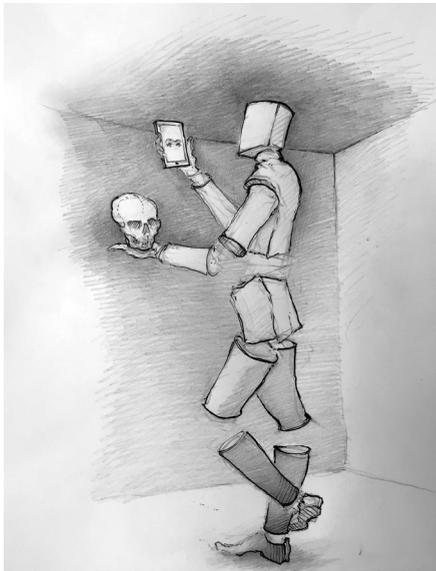
y política cultural. Actualmente participa en el proyecto «New Consumer Cultures in the Global South» coordinado por la Western Sydney University.

CARINA CAGNOLO

Licenciada en grabado por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Titular, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige proyectos de investigación sobre poéticas e institucionalidad en el arte contemporáneo de Córdoba, Argentina, desde 2006. Es curadora independiente. Realiza proyectos curatoriales en instituciones privadas y públicas desde 2001, en el ámbito regional y nacional. Participa como jurado en premios, salones y convocatorias a nivel nacional.

J. LUIS BEN ANDRÉS

Gestor cultural (La Comuna del Sur). Formador de la Red de Técnicos de Cultura de Cádiz (1989 – 1997). Director Adjunto de Cultura (1997 – 2001). Profesor en los masters/posgrados de Gestión Cultural de las universidades de Sevilla, Granada, Zaragoza y Pablo de Olavide. Comisiones técnicas de la FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias) para la redacción de Indicadores Culturales Municipales (2009 y 2019) y de los Indicadores para la Cooperación Cultural al Desarrollo (AECID). Consejo Científico de la revista *Periférica* (Universidad de Cádiz). Consejo Editorial de la revista *Córima* (Universidad de Guadalajara, México). Proyectos de cooperación cultural al desarrollo en Marruecos y Guatemala.



Este libro se terminó de editar en mayo de 2022 en los talleres de Ediciones del Lirio SA de CV, ubicados en Azucenas 10, San Juan Xalpa, Iztapalapa, CP 09850, Ciudad de México.

Los trabajos aquí reunidos abonan al estudio de los fenómenos y experiencias observadas en las distintas artes a causa del riguroso encierro y la clausura de sus actividades en forma habitual, debido a los protocolos impuestos durante la pandemia en los años 2020 y 2021 en México, Argentina y España. La pandemia es el sujeto oculto en los análisis de estrategias adoptadas por la formación artística en aulas virtuales, porque requieren de contacto espacial y convivial. Su sombra es insoslayable en las artes escénicas fundadas en la copresencia de cuerpos: el dilema entre fisicalidad y virtualidad oscila entre argumentos y hallazgos. El título de este libro subraya lo ambivalente de la palabra “emergencia”, por un lado, enfoca las respuestas artísticas que aún en estas circunstancias aportaron nuevas posibilidades al trabajo creativo; pero por el otro, concentra la mirada sobre el incierto y precario estatus del artista y las dificultades que afectaron al gremio artístico, de por sí desprovisto de seguridad laboral.