

*Escuchas, pantallas otros cuerpos, otra presencia. Resistir en tiempos de confinamiento.*

Solo ayer estábamos re encantándonos con la realidad mientras intentábamos caminar entre el griterío ensordecedor de miles que copaban las calles, entre los cuerpos cuya sola presencia evidenciaba una consigna, un deseo de estar y de habitar de otro modo la ciudad, el país. Solo ayer a través del Parque Forestal entre la más diversa variedad de rostros, de risas, a veces, lágrimas, y a veces con una cerveza en la mano. Solo ayer estábamos abismados, por un suceso que sentimos nos pasó, y que, aunque muchos lo imaginábamos venir, no era verosímil que sucediera. Sólo ayer la idea de comunidad se materializaba soberana sobre la calle, compartiendo y repartiendo relatos, de un sentir común. Sólo ayer la pregunta por el significado de estar juntos se convertía en un hecho, efímero pero consistente, pero al mismo tiempo inquietante y ambiguo frente al destello de formas masificadoras de lo colectivo, o decididamente repugnante ante la obscena e impune represión policiaca y militar.

Todo eso era ayer

(SILENCIO) (Silencio mientras vienen a nuestros oídos los murmullos de esa plaza viva, que fue el punto ciego o vórtice de un enorme huracán)

De pronto el huracán devino una foto.

Ahora.

Las calles se han vuelto fantasmales. Las veredas se vaciaron de caminantes. Apenas el sonido sostenido de neumáticos sobre el pavimento. La resonancia de un eterno domingo. Ahora, nuestro mundo se ha reducido a ventanas reales y virtuales. Ahora vivimos literalmente recortes de realidad. Un silencio no sereno, más bien gélido y espectral, vaciado de toda intensidad. Más bien, un ruido blanco, la cotidianidad se ha vuelto un ruido blanco.

Es como si mudásemos de personaje. Ahora habla el otro:

Quien puede dudar del impacto que ha tenido sobre nuestras vidas la situación de confinamiento generada por la Pandemia del COVID 19. De pronto, las redes sociales se inundaron de un sinfín de imágenes apocalípticas, cadáveres en las calles, morgues ambulantes, hospitales abarrotados. De pronto nuestra vida parecía coincidir con ese otro sin fin de escenas de películas *hollywoodenses* que habíamos consumido durante las últimas décadas en las que una epidemia global ponía en jaque a la humanidad toda -aunque la humanidad casi siempre coincidía con un solo país – sabemos cuál). A diferencia de las antiguas representaciones de pestes, estas nuevas tramas no buscan

revelarnos la fragilidad de la vida humana por el contrario se trata aquí de demostrar la integridad de una civilización, que a pesar de la adversidad es capaz de sobreponerse, manteniendo sus modos de vida. Ensoñar catástrofes pareciera ser un signo de nuestra época. La catástrofe se convierte en un imaginario de consumo como si con ello estuviésemos satisfaciendo algún tipo de extraña necesidad. Guy Dabord definía la sociedad del espectáculo como la última etapa del desarrollo del capitalismo, en la que la experiencia del mundo queda mediatizada por la imagen, y el valor de uso es reemplazado por un fantasmal valor de representación. Consumir catástrofes, consumir violencia por internet, tener experiencias extremas por medio de representaciones de aquellas, es lo que nos mantiene a salvo de tener que experimentar la auténtica devastación en la que de hecho estábamos antes de este confinamiento. La imagen, en el modo en que Dabord la entiende, implica el borrado de las rugosidades de las cosas, un efecto de alisamiento de la realidad, la que se vuelve una superficie vidriosa como la que describe Benjamin, sobre la que resbalan las experiencias: nada logra asentarse, nada logra permanecer para construir una experiencia común.

Imaginábamos catástrofe, pero a partir de dramaturgias preelaboradas, lista para servir y llevar: mucho efecto especial y grandes tomas, portentosas y explícitas escenas de pathos, exaltación del heroísmo y por sobre todo la confirmación de que el error no es el de un sistema, sino producto del egoísmo y arrogancia de personajes particulares que transgreden la buena fe social de este sistema.

Y de pronto nos pasó, pero lo que nos ha pasado es algo diverso de estos imaginarios. Asistimos a una epidemia quieta que nos impone una silenciosa peligrosidad, con una dramaticidad muy diferente a cualquier efectismo. Una paradójica inquietud que nos pone perplejos. Por segunda vez desde octubre la realidad no coincide con su representación, no coincide con ninguna representación. Aparece ese sustrato invisible sobre el que se levanta un mundo. Aparece el hecho, como diría Sergio Rojas, que detrás del mundo había un planeta. Esta constatación es la que el pensamiento francés del siglo XX denominó el acontecimiento: es decir, cuando la realidad se desborda en su máxima desnudez (materialidad) devastando nuestra zona de confort y volviendo inútil cualquier intento de representación. Entonces la experiencia es la del descalce permanente, la de que ninguna representación podría estar a la altura, podría medirse convenientemente o dimensionar este real. Esta lectura es conocida, pero esto podría verse de otro modo.

En un viejo ensayo de fines de los sesenta Jean Duvignaud planteaba la imagen de la revolución como el momento en el que el teatro desborda a la plaza pública, la vida social misma se teatraliza agotando así toda opción de un teatro como forma artística. Para él el teatro tiene lugar ahí donde

todavía no sucede el acontecimiento. En ese espacio de retirada, que implica la representación, es en el que comparece el deseo de una comunidad, mas no aun su realización. Esta distancia que marca el teatro de la realidad, este espacio ficcional diríamos, que muestra lo que podría suceder, es, en los que se juega el imaginario social como posibilidad de ser. El teatro es pues, un laboratorio de la experiencia social precisamente porque la teatralidad implica esta conciencia radical del artificio, consiste en producir esta distancia con el acontecimiento. Desde esta lectura Duvignaud hace suya la concepción de una sociedad del espectáculo como aquella en la que esta distancia se ha borrado, diluyéndose los contornos, los rasgos que la diferencia: la televisión – dice- al hacer presente la realidad inmediata ha acercado definitivamente lo imaginario al acontecimiento. (134). Todo se vuelve espectáculo, significa que la realidad ella misma deviene teatral. Así pues, los imaginarios construidos mediáticamente por el cine *hollywoodense* o por los medios, no operan trasplantando contenidos a nuestra subjetividad, más bien la configuran a nivel de nuestros deseos: lo real coincide con el deseo programado y viceversa.

Lo sorprendente, sin embargo, es que es la propia operación teatral la que tiene el poder de develar estos mecanismos. El espectáculo ´constituye su propia autocrítica, en cuanto, sostiene una triple tensión entre representación y acontecimiento, por un lado, y la afirmación del otro, de un espectador para el que se constituye tal situación. Pero el espectador no es un a priori, no es una figura simplemente receptora del acontecimiento escénico, lo sabemos, como insisten innumerables autores, es la propia mirada del espectador que construye la situación teatral, esto es, el develamiento del artificio le ocurre al sujeto al mismo tiempo que él la construye en la escena. Así pues, no hay acontecimiento como pura exterioridad, más bien hay acontecimiento para alguien, así como no hay representación autónoma, si no que la ficción es siempre para alguien.

La teatralidad, entonces, funciona como un líquido revelador de este proceso, haciendo aparecer los bordes y distancias entre lo real y lo representacional, a veces de forma rotunda, a veces apenas como un destello. Evidentemente, me refiero aquí a la teatralidad como un dispositivo social genérico y no todavía a un ejemplo determinado.

Pero lo que no vio Duvignaud en ese momento, es que esta operación tensiona la situación misma de la percepción. El poder de la performance, de la teatralidad reside en la presencia de cuerpos en el aquí y ahora de un acontecimiento en producción-recepción. La fuerza del teatro impacta primariamente nuestros sentidos y por ende nuestros modos de configurar la percepción, nos hace evidentes el cómo percibimos y no solo el cómo representamos, aún más nos enseña el anudamiento férreo entre ambas. Representamos, pero antes han sido nuestros sentidos lo

educados de una determinada manera, se nos ha enseñado un hábito visual, una costumbre auditiva por la cual organizamos y seleccionamos nuestras sensaciones. Construimos nuestras representaciones a partir de un repertorio previamente disciplinado y actuamos de forma automatizada cuando percibimos un objeto, como cuando a los niños les enseñan a pintar dentro de un margen, en un recorte geométrico lineal que no debe desbordarse. Algunas formas de teatro pues desnudan nuestra propia domesticación perceptual y es ahí cuando eso que experimentamos se parece menos a lo real, porque lo real finalmente coincidía con su representación.

Situaciones como el estallido social o como nuestro actual confinamiento pandémico nos han puesto en evidencia las lógicas y límites de la teatralidad y de la performatividad, en el sentido que ponen de manifiesto los marcos perceptuales sobre los que se sustentan. La emergente masificación del teletrabajo, el imperativo de relacionarnos a través de este tipo de dispositivos: webinaros, clases virtuales, conferencias Zoom o teatros Zoom nos plantean por sobre todo una nueva situación perceptual y temporal que, en apariencia tensionaría nuestros hábitos de la antigua presencialidad, pero ¿hasta qué punto?

Todavía recuerdo las antiguas clases en la que mientras algunos estudiantes posaban su mirada sobre el pizarrón o la gesticulación del docente, la mayoría estaban centrados en las pantallas de sus computadores individuales como si fuese una butaca propia. Todavía recuerdo eso largos viajes en metro de ida a la Facultad o regreso a casa, en la que nadie se mira, pues todos están enfocados en la pantallita de su móvil, respondiendo whatsapp o consumiendo imágenes y otros vueltos sobre sí, escuchando su música. Cuerpos introyectados sobre sí, como esos objetos autónomos de obras de Morris o Judd que yacen en el espacio, pero que no dialogan con él, sino solo cuando otro quiere ver un diálogo. Cuerpos sin un afuera. Nos impresionamos de la cantidad de gente que de pronto asisten virtualmente a una función de teatro, y, sin embargo, en los tiempos de “normalidad” muchas veces las salas estaban vacías y mucho de ese público que se conecta desde su hogar, en otra situación no estaría dispuesto a desplazarse materialmente a un teatro. Mirar el mundo desde un recuadro, encorsetar las figuras del otro, tener el poder de apagar un micrófono o encender un video replican las posibilidades y los deseos muchas veces de lo que ocurre en una reunión presencial. ¿Hasta qué punto nuestros hábitos perceptuales se han alterado en esta nueva forma de relación, o más bien lo que ha sucedido es una suerte de develamiento de lo que cotidianamente hacemos? El correlato de este marco perceptual lo constituye el modo en que habitamos el tiempo, el que producto del encierro y los modos de teletrabajo han amplificado los fenómenos de aceleración y contracción del presente que sociólogos como Barbara Adams o Harmut Rosa han

descrito. Aunque muchos afirman ganar tiempo ahorrando desplazamientos por la ciudad, esta misma condición ha hecho sobrecargar el google calendar de reuniones virtuales ininterrumpidas. El teletrabajo, en cierto modo, es la culminación de la utopía capitalista de la eficiencia temporal, más que nunca el tiempo es el recurso más expropiado y explotado, y al mismo tiempo la plataforma de la producción. Habitamos hoy en pandemia y habitamos la experiencia más acabada de enajenación del tiempo propio.

Si es cierto lo que antes afirmaba acerca del poder de autocrítica de la teatralidad como dispositivo social, cabría entonces pensar cómo ésta reelabora esta situación o no. ¿Cómo se redefine lo que entendemos por presencia, por cuerpo, por performatividad? ¿Cómo una situación como esta nos abre la oportunidad de reconsiderar otros modos de aquello y cómo pueden convertirse en resistencias?

Desde inicio de marzo participo en el proyecto de montaje de *Tsunami*, trabajo de la Compañía teatral La Puerta con el que celebra sus treinta años de trayectoria. Es la Compañía surgida en posdictadura más longeva de nuestra escena teatral. En principio, la propuesta era una invitación a reflexionar en torno de esta trayectoria, buscando las posibles razones que permitieron su sustentabilidad durante tanto tiempo mientras muchas otras compañías simplemente se acababan. A esto doble eje autobiográfico (podríamos decir) y ecológico económico se sumaba la imagen del Tsunami como una experiencia (un acontecimiento) que ponía en jaque o develaba cualquier modelo de sostenibilidad. Fue curioso ir descubriendo como una intuición generada hacía más de dos años por la Compañía, cobraba una realidad hoy bajo otras condiciones de catástrofe.

Alcanzamos a juntarnos presencialmente un par de veces cuando vino el confinamiento con el resto de medidas policíacas que nos obligó a permanecer en nuestras casas. La decisión, no sin dudas, fue continuar el proceso, entre otras cosas porque el proyecto había recibido un financiamiento del Fondart y mientras estuviésemos ensayando se justificaba generar sueldos para los participantes. Además, en marzo nadie imaginaba cuánto demoraría esta situación. En ese momento, no imaginábamos que estaríamos casi todo el año en esta situación y que por tanto en algún momento volveríamos a vernos cuerpo a cuerpo. El derrotero del proyecto, sin embargo, sufrió una interesante transformación más bien trabajó desde esta condición virtual, la hizo suya. El trabajo se estructuró en los primeros meses en una investigación sobre el concepto de sustentabilidad y la historia misma de la compañía. Prontamente, el marco teórico del concepto sustentabilidad se desfondó dejando en claro su sesgo sistémico-capitalista y desarrollista. Por otro lado, el ejercicio de archivo con la historia de la Compañía comenzó a implicar la historia personal de los

participantes, tanto de los miembros fundadores que estaban ahí, como la de los otros que hemos sido testigos y colaboradores esporádicos. El punto, es que el trabajo histórico devino un trabajo sobre la memoria y ya nos solo centrada en la Cía, sino en el contexto social y cultural en que se desarrolla, pero contado desde una mirada subjetiva. Memoria y autobiografía se entrelazaron de forma problemática y potente. De pronto, *Tsunami* ya no trataba solo de La Puerta sino de nuestra imbricación con ella y sus contextos, y sus secretos y sus miedos. De pronto, lo que en principio se llamó ensayo virtual comenzó a transformarse en una comunidad urgente, necesaria en la que hablábamos de la supervivencia de una CIA para hablar de cómo sobrevivir el presente. El material que se fue desprendiendo y que contribuiría a la dramaturgia fue reuniendo largas conversaciones, reflexiones, algunas fuertes confesiones, pequeñas acciones que hablaban de la memoria personal e histórica, de la precaria situación laboral de los actores y actrices descubriendo que lo que realmente es sostenible son los deseos y afectos, en contra del imperio de una racionalidad instrumental y extractivista. La idea de Compañía teatral devino un interesante lente desde donde entender las posibilidades de otro modelo de sustentabilidad social, fundado en lo relacional y bajo criterios de una ecosofía como la denominaría Guattari, y convirtió la idea misma del teatro en una clave metodológica para entrar al análisis de la actual situación de crisis. No sabemos si el proyecto concluirá en montaje material o será una experiencia mediatizada. Considero este proyecto como un ejemplo de lo que llamaría resistencias de pantalla, acciones premeditadas o no que subvierten el condicionamiento instrumental del dispositivo. Interrumpen la lógica de la eficiencia del teletrabajo, del encierro policiaco y la obligación de no verse. ¿Y cómo lo hace? Aventuraría algunas conclusiones:

Lo que se ha enfatizado maravillosamente en este tiempo es el poder de la escucha. *Tsunami* es una experiencia que ha reconfigurado las jerarquías de los sentidos. Por mucho que la pantalla componga visualmente el vínculo, lo que constituye la dinámica de su experiencia es la escucha. Escuchar es un verbo transitivo, pero no en un sentido gramatical, sino en el sentido que obliga la actividad del que escucha y de lo escuchado. No hay binariedad sujeto objeto. La escucha es también una forma de tacto y contacto, de flujo recíproco continuo.

La escucha implica una doble atención, exige algo al que oye como al que emite el sonido. La escucha implica un compartir, una mutualidad. Es en torno a la escucha que se constituye el mito nos dice Nancy, la comunidad es la comunidad del relato, pero es la performance de un recital. En este sentido, la escucha trabaja sobre hacer presente la espacialidad espacio requiere de materialidad concreta para poder suceder y obliga la cercanía. Mientras la vista controla desde la distancia

mantiene la distancia y desde esa condición puede objetivar y objetualizar (es un órgano del conocimiento), la escucha mantiene siempre una dimensión de indiscernibilidad, de misterio, no genera certidumbres, sino que provoca relaciones, la necesidad de que el otro complete el sentido. La escucha es un sentido, junto con el olfato más ligado a nuestra afectividad. experiencia de una u otra forma afectiva. Y nos plantea al final tras la idea de escucha se encierre una otra manera de relacionarnos con el tiempo, que tensiona los modos domesticados de la inmediatez eficiente, del control represivo que no pierde tiempo. Escuchar exige tiempo. Rebasa el encuadre de la pantalla. En la pantalla la ausencia no la marca el tener desconectado el video, sino el que alguien no responda, aunque aparezca su recuadro negro ante mí. Por el contrario, la presencia es marcada por el sonido. El sonido desborda el espacio del encuadre, descubre la vida íntima del que habla. El sonido es, por decirlo así una transgresión a la pulcritud de la imagen que deseamos proyectar. De ahí la necesidad eficiente de apagar los microfonos

2.

Desde el lugar de la escucha y de la apertura perceptual el cuerpo se nos presenta más que como un sistema integrado, como una relación, como una frontera no que separa, sino que vincula otredades. Un quiasmo como nos enseña tan lucidamente Merleau-Ponty. Si pensamos el cuerpo como una frontera de relaciones, una zona de contacto, entonces el cuerpo siempre fue una interface. La pantalla a la cual nos tiene condenado el confinamiento, no deshace la presencia, más bien la resignifica. Pues si lo que define al cuerpo es esta condición de entrelazo, entonces cuerpo es eso en que se manifiesta la presencia del otro y se constituye como tal en esta realización. Por ello mismo, presencia no es un atributo ni de la cosa ni del sujeto que la contempla, es el encuentro entre ambos en la que la percepción es el medio, La presencia es una cuestión del tiempo y de la percepción, del dar tiempo a los sentidos entonces una profunda reflexión sobre la atención, sobre el *poner atención en el otro*. La presencia, es claro, no tiene que ver con el simple estar, sino más bien, con el entregarse, es una figura del don. No es el mero encontrarse, sino el darse en el encuentro.

Por eso decimos prestar oído, escuchar es un acto de donación de abandonarse en el otro, de interesarse. Inter ese. No hay control en la escucha, el oído no tiene párpados.

Esto es lo que nos ha sucedido también en la pandemia. Un proceso de Tsunami que puede pensarse como una singular experiencia de microresistencia, principalmente porque logra realizar por un

instante la utopía de una comunidad de afectos. Tsunami es un proyecto en el que los afectos se vuelven políticos contra las lógicas dominantes de la productividad instrumental

Santiago 13 de agosto 2020

(4 meses confinados)