

LA CIUDAD PERFORMADA. INTERVENCIONES PAYASAS EN TIEMPOS PANDEMICOS

Pablo Vallejo¹

Resumen

En las artes escénicas el impacto de la pandemia producida por el Covid-19 se observó no sólo en la necesidad de sobrevivir de los/as artistas sino también en la emergencia de diferentes experiencias estéticas.

Vamos a tomar para este trabajo la génesis de la intervención *Ring-Raje Payaso* desarrollada por el grupo Saltimbanquis en el litoral argentino, para describir sus particularidades y reflexionar sobre las teatralidades que vuelven a ocupar e invadir el espacio público, un espacio vislumbrado desde la tensión, la disputa y la fugacidad de una ciudad vaciada de cuerpos.

Palabras claves: clown – performance – pandemia – ciudad

Abstrac

In the performing arts the impact of pandemic produced by COVID-19 it was observed not only in the need to survive of the artists but in the emergency of different aesthetic experience as well.

For this work we are going to take the genesis of the intervention "*Ring-Raje Payaso*" developed by the group "Saltimbanquis" on the Argentine coast to describe it's peculiarities and reflect on theatricality that reoccupy and invade public space, a space glimpsed from the tension, dispute and transience of a city emptied of bodies.

Keywords: clown - performance - pandemic - city

¹ Docente de la cátedra “Mimo, clown y circo” del Profesorado de Teatro en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina. Coordina el Proyecto de Extensión “En clave(s) de clown” e integra el grupo La Rueda Teatro. E-mail: pavblo.vallejo@gmail.com

En el tránsito pandémico

En los primeros meses de la irrupción de la pandemia del Covid-19 los cuerpos -en su mayoría- fueron reducidos a una vida con muy poca, y en algunos casos casi nula, circulación. La vida se trasladó de la inmensidad de las ciudades, de su andar, de su tránsito, al resguardo de sus condiciones sanitarias y a permanecer en sus singulares espacios habitacionales.

Es que quienes habitamos este siglo XXI nunca pudimos alguna vez imaginar las imágenes que se desprendieron de las ciudades, en todas partes del mundo, a partir de la última irrupción pandémica. Y no es una expresión exagerada, ya que, la conmoción generada por un virus que se propagaba a una velocidad inusual por el planeta y que generaba miles de contagios repentinos, llevó a la decisión de establecer una cuarentena generalizada en casi todos los países del planeta, algo que jamás en nuestra historia habíamos vivido, ni mucho menos sospechado de su posibilidad. Y a sí mismo, las ciudades que habitamos perdieron sus sentidos, su afirmación de ser, en tanto que la ciudad “primeramente es circulación, es un transporte, un recorrido, una movilidad, una oscilación, una vibración” (Nancy 2013:38). La ciudad quedó muda y su silencio se dispersó por cada rincón.

A su vez, la paralización de la actividad económica o una buena parte de ella, nos generó la sensación de que la noción de rendimiento y competitividad por un momento habían quedado suprimidas. Que aquellas cosas inmediatas y urgentes por las cuales nos preocupábamos a diario y nos desvelaban se habían suspendido, pudiendo relativizar sus prisas. Que el descanso forzado de millones de personas de repente podía aparecer como un horizonte posible ante las largas horas de trabajo a las que siempre estamos tan acostumbrados. E incluso, que la contaminación ambiental abría sus poros para que el planeta vuelva a respirar de una vez por todas.

La llamada cuarentena resultó ser entonces una expresión grandilocuente de la posibilidad, por un momento, de que ya no es la ciudad quien constituye las relaciones que se tejen entre los cuerpos que la habitan, como se ha producido desde los inicios de la modernidad, sino que, al contrario de su espíritu, las corporalidades se vieron obligadas a vincularse con las otras –casi con exclusividad- a través de diferentes dispositivos tecnológicos. E incluso allí donde la ciudad intenta volverse a establecer como un flujo de relaciones, éstas se mantuvieron expuestas a otras mediaciones como el barbijo, el uso de diferentes sanitizantes, las distancias en las filas, las demarcaciones en los suelos, las cortinas divisorias, los códigos QR, las tarjetas plásticas, las distancias en los balcones, la dispersión vehicular, etc. La pandemia provocó la eventualidad de extremar de manera inhóspita la distancia entre los cuerpos.

En este movimiento de cuerpos aislados y mediatizados tenemos la impresión de haber sido “amputados de la ciudad”, como aprecia el escritor Martín Kohan (2020:1), y por ello vamos a sentir distinta la relación con nuestros propios cuerpos y con el de los demás. De esta manera la ciudad y sus cuerpos se volvieron hacia su intimidad.

Para reflexionar sobre las intervenciones escénicas que se sucedieron en estos tiempos de pandemia, intentaremos situarnos entonces desde esta enorme paradoja. La de un evento histórico inusual que sacudió todas nuestras certezas, nuestras rutinas establecidas, nuestras formas de teatralizar los espacios urbanos o de habitar los cuerpos y las tensiones de una vida social que siempre nos inducen a buscar de una u otra manera diferentes formas de

enfrentarla. Sea como un intento de retornar a aquello que reconocemos como lo establecido, a buscar dar un rodeo sobre las seguridades que nos conforman para no alejarnos tanto de ellas o, en el mejor de los casos, de perseguir algún posible escape o una fuga para encontrar nuevas maneras de producir nuestras prácticas artísticas.

De esta manera vamos a considerar a la performatividad urbana desde una dimensión histórica, en la cual el espacio singular donde se produce es parte constituyente de un lugar en el tiempo, de un saber propio, de un contexto que es atravesado por sus propias problemáticas y producido por ellas. En ese sentido coincidimos con las reflexiones de Ileana Diéguez (2019:113) en tanto que “pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica” y en nuestro caso, donde la práctica artística genera su presencia singular como acontecimiento escénico.

Sobre el silencio de la ciudad

Ahora bien, las intervenciones escénicas que se sucedieron a posteriori de la propagación del virus en cuestión tomaron diversas fisionomías. Inevitablemente influyeron las necesidades que atravesaban a cada artista; sus condiciones de vida, sus urgencias, la inmediatez de las circunstancias o las oportunidades que se les fueron presentando.

En el terreno propio del mundo del clown, ya entrando en la geografía particular de nuestro litoral argentino y específicamente en la ciudad de Paraná, podemos encontrar diferentes intervenciones que buscaron, en primer lugar, las plataformas virtuales para seguir realizando sus actividades.

Es el caso del grupo Los lunáticos, un espacio de taller gestado por el docente y payaso Ezequiel Caridad, que comenzaron a ocupar el espacio virtual a partir de los *vivos* de Instagram. Desde la intimidad de sus casas, cada payaso/a, intervenía y creaba el espacio ficcional a partir de diversos monólogos. Primaba allí el recurso de la improvisación y, por sobre todas las cosas, las ganas de alimentar un vínculo que genere un sostén a la soledad diaria, tanto entre ellos/as como con los/as espectadores.

En un segundo momento aparecieron transmisiones virtuales de espectáculos ya estrenados previamente al confinamiento, algunos se proyectaban desde las viejas grabaciones a plano fijo y otros por el sistema de transmisión en directo por internet, desde algún espacio teatral donde todavía no podían ingresar espectadores. En ambos casos los espectáculos no estaban preparados ni pensados para las lógicas audiovisuales. Esto lo notamos claramente en la realización del Festival de Espectáculos Infantiles durante julio del año 2020, llevado a cabo por un equipo de teatristas y gestores independientes de la ciudad. En esa ocasión se estableció un convenio entre un canal de televisión local, el Teatro Municipal 3 de Febrero y la Municipalidad de Paraná para transmitir espectáculos de grupos entre los que se encontraban la Compañía Teatral, La Rueda Teatro, Saltimbanquis y Macanos Borondongos, todas compañías con trabajos ligados al mundo del clown.

Tanto en un formato como en el otro, el territorio de las pantallas también mostró demasiados límites a la producción urgente o de supervivencia con la que salieron a enfrentarse los/as artistas. Fundamentalmente la poca o casi nula llegada real a un público y los escasos aportes económicos a través del sistema de cobro “a la gorra” o con entradas virtuales fueron determinantes, sumado a los costos de producción audiovisual que se

acumulaban al esfuerzo extra. Fue así como poco a poco se desvanecieron esas propuestas que sólo sirvieron para salir del paso inmediato.

Por su parte, otros grupos dedicaron parte del tiempo del confinamiento a intentar generar nuevas producciones (escribir textos, ensayar de manera remota, realizar actividades de investigación, etc.). En ese lugar vamos a situar al grupo Saltimbanquis a quienes nos referiremos específicamente en los próximos apartados, que antes de la pandemia estaban abocados fundamentalmente a otro fenómeno que se vio extremadamente perjudicado, el dictado de clases de teatro para todas las edades en ámbitos no formales. Desde un principio y por decisión propia, este equipo no utilizó el formato virtual para sus clases. Con el correr de los meses y con la imposibilidad de reabrir su espacio ubicado en el barrio Sáenz Peña de la ciudad, se empeñaron en intentar generar algunos espectáculos, en primer lugar pensados para el retorno a las actividades presenciales.

Sin embargo la imposibilidad y la extensión de las medidas sanitarias ponían cada vez más en alerta a los/as artistas, como así también se extendía un clima de desesperación, de angustias, de impotencia generalizada. En ese agujero y en ese vacío posiblemente es donde se nos vuelve a cuestionar el sentido de las prácticas escénicas, y donde podemos también allí reconocer la experiencia y singularidad de la producción.

Destellos de una intervención payasa

Todavía en aquellos meses donde las posibilidades de reuniones eran reducidas a un núcleo mínimo de personas, dos familias –cada una por su cuenta- les propusieron al grupo Saltimbanquis organizar una sorpresa de cumpleaños para sus respectivas hijas.

La problemática que se les presentaba, en ese momento, tanto al grupo como a las familias era que no podían ingresar a las casas de las agasajadas, como era costumbre en las animaciones para las infancias. Sin embargo decidieron ir a pesar de todo y realizar una intervención en la puerta de cada casa. Así las familias desde su intimidad se transformaron en espectadoras de la propuesta payasa que se realizaba en sus veredas. Una propuesta que se asemejaba con otras intervenciones que se popularizaron con el nombre *Teatro Puerta a puerta* en distintos lugares del país.

La simple necesidad de llegar hasta la casa programada los enmarcó en otra intervención que no habían previsto de ante mano. El simple gesto de caminar por la cuadra donde se realizaron las intervenciones y provocar una ocupación urbana que llamara la atención por fuera del silencio concedido por el confinamiento, la posibilidad de incluir a otras familias y vecinos/as que volcaban sus miradas dispersas en la novedad, empujaron a que estos personajes payasos se vuelvan – aun incipientemente- en esta figura “donde se cristaliza el arte cuyo genio la ciudad es o tiene” (Nancy, 2013:112), el transeúnte.

Y así estos personajes transeúntes aparecen como sujetos payasos que se configuran en tanto que pasan de un lugar a otro por las veredas vacías y distantes, que se reúnen en la permeabilidad y la proximidad de los cuerpos, y que al mismo tiempo, nos desafían con el distanciamiento obligado que implica su paso fugaz. A partir de esta lógica de movimiento es donde destellan su modo de andar y donde se nos habilita un vínculo lúdico, allí donde se produce el juego entre el espacio y el tiempo que se sucede entre los cuerpos, sea desde una ventana donde alguien mira, desde la puerta que se abre tímidamente o desde un alto

balcón que permite unir ese vínculo corporal disperso por la pandemia y la búsqueda de una teatralidad del caminar, de la fugacidad e inmediatez del transcurrir por la ciudad, proyectada por la performatividad del clown en este caso.

Pero la pandemia también, en esa combinación de imposibilidades del habitar la ciudad, de permear a un transeúnte que se realizaba como tal en su propio andar, sea apresurado o paseante, alterado, ajetreado, atareado u ocioso, que compartía su caminar con otros transeúntes, próximos y distanciados, en ese “polvo de un mundo completamente transeúnte” que era la vida de la ciudad volviendo a la expresión del filósofo (Nancy 2013:49); el clown, el payaso o la payasa, y su acción performática que apuestan por el caminar, se vuelven extraños y distantes de aquel sujeto transeúnte que habitaba la ciudad y se realiza como un viajero nómada que bordea y se abre hacia otros posibles mundos.

Fue a partir de esta primera intervención, como han puesto de manifiesto los/as integrantes del grupo en la mesa redonda “Pandemia e intervenciones teatrales en el espacio público: Bici Payasa, una experiencia en clave de clown” realizada a finales del año pasado, donde se les produjo un quiebre emocional, en su individualidad como artistas y también en tanto colectivo escénico. Situados e inmersos no sólo en sus propias angustias y soledades, sino también en la particularidad de un momento donde habían tenido que tomar la decisión de cerrar su espacio de talleres para el resto del año, la intervención que describimos logró plasmar esa bocanada de aire fresco que ya no encontraban en el aislamiento, desplegando una adrenalina que irriga un horizonte posible para continuar su actividad.



(Ph. Balmás Azul)

En las calles de la deriva

De este incipiente caminar en clave de clown se desprendieron nuevos imaginarios. Si algo impone siempre la actividad escénica que se produce al aire libre, es la necesidad de buscar a quienes ocasional o voluntariamente van a transformarse en posibles espectadores.

Sigue teniendo su correlato con la ciudad, ya que no es posible desprenderse de ella. La pulsión por seguir abriéndose en vías, caminos, calles, autovías, bulevares, puentes, túneles, precipita el movimiento, lo vuelve transcurrir, lo transforma en devenir. Un paso se transforma en otro, el transeúnte sigue siempre su andar, no hay quietud ni estancamiento, no hay pausa ni aparcamiento.

Así continuó el grupo Saltimbanquis su segunda intervención en el espacio urbano. Si algo que podría haber parecido exiguo, escaso, de esos pocos pasos transcurridos en esas cuadras donde se festejaron los cumpleaños y que les había permitido al grupo generar un primer desarrollo escénico, con la carga de emoción que ello implicó y por la necesidad de seguir queriendo reanimarse a partir de esos encuentros, tomaron en sus manos la tarea de replicar más experiencias. Su iniciativa ahora ya implicaba ir más allá de las anteriores, para no tener la limitación de esperar que sea un eventual espectador (una familia que los convoca en el caso citado) el que insista en que el clown retorne al espacio escénico que la pandemia le había quitado.

Apareció, cuenta el grupo, la idea de visitar a algunos de sus estudiantes de los talleres de teatro, que viven en su mayoría en las cercanías del espacio donde desarrollan sus actividades. Para armar las nuevas intervenciones, se volvió a explorar sobre el juego de la proximidad y la distancia, y para eso tomaron otro juego, propio de la niñez citadina, el clásico “ring-raje”. Fue así que diseñaron un recorrido para visitar cuatro casas en un radio de diez cuadras, con el objetivo de jugar a tocar timbre, aparecer y desaparecer, con cuatro estaciones donde podían realizar algunas intervenciones específicas.

Cada *Ring-Raje Payaso* -como lo denominaron sus creadores- duró algo más de dos horas y pudieron realizar los recorridos que se propusieron porque todavía había muy poca circulación de personas en la calle. Todavía la ciudad estaba reconstruyendo su imagen de movimiento. Fue así que con cada persona que se cruzaban en una cuadra se provocaba un encuentro, los autos frenaban, se sacaban fotos, o cuando había algún niño/a arriba daban la vuelta manzana para volver a encontrarlos. Los locales comerciales modificaban sus actividades para observar el andar de esos clowns. De algún modo la intervención escénica urbana volvía a colocar de relieve la imagen de que los transeúntes de las ciudades siempre son, actores y espectadores a la vez. Aunque la performance intenta aquí, retener ese destino que el transeúnte sólo posee, que es el contacto fugaz y el desvío final de la mirada.

En esta manera de accionar, esta suspensión del cuerpo que transcurre sobre el espacio urbano, en esta “práctica invasora” dirá el investigador y artista brasileiro André Carreira (2017:19), se suprime fugazmente la distancia que genera el transeúnte anónimo, una vez que se aproximan los cuerpos para luego volverse a separar y cumplir su destino de andar. El encuentro repentino entonces es siempre en movimiento, se aproxima, traza su huella, lo bordea, se esparce, se disipa y escabulle.

El *Ring-Raje Payaso* aparece y se emparenta con la ciudad en tanto arte que es orquestado por la arquitectura o los diseños urbanísticos que nunca pueden fijar “más que trazos breves, algunos lineamientos rápidamente llevados más allá de sí mismos, siempre

desbaratados o desviados de sus intenciones estéticas o políticas por la oscilación general” (Nancy 2013:42). Cada instante del andar, cada acto frente a una casa, en el *Ring-Raje Payaso* es el resplandor de una ausencia, la disolución de una presencia pasada que se envuelve sobre la mirada efímera de un grupo de infantes y adultos carentes de los mundos imaginarios que sólo producen los cuerpos presentes.

Es un intento, si se quiere desesperado, por detener su propia tragedia, la de la ciudad y la de ellos mismos, donde la mirada se vuelve persuasiva e insistente, y donde esa mirada singular que se fija entre cada cara se desvía, inevitablemente, por la inmediatez también de la performance.

Un horizonte, cercano y lejano.

Con esta intervención sobre una ciudad performada por la pandemia, los/as integrantes del del grupo Saltimbanquis han desplegado estrategias de supervivencia bajo la imperiosa necesidad y obstinación de sus prácticas escénicas. Y vamos a notar al igual de lo que ha ocurrido también en otras crisis sociales, por lo menos en Argentina, cómo el teatro vuelve a ocupar los espacios públicos y urbanos.

Podemos recordar que cuando la última dictadura cívico-militar (1976-1983) comenzó su declive final, aparecieron movimientos de resistencias teatrales como las recordadas jornadas de Teatro Abierto. De allí emergió la ocupación del espacio público como lugar de fiesta y encuentro en reacción al horror social vivido en la larga noche de la oscuridad represiva. También luego de la gran crisis que terminó en el estallido social de Diciembre de 2001, lo escénico se trasladó nuevamente al escenario público, buscando acompañar las calles ganadas por la rebelión popular, a promover el encuentro militante y la interpelación de prácticas vinculadas a la memoria social. Como también el despliegue de una nueva generación de murgas barriales y la aparición de una multiplicidad de espacios de arte comunitario y callejero.

La pandemia provocada por el Covid-19, entendida también como una manifestación de la degradación social y ambiental de la lógica capitalista que organiza el mundo, al contrario de esas emergencias sociales mencionadas, desplazó a los cuerpos, en un primer momento, al encierro. Y esta amputación de la ciudad, del ritmo y la velocidad de la vida, se expresó en el traslado de lo teatral al territorio de las pantallas, al cuerpo mediado por la virtualidad, a las expresiones artísticas que desde el solitario vacío del hogar cotidiano transmitían formatos urgentes que experimentaban las teatralidades. Y aunque todavía hoy no es posible decir que hemos ingresado en una etapa *pos* pandémica -ya que la superación de la emergencia sanitaria es un fenómeno histórico y social más complejo-, las primeras manifestaciones que han tenido lugar luego de las pantallas han sido nuevamente en el espacio urbano de las ciudades.

Si la incertidumbre se ha vuelto una condición de esta época actual, para quienes producen las artes escénicas es una contingencia permanente y ampliamente conocida, por ello, la necesidad de intervenir en el escenario urbano de la ciudad se ha vuelto imperioso y se presenta como una vuelta a esa “tradicción no resuelta” (Cruciani y Falletti 1992:17) que es el teatro al aire libre, y que se vincula con ese gran teatro que es la ciudad, con sus ruidos, sus imágenes, monumentos, calles, plazas, personajes y pensamientos. Y que coloca al teatro nuevamente, como un lugar donde se “sale a la calle física y metafóricamente, que se

construye como aventura y viaje, como experiencia que se abre al riesgo de lo imprevisto y lo desconocido” (Ob. Cit. P.18) como tradición cada vez que sus hacedores “cuestionan el sentido de sus elecciones a través del teatro” (Ob. Cit. P.19).

La invasión del espacio urbano y público, desde la cual se vuelve a inscribir nuevamente la intervención estética, su práctica, sus pensamientos y las reflexiones que desprenden, se tejen desde las fracturas sociales a la que son expuestas de modo sistemático y las tensionan, situándolas como un territorio siempre en disputa.

Bibliografía

Carreira, A. (2017) Teatro de Invasión. La ciudad como dramaturgia. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas.

Diéguez, I. (2019) Interpelando al “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada. Revista NÓMADAS - Universidad Central – Colombia (50|abril), 111-121.

Kohan, M. (2020) Había una vez un cuerpo. [En línea] Consultado el 10 de Febrero de 2022 en <https://cck.gob.ar/episodio-2-habia-una-vez-un-cuerpo-por-martin-kohan/9127/>

Nancy, J. (2013) La ciudad a lo lejos. Bs As, Argentina: Manantial.

Vicentín, C., Gonzalez, J., Bogado, L., Spahn, V. (2021) “Pandemia e intervenciones teatrales en el espacio público: Bici Payasa, una experiencia en clave de clown” Mesa redonda organizada por el proyecto de extensión “En clave(s) de clown” de la cátedra “Mimo, clown y circo” del profesorado de teatro de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Material Inédito.