

TEATRO UNTORI
Iliana Muñoz

“Aprender a pensar significa realmente aprender a cómo ejercer control sobre cómo y qué piensas. Significa ser suficientemente consciente para elegir aquello a lo que le pones atención y elegir cómo construyes sentido de la experiencia”.

David Foster Wallace¹

EMERGENCIA

Emergencia. Eso es lo que define el estado de cosas actual. Eso es lo que provoca la pausa, el paréntesis, un gran alto impuesto sistemáticamente dentro de una inercia establecida hace mucho por otro tipo de sistemas.

Pero, ¿qué es una emergencia? Nos suena a alarma, a estado de excepción, a actuación extraordinaria dentro de un mundo conocido. Investigo. Emergencia proviene del latín de la edad media, tiene el prefijo *ex* (derivado en *em*) que es hacia afuera, separado; contiene la raíz indoeuropea *mezg*, que significa sumergir, hundir; y el sufijo latino *entia* que implica una condición. Por lo que emergencia es, en su literalidad, el estado de cosas en el que algo que estaba sumergido, sale a flote². -Emergencia: El cadáver de Ofelia flotando en el río-. Esa raíz *mezg* que está en medio, es la que aún queda en el término inglés *to merge*, mezclarse, ser absorbido en algo más, perder identidad; en el sánscrito *majjanti*, sumergir; en el lituano *mazgoju* y en el latvio *mazgat*, lavar³ -Mezg: las manos de Lady Macbeth hundiéndose en el agua-. Así que la *emergencia* se relaciona con el agua. Y es un estado físico de separación, de filtro.

Antes de saber esto, durante las semanas previas, tuve ya la sensación de que la actual cuarentena impuesta por la pandemia, no instauraba nuevas cosas, sino que *sacaba* o enfatizaba lo que ya estaba ahí. No le nace la violencia al golpeador en el estado de encierro, la precariedad de tantos no surge con la cuarentena, la estabilidad de otros no se da a partir de la crisis. Hay, por supuesto excepciones, billetes de lotería, pero en la generalidad, la emergencia nos arrasa como un tsunami y deja al descubierto, *saca a la superficie* lo que estaba sumergido.

¹ Wallace, *This is water: some thoughts, delivered on a significant occasion about living a compassionate life*, 7

² Emergencia, etimologias.dechile.net

³ Emergency, etymonline.com

La emergencia actual, relacionada con los estados de excepción impuestos por tantos gobiernos, no debe ser tomada a la ligera. Su temporalidad limitada es una promesa, pero así como las palabras se pervierten en el tiempo y se usan de otra forma siglos después, las normas acatadas en emergencia transforman sociedades. Yuval Noah Harari advierte sobre ello y ejemplifica cómo las medidas temporales instauradas en Israel bajo estado de emergencia en 1948, no se han abolido hasta la fecha⁴.

¿Qué emerge de esta crisis acerca del teatro? Todo lo que se diga por ahora quizá no tenga sentido porque aún estamos en la ola del tsunami, falta distancia para reflexionar y analizar lo que pasa *ahora*. Pero es imposible ignorar la situación que fomenta estos pensamientos. El estado de cosas actual provoca reflexiones de atrás hacia adelante que arrastran características inherentes del quehacer escénico, conductas subyacentes, y deja, como una concha en la arena, claridad sobre el tipo de teatro que en lo personal busco, que me interpela, un tipo de teatro que, bajo una crisis, quisiera rescatar. Y otro que no.

-2 CERTAMEN BENITO JUAREZ

2014. Mi prima trabaja como maestra en una primaria. Me pide que sea jurado de un certamen de oratoria y declamación. Sin poder negarme, voy. No habrá pago ni nada, es un favor, aunque los anfitriones te lo hagan ver como un honor. *XVIII Certamen Benito Juárez* dice el programa de mano. Hay una orden del día y un maestro de ceremonias, por supuesto. Presentación de autoridades, de jurado. Un día antes me habían pedido una síntesis curricular. Leen mal nuestras reseñas, no saben pronunciar varias palabras, entre ellas “performance”. Teatro se lee por aquí y por allá, como estudio, práctica o nombre de compañía.

Comienza el concurso. Niños y niñas enguantados, encorbatados, emboinados. Mientras veo el desfile y tomo notas para la deliberación, aguantando la risa y el asco, pienso en lo mucho que este evento posee de microuniverso del teatro “profesional” mexicano. Hay una seriedad que le viene mal a todo, en lugar de dejar que los niños jueguen se les impone una robotización que les estorba. Si algo saben hacer bien los niños es

⁴ Yuval Noah Harari, *Yuval Noah Harari: the world after coronavirus*

circunstanciarse, jugar, *teatrar*. Pero sus maestros de declamación, de español o de teatro, les han lijado esas características para intentar meterlos en un redil que, si bien los ha traído del patio de su escuela hasta este certamen, es lamentable. La primera sección corresponde a la 'poesía coral', formaciones simétricas, cuerpos en intento militar, los altos hasta atrás, los más aptos en voz y gestos, como líderes. Brazos que se extienden en diagonal hacia adelante y hacia los lados, el referente de "mamá soy paquito" llevado a la exaltación. Cliché y realidad en *loop*. Voces que lindan entre la proyección y el grito, sin comprensión del hablante, clamando lo heroico y buena persona que fue Benito Juárez. Domesticación de cuerpos.

Después de tres organismos grupales sigue la categoría de Oratoria y posteriormente Declamación individual (monólogos). Continúo pensando, ¿esto sucede porque es lo que se considera adecuado, bien hecho?, ¿poseen estos eventos un eco de teatro o el teatro posee un eco de ellos? En las participaciones individuales se hace más evidente que hay una búsqueda de efecto más que de sentido, voces que se quiebran, cuerpos infantiles que se tiran al suelo, manos y piernas con precisión pero sin convicción propia. La memorización es un valor, y es obvio que está por encima de la racionalización de lo que se dice, ya no hablar de lo que se siente. Pareciera que estos niños no sienten nada. Es claro, los que ganarán son los obedientes, aquellos que han sabido aceptar las instrucciones de sus entrenadores sin cuestionamientos, aquellos que han sido más aptos en subyugar su individualidad en favor de la alienación, porque los que "mejor lo hacen" son aquellos que llenan un molde del deber ser.

Toca el turno a una niña que pertenece a una escuela de sistema alternativo, ella duda, ella se equivoca a mitad de la escena, voltea a ver a su maestra, vuelve a empezar, el temblor de su voz no es parte de un efecto para impresionar a los jueces, es el resultado orgánico de su ser en nervios. Es evidente que todos los demás la juzgan, porque no se parece al perfil de concursante de este certamen, no pertenece. Hay cuchicheos. Termina su declamación desfalleciendo, se arrastra metafóricamente del escenario improvisado. La deliberación se deja absorber por el sistema planteado, es igual de rígida y formal. Se hacen varias referencias a la *presencia escénica* de ciertos participantes, como una virtud. Un término tan complejo, pero de uso tan común, un código. Ganan los

que tienen que ganar, los niños a los que se les han desconectado ciertas asociaciones para que sean funcionales en esa competencia. La niña de sistema alternativo no puede competir porque el paradigma de su escuela privilegia otras conexiones. La niña que lo hizo “mal” llora porque se siente rechazada, su maestra la consuela diciendo que ella sabe que lo que hizo no es para ese círculo de gente. Y es cierto.

Si esta anécdota terminara en un mal recuerdo de un niño, el orgullo inmerecido de la directora de una escuela o una mañana perdida para un jurado no pasaría a más, pero la política artístico-educativa detrás de ese evento tiene rastros grandes en el ejercicio de las artes escénicas de nuestro país y en su relación con el espectador.

-1.5 LOS PLANES

2017. Es cierto que en nuestro país no hay *un teatro*, sino muchos teatros, no hay *un público* sino públicos, pero también parece que lo que hay son muchos malentendidos de raíz. Durante años se ha insistido en la importancia de las artes escénicas como parte de la formación integral de los individuos y el “Nuevo modelo educativo” diseñado en el sexenio anterior parecía que por fin reconocía esa lucha. Para la implementación de dicho modelo se elaboró el documento “*Aprendizajes clave para la educación integral. Artes*”. Leyendo el documento en cuestión se ve de inicio un entendimiento comprehensivo sobre las artes y el flujo que implica creadores-producto-público, incluso se refieren en la primaria al grupo escolar como “un colectivo artístico interdisciplinario” (p. 169), lo cual suena visionario.

Sin embargo, al avanzar en el documento y llegar al “Enfoque pedagógico de la enseñanza de Teatro en Educación secundaria” (p. 287- 322), se hace evidente que quien elaboró este documento tiene grandes lagunas sobre la historia del teatro, su origen y el funcionamiento práctico del mismo. Por mencionar algunas de las aterradoras incongruencias contenidas en la publicación: Para primer año se plantea trabajar con las manifestaciones artísticas mexicanas del teatro (p.290), pero en el material de apoyo se sugiere como referente buscar el trabajo de Pina Bausch (que fue alemana y es un paradigma de la danza) y entrar a la página web del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música de España. La redacción es inconsistente, tanto que sin quererlo

cae en lo filosófico por medio de tautologías como la recomendación hacia el docente: *“Hágales saber que el cuerpo es inherente a cada persona”* (p. 295). O plantea que los alumnos respondan fácilmente preguntas que aún son tema de análisis de tesis doctorales, como: *“¿Para qué sirvió el teatro en México en la época prehispánica?”* (p. 298) (cuando no se puede llamar teatro a las manifestaciones escénicas de esa época y se desconoce mucho de cómo eran y cuál era su función). O afirma categóricamente conceptos mal entendidos, que son materia de discusión a nivel superior por su complejidad: *“Es importante que los alumnos sepan que las pastorelas, las posadas, las ceremonias religiosas y las festividades, como bodas o quince años, también son representaciones teatrales.”* (p. 301 y 312).

Asimismo habla de categorías de espacio escénico que son sacadas de un blog sin seriedad (p. 301), menciona al director de escena como aquel que concibe la obra y transmite el mensaje al espectador (cuando el director es un rol que surgió muy tarde en la historia del teatro, y hace mucho que éste se liberó de la carga de tener un mensaje), menciona que el espectador *“aprende y se relaciona con el hecho teatral a partir de la observación”* (p. 288), cuando no todo el teatro es didáctico ni la labor del espectador es simplemente observar. Dice que *“en la actuación, el estudiante se coloca para ser escuchado y observado”* (p. 288), cuando actuar es más complejo que eso y requiere no sólo ser escuchado sino escuchar, y reaccionar.

La guía salta de lo increíblemente básico, como explicar a los docentes cuál es la diferencia entre un eje vertical y uno horizontal, a lo integral como hablar de la difusión de una obra como parte del proceso teatral. El modelo educativo plantea que no se quiere formar especialistas pero se pretende una serie de investigaciones sumamente complejas -y algunas hasta imposibles-, que tendrían que correr a la par de un montaje escénico, y la sensibilización individual y colectiva, todo ello en tres horas la semana. Como referentes sólo usan a la mencionada Pina Bauch, a Manolo Fábregas y a la técnica de “impro”.

El teatro en la educación básica es fundamental, pero el enfoque de esta guía es incoherente. En los contenidos de la guía se hace visible cuál es el entendimiento del gobierno respecto a los derechos culturales pues parece ser que basta la experiencia

digital, que en el caso del teatro, que requiere el convivio en vivo, es irremplazable a distancia: “*Pida a los alumnos que vean la obra; si es posible, que asistan a una función en vivo; si no, basta que las vean en video.*” (p. 319).

EPIDEMIA

Epidemia es otro de los términos de moda. Lo usamos como enfermedad contagiosa transmitida colectivamente. Peste y epidemia se fundieron, se *mergieron* en el pasado y hoy se usan como sinónimos. Pero el significado original de la palabra está sumergido en varias teorías. Se sabe, es un hecho, que *Epidēmía* tiene un origen griego. Cuando hice la búsqueda sobre la etimología del término, en español, encontré que ἐπιδημία significaba visita, *presencia* o estancia en una población o comunidad⁵. E incluso que Demóstenes, el orador, usaba el término como inmigración⁶.

En estas versiones dicen que, el prefijo griego *epi* se usa para significar “encima”, “sobre”, pero aparentemente en *epidemia* funciona a modo de “algo temporal” o “estar cerca de un sitio”. Y *demis* viene de *dêmos*, pueblo. Lo *epi* es externo y temporal, versus lo *en* que es inherente a algo⁷.

Sin embargo cuando busco la etimología de epidemia, usando el inglés, encuentro otros resultados. Según Martin, P., & Martin-Granel, E., el término griego *epidemios*, o *epidemeo*, era un verbo, y sí proviene de *epi*, “sobre”, y *demos*, que significaba “el país”, antes de significar el pueblo. Ellos rastrean el uso de *epidemios* en diversa literatura griega. Homero lo usó en el canto I verso 194 y 230, con el sentido de “aquel que regresa a casa” y “el que está en su país”, lo que sería opuesto a aquel que visita. *Epidemio*, entonces significaba endémico. Los opuestos encontrados. En *La Iliada*, Canto IX, verso 64, Homero usa *polemos epidemios* para hablar de una guerra civil, es decir algo interno. Pero en el 400 a.c. Platón y Xenofonte sí usan la palabra para nombrar la estancia o la llegada de alguien a un lugar (Platón, Apología, capítulo I, párrafo 38), y Platón también la usa significando “el regreso de alguien después de un viaje”. Poco después, Tucídides,

⁵ Etimología de epidemia, etimologias.dechile.net

⁶Luis Miguel Pino Campos, Justo Pedro Hernández González, *En torno al significado original del vocablo griego epidēmía y su identificación con el latino pestis*

⁷ Etimología de epidemia, *ídem*

que vivió del 460-395 a.c. usó *epidemeo* para referirse a “quedarse en su país”. Demóstenes, como se mencionó antes, y Esquines usaron el verbo *epidemeo* para referirse a extranjeros que llegan a un lugar con la intención de vivir ahí, a “residir”, inmigrantes. El verbo *epidemios* se usó para “casi todo (personas, lluvia, rumores, guerra), excepto enfermedades. Hipócrates fue el primero en adaptar esta palabra a un término médico”⁸.

Estos investigadores, obsesionados con el origen del término, consultaron la base de datos de la *Perseus Digital Library* para analizar el uso de la palabra en Grecia antigua. En el siglo IV a.c *epidemios* fue usado 144 veces, siempre significando “vivir o regresar al país de origen”. Y quizá es Sófocles, en *Edipo Tirano*, quien sirva de puente conector para que epidemia se usara como algo que se esparce, pues en esa obra el dramaturgo usa el término para referirse a la fama o reputación⁹. El teatro como puente.

Me pregunto qué surgiría de mi investigación si pudiera buscar en alemán, en francés, o en griego. Los lenguajes son códigos de entrada, incluso en una sociedad globalizada. Lo que parece claro, además de que el término epidemia surge del griego antiguo, es que está relacionado con estancias, con una *presencia*, ya sea que regrese, que se quede o que llegue de fuera. Así que todos los que nos trasladamos, los que cruzamos una frontera, los que nos movemos y nos quedamos un poco, minutos o años, en otro lado, *epidemiamos*. Los paisanos que regresan a casa, *epidemian*. Cuando Sófocles usó el término relacionó la fama con epidemia, ¿lo habrá hecho pensando en que se esparce o en que la fama *viaja?*, viajar y quedarse a residir es expandirse, es expandir el yo en geografías y tiempos. El artista en residencia está en *epidemia*, ¿epidemia el espectador cuando va al teatro? ¿Sintiéndose alejado de inicio, pero en casa al cabo de un tiempo? Quizá se epidemia cuando uno es transportado, por el teatro, el cine, la literatura a otro estado metafísico.

Por errores de teléfonos descompuestos en traducción es que el término devino en sinónimo de peste. *Epidemia*, que se originó con los viajes, se redujo a un término médico. Las *epidemias*, además eran notas de viaje, que hechas por doctores en visita

⁸ Martin, P., & Martin-Granel, E., *2,500-year Evolution of the Term Epidemic. Emerging Infectious Diseases*.

⁹ *Ídem*.

a pacientes, contenían historiales médicos. Así, el enigmático libro *Epidēmiōn Biblíā Heptá* (Siete libros de visitas), de Hipócrates, fue una frustración de quienes posteriormente esperaban encontrar en él notas sobre enfermedades contagiosas y sólo encontraban relatos de viajes mezclados con historias médicas¹⁰.

Si hoy nos atenemos a que lo epidémico es lo que llega de afuera y lo endémico lo que es inherente a algo, ¿Qué es lo epidémico y qué es lo endémico en el teatro? ¿Qué le funciona como ave de paso y qué como esencia?

-1 THREE ROOMS

2018. En la 9ª edición del Be Festival en Birmingham, Reino Unido, *presencio* la pieza *Three Rooms* de Sister Sylvester. Kathryn Hamilton, una de los creadores de la pieza se planta en el escenario del Teatro Rep con una Mac en las manos. Su postura, su voz, su ropa es de un cotidiano absoluto. Da una breve introducción. Desde ahí realiza una videollamada por Skype, en vivo, para conectarse con Amal Omran, en Siria, y con Onur Karaoglu, en Turquía. El escenario está marcado con cinta adhesiva, simulando las medidas de un departamento. La pantalla de Kathryn, dividida en dos, por cada uno de los participantes de la videollamada, está proyectada sobre una pantalla gigante al fondo de la escena. Los tres actantes están imposibilitados de interactuar en vivo debido a razones geopolíticas (Amal y Onur no pueden conseguir visas para viajar). Por medio de la conexión en vivo, el triángulo de actores se presenta ante los espectadores, con Kathryn y su mac como *médium*.

La obra investiga, a partir de la imposibilidad del encuentro físico, la posibilidad de la interacción mediática y la traducción poética de códigos. El resultado es una pieza brillante, de gran inteligencia y sensibilidad, que enfatiza la dialéctica entre *presencia- ausencia*, a través de un *evento vivo* en el que un nodo del triángulo se presenta físicamente frente al público y establece un contacto en tiempo real con otros dos seres y sus geografías. La exploración atraviesa conscientemente los elementos esenciales del teatro (tiempo, espacio, cuerpo, representación, simultaneidad, presencia fantasmal) y expone una *presencialidad* desde la imposibilidad de estar en el mismo espacio.

¹⁰ Luis Miguel Pino Campos, Justo Pedro Hernández González, *idem*

Three rooms se adelantaba, sin saberlo, a una investigación que en este 2020 es más que pertinente para el mundo de las artes escénicas. ¿Cuál es el rol de la presencia-ausencia en el teatro, cómo se pueden utilizar las tecnologías para transitar el rol de esas dicotomías sin perder la experiencia viva del teatro? En 2018 para la compañía Sister Sylvester fue necesario hacer esa exploración derivado de la *epidemia* de ese momento, la crisis migratoria, el tema de preocupación global en ese entonces, como lo constatan múltiples encuentros, foros y congresos, incluyendo la conferencia mundial de la *International Federation for Theatre Research*, IFTR, que en ese año se nombró *Theatre and Migration*. Hoy la crisis internacional nos pone a todos en el campo de juego de cuestionar la conexión en el campo de la distancia y la imposibilidad del encuentro aural.

0 SUPLENCIAS

2011. Noviembre. Museo de la resistencia Ámsterdam. Segunda guerra mundial. Ajedrez improvisado en la cárcel. Tablero en cartón, fichas dibujadas. Avance: una jugada al día. Con el pan diario, ajedrez. Un prisionero juega, turno siguiente. Día siguiente.

2020. Enero. Entré a clases de tabla. Se dice en singular, tabla. Pero en realidad son dos. Dos tambores de diferente tamaño. Uno pequeño y uno grande, baya. Tocarlos me crea nuevas sinapsis. También me exige concentración profunda.

Marzo. Se acabó. La embajada de la India cerró por la pandemia. Indefinidamente. No tengo tabla. Estábamos por pedir instrumentos de Calcuta; por poco. Mis dedos tiesos. No quería perder práctica, encontré una *app*. Fiasco. Programadores perdieron el tiempo y nos lo hacen perder. Burla.

Mesa es *table* en inglés y francés. Tomé mi *table* y le puse los dedos encima. Y empecé a tocar. Me costó un par de gue-gue- ka- ta-na-na regresar, recordar. Pero lo conseguí. Mis dedos se mueven ágiles aunque no producen el sonido debido. Digitación correcta sobre superficie sustituta. Ajedrez dibujado. Muñeca inflable. Aspartame. Teatro en video. Pasto artificial. Respirador artificial. Tabla sin tabla. Hay cosas intercambiables, otras no.

CONTAGIO

El teatro que me impele posee la capacidad del contagio, involucra un riesgo. El teatro seguro, que deja intactas mis emociones, mis pensamientos, mi consciencia, no me interesa. Tampoco el teatro que hace una caricatura del riesgo por medio de atentar con la integridad física de los creadores y espectadores. El teatro con riesgo de contagio no tiene por qué ser doloroso, puede incluso ser epicúreo, pero tiene que mover, *bailar tango* con el espectador.

Contagio tiene la raíz indoeuropea *kom*, junto, cerca, al lado de, con. El teatro que *contagia* involucra *conexión*, *contacto*, que no se limita a la piel. La segunda parte del término contagio viene del verbo *tangere*, de la raíz *tag*, tocar, manipular. *Tangere* entonces es palpar, agarrar, comer, beber, llegar a un lugar¹¹ -“epidemia”-. La parte final del contagio es el *io*, del latín *ius*, que es un sufijo de consecuencia.

El contagio requiere unión, física o vibracional, contacto de materia visible o invisible, restregamiento... Untar nos trae a la cabeza quizá un pan con una mantequilla, y curiosamente *unt* es mantequilla en rumano, pero ese verbo untar, de imagen tan sensorial, es muy cercano al sustantivo italiano *untori*, que significa contagiadores de una plaga -epidemia-.

Un teatro con verdadero convivio, un teatro *untori*, con un contacto auténtico entre espectadores y creadores, contagia, produce un resultado a causa de haber estado juntos, *conmueve* (concierto, consciencia, concepto, condena comparten la raíz *kom*). El contagio sólo es posible si hay sintonía. Dicha “entonación colectiva” requiere la simultaneidad temporal, pero no por estar efectivamente en el mismo tiempo-espacio, se da. De hecho pocas veces se da, y cuando sucede uno no puede sino sentirse agradecido, incitado, reconfortado con la vida, alineado en sus posibilidades de dolor y placer.

Veenapani Chawla, fundadora de la compañía india *Adishakti Laboratory Theatre*, era consciente del contagio y fue uno de los preceptos para la instauración de su técnica: “La interacción entre la audiencia y el actor en teatro no es únicamente sensorial, sino

¹¹ Etimología de contagio, etimologias.dechile.net

que es también una en la que la *consciencia* expandida del actor impacta al espectador a través del *contagio*. En el mundo del arte y la estética, tanto *contagio* como *consciencia* son fundamentales a la experiencia.”¹²

1 LUCIDEZ

2020 -14 de marzo-. Uno a uno los asistentes vamos llegando y hacemos fila en la calle. Algunos traen su máscara puesta, otros en la mano, los menos la compran de último momento. Para entonces aún no había ningún muerto a causa del COVID 19 en México, pero sí había 26 infectados y otros países ya contaban por cientos sus ausencias. Al mismo tiempo que nosotros entrábamos a esa casa de la Santa María la Ribera, decenas de miles de personas eran criticadas por estar en el Vive Latino. Al entrar te daban una consigna, una acción que tenías que llevar a cabo. Yo no ejecuto la mía, me incomoda seguir órdenes sin sentido. Todos estamos ya enmascarados. Hay un escenario al fondo pero de momento no es importante. Los asistentes nos repartimos entre el bar y el espacio debajo del proscenio. Otros siguen la orden de sus consignas y yo lo disfruto. Alguien me da un masaje, alguien me dice algo al oído, alguien más me da a comer pétalos de flor impregnados en mezcal. Yo observo, sonrío sin relajarme del todo, sin dejar de juzgar.

Desde un entrepiso abierto comienza a sonar una música en vivo. Suena a Medio Oriente. La vibración producida por la música impone una atmósfera, poco a poco los juicios se desvanecen. No sé en qué momento sucede, pero “la obra” comienza. Los espectadores estamos repartidos entre cojines de terciopelo en el suelo, columpios, una sala lejana en otro entrepiso. Comienza una escena, luego otra, no parecen estar conectadas entre sí. Las actoralidades difieren un poco. En una escena hay algo de teatro-danza, en la otra un actor se porta como un divo en escena. Hay algo en todo eso que me recuerda a mis inicios en el teatro, no mis inicios como espectador sino como “creador escénico”. No puedo distinguir qué es. En algún momento hay un intermedio, que se traduce en una pausa para el baño y/o el bar. Hay mucha camaradería, el espacio es reducido y es fácil entrar en contacto con otro hombro, otro pie, incluso otro rostro.

¹² *The theatre of Veenapani Chawla: theory, practice, and performance.*, p. 29, traducción del autor

Pero no hay insultos, se asume y se disfruta que el espacio personal es más reducido que de costumbre o incluso inexistente.

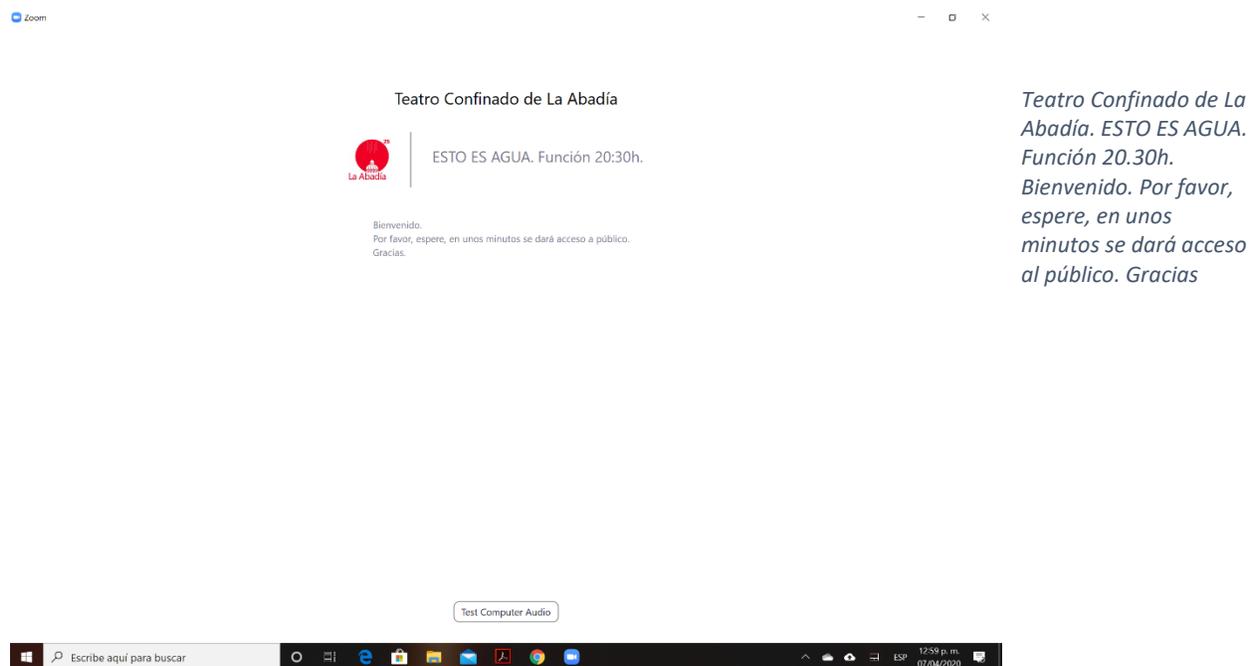
Sucedan algunas escenas más, para entonces hay una *comunidad efímera* en ese tiempo-espacio. Hay una escena entre dos actores subidos en unos columpios, cada cuadro funciona de manera individual pero la suma de ellos construye un todo. No importa mucho el contenido de lo escénico, sino lo *convivial* que se genera. La inefabilidad del teatro a la que se refiere Jorge Dubatti. Sé que estamos inmersos en ello, hasta el fondo, cuando una mujer-actriz se baña desnuda en una tina transparente frente a todos. Tiene una discusión con otro personaje femenino y la mujer se mueve agitadamente dentro de la tina, se *unta* contra las paredes de su pecera. El agua en la que se moja tiene un tono grisáceo, denso. Su corporalidad provoca que el agua salga de su contenedor -emergencia- y nos empape profusamente. Alcanza a salpicar a varias filas de espectadores. Por un breve momento mi mente piensa en el coronavirus y lo peligroso que es todo eso, estado de alerta, agua como esparcidor del mal. Mi miedo se disuelve rápido, sé, porque lo sé, que de ahí no saldremos con un contagio negativo porque hay algo amoroso que nos protege. El contagio al que nos exponemos, sin duda, es de otra naturaleza.

Las escenas suceden en diferentes espacios, el escenario principal, los columpios colgantes por encima de la “butaquería”, tres personajes entran por la puerta que da a la calle. Y justo cuando este trío entra es que veo a los demás espectadores y me reflejo en ellos, en todos. Somos niños, con cara de sorpresa, de placer y de agentes seducidos por la magia de lo que nos presentan. Ese teatro, que tiene algo de cabaret, algo de pueblerino, algo de fiesta infantil, algo de circo, algo de Europa del este, no se parece a nada más que haya visto. Su diferencia no radica en la técnica sino en su ontología. Es un teatro al margen de las categorías que nos inventamos, alejado de la agenda de becas y apoyos, sin la estructura de la taquilla, las reseñas, los premios y los *likes*. Funciona en otra esfera. Al final no hay aplausos ni el rancio ritual de “dar las gracias”. Tampoco hubo programa de mano. El convivio teatral transita orgánicamente hacia una fiesta que dura algunas horas. Paso de sentirme con suerte porque mi pareja me haya llevado, a desear que mis seres más queridos experimenten eso, a pensar en que debería escribir

sobre ello, a pensar que hay que guardar el secreto porque la única forma en la que eso puede ser lo que es, es no pervirtiendo su sistema, su gramática. Doy gracias y pienso que quiero conocer todos los teatros lúcidos del mundo, que quiero coincidir con el Caronte que me lleve hasta esas comisuras secretas.

2 TEATRO DE LA ABADIA

2020. -7, 10, 21 de abril-. *Scrolling* de la mañana. El país. Título: “Llega por videollamada el teatro de resistencia”. Subtítulo: “La Abadía programa obras en directo interpretadas por actores desde sus casas para 20 espectadores conectados entre sí”.¹³ Leo la nota, entro al sitio web de la compañía. Minutos más tarde ya tengo dos boletos, uno para *Esto es agua*, y uno para *Sea wall*. Cada boleto costó 5 euros, y no se podía comprar más de un boleto por espectáculo. Me emociono, en parte porque los boletos se agotan rápido y en parte porque *teatro en directo* suena a una experiencia muy diferente a ponerle *play* a una obra grabada y subida a *youtube*. Llega el día, la obra a es a las 20h de España, que significa a las 13h de México. Desde que despierto tengo un correo electrónico con instrucciones muy claras para entrar a la sesión de *zoom* en donde sucederá el evento. Le doy clic al link de *zoom*, abre y lo primero que me encuentro es esto:



¹³ Raquel Vidales, *Llega por videollamada el teatro de resistencia*

Esa pantalla me proporciona un sentido de hospitalidad. Pruebo mi audio y mi video, y poco después me “dejan entrar a la sala”. Una anfitriona me recibe, con mi nombre, me explica que ella está dejando entrar a los usuarios uno a uno, para darles la bienvenida y probar que escuchemos bien. Y me explica que me silenciará, como a todos, para que nuestros sonidos no interrumpen al actor -Es la transducción del “Por favor querido público apague sus celulares” pero aquí con control absoluto-. Quitará el silencio al final, “para los aplausos”. Eso me da risa, porque ni siquiera el teatro a distancia se puede zafar de esa arraigada costumbre. Veo a los demás espectadores, en la galería, todos nos vemos muy “preparados”. En la media hora de “entrada” a la sala se unen todos los participantes. Nos piden que quitemos la vista de galería y pongamos vista del hablante para tener en una sola pantalla al actor. Pienso en que esa petición funciona como opción, pues uno puede cambiar la vista cuando quiera.



La función comienza. Un actor, sentado frente a una mesa, lee el texto “*Esto es agua*”, de David Foster Wallace. El monólogo, no concebido para teatro, es el discurso que el autor escribió para la generación que se graduaba del Kenyon College, Ohio, Estados Unidos en 2005.

El actor, Israel Elejalde, lee de forma muy cotidiana y natural. No intenta representar que está dando un discurso en una universidad. Sin embargo sus palabras y el acto cobran un sentido enaltecido dada la pertinencia que impone el momento. Mientras lo veo pienso en cómo la cotidianidad de las casas se ha convertido en la escenografía de tantos videos que *emergen* en las redes a causa de esta cuarentena. En teatro pareciera que dramaturgia y actuación han sido los elementos que han quedado a flote en el filtro de distinguir lo esencial. Ni siquiera la dirección se ha salvado, mucho menos los diseños de vestuario, sonido, escenografía ni iluminación.

Constato que en este caso, algo sucede, algo más cercano al acontecimiento teatral, aunque haya una mediación grande de por medio, aunque para mí sea de día y para el actor de noche, aunque haya espectadores que están recargados en la cabecera de su cama, unos bebiendo cerveza y otros, té. El hecho de que sea “en vivo” le proporciona otra energía a esta transmisión videada y con interacción. Hay un convivio acotado, pero convivio finalmente. No sé si él nos ve todo el tiempo, si tenga su cámara en galería o no, pero puede que sí. Salirme de la sesión es casi tan aparatoso como salirme del teatro -que lo haría y lo he hecho cuando es necesario-. No puedo llevar mi mano al *mouse* para saber cuánto falta para que acabe, porque *está sucediendo* en vivo, así que el fin del evento vendrá, no está contenido aún. No puedo poner pausa, ni regresarle para atrapar la palabra que me perdí. Ni siquiera puedo confiar en que después veré el registro, porque aunque es posible grabar el evento, está prohibido y no está diseñado para eso.

Teatro la Abadía y las compañías co-participantes decidieron que estos eventos sean para un número limitado de personas, 20 o 25, cuando hubieran podido vender muchas más entradas, ya que son muy peleadas. Pero en esa decisión hay algo de búsqueda por preservar la intimidad del teatro que me parece muy loable.

Por momentos me aburro y lo tomo como una bendición, eso también me recuerda a la experiencia teatral, aburrirse y estar, aburrirse y regresar a la atención consciente, aburrirse y ver qué pasa con ese malestar. El teatro en video no nos permite eso, en cuanto el aburrimiento empieza a asomarse uno se va, lo pausa, lo quita, pone otra cosa.

Mientras participo del evento como espectador, relaciono que esa experiencia guarda algo de las videollamadas que he hecho en estos días con mi familia o las clases en vivo que he tomado en línea. La voz que va y viene, el sabernos ahí al mismo tiempo, el *convivio*, la *presencia*. Jamás he sentido eso cuando he “consumido” teatro en video.

Días después “me presento”, con el link de zoom que me envían, a la función de *Sea wall*, del británico Simon Stephens. Por correo incluso nos envían el programa de mano. Una obra que había estado en cartelera en Madrid, dirigida por Carlos Tuñón y actuada por Nacho Aldeguer. Un monólogo de carácter intimista con un texto contemporáneo poético dentro de lo casual. El actor nos saluda, uno a uno frente a la cámara, establece

un ritual de *presencia* en el aquí y el ahora. Nos cuenta una historia, su historia, con naturalidad y un cuerpo emocional y físico adecuado a la cámara. Al final, en la vista de galería, observo cómo algunos espectadores se *conmueven*. Una señora le pregunta al actor (que ya no está, pues dejó la silla y se alejó de la cámara): “Dime por favor que no es verdad”. Aunque sé que en su petición hay una pregunta: “¿Lo que nos contaste realmente te sucedió?”. Morbo, empatía y compasión. La actuación realista de Aldeguer ciertamente hacía creer que pudo haberle pasado a él. Lo importante no es la ficción, sino la capacidad de contagio del texto y del evento.

Y después compro boletos para *Leyendo Lorca*, con Irene Escolar. Las experiencias subsecuentes ya no son tan impresionantes como la primera, aun así, seguiría comprando boletos para estos eventos de teatro en directo. De hecho, compro un boleto para *Tras los pasos de Augusto Madeira Mendes*, pero pierdo la función por confusión con la zona horaria.

Con el paso de los días, Teatro la Abadía se hace más experta en su método de entrada a la sala, pero también más despersonalizado. La explicación sobre los micrófonos muteados es más breve y seca. En la última función los chats para que el público opine de la obra están configurados para que solo le lleguen a la compañía y no sean visibles por otros espectadores. Hospitalidad y hostilidad son una, como ya lo exploró Derrida¹⁴. En la última función yo quito mi video para que nadie me vea, mientras yo los veo. Soy fantasma dentro del sistema fantasmal que es el teatro y dentro del sistema metateatral que permite esta virtualidad. Me doy cuenta que, en estos casos, poco ha importado la temática, sino el *estar*. Las tres obras que veo, de las que participo, seguramente me hubieran parecido otra cosa de verlas en vivo. Quizá hubiera cuestionado mucho más su dispositivo, pero en este formato, disfruté la sincronía de las palabras de David Wallace dentro del actual estado de cosas, me interesé por investigar más sobre *Sea wall* y el montaje inglés y me emocioné por momentos por la potencia poética de Lorca, gracias a la integridad actoral de Irene Escolar.

¹⁴ Derrida, Jacques, and Anne Dufourmantelle. *Of hospitality*.

URGENCIA

La cuarentena impone un sentido de urgencia, a pesar de la lentitud que implica el parar de la inercia del frenesí. Urgencia por detener el virus, por curar a los enfermos, por regresar a lo de antes, a lo conocido. La urgencia, del latín *urgere*, apremiar, apresurar, también se instaura en las oficinas de gobierno. Toman decisiones que parecieran querer evadir el asumir la *ausencia*. En México salen muy pronto, urgentes, convocatorias para profesionales: *Monólogos de la contingencia*, *Dramaturgia del confinamiento*, *La necesidad de una pausa*; convocatorias para amateurs: *Teatro en casa en tiempos del COVID 19*, *Escenas a distancia (concurso nacional de teatro casero)*. Algunas convocatorias mejor pensadas que otras, algunas con lagunas en el procedimiento de selección, algunas con la promesa de transmitir por tele los trabajos ganadores de teatro. La tele como premio al teatro. Las fechas límites son pronto, porque cuando las convocatorias se redactan aun no se sabe qué pasará con el COVID 19, aun se cree que el confinamiento durará poco. Prisa.

Un amigo de mi hermano empieza a subir a su cuenta de *Facebook* escenas donde él y su familia actúan, representan sketches. Le envió las convocatorias adecuadas, pensando que ellos son el perfil ideal. No le interesa. Ni siquiera da las gracias. Sigue con sus videos, cada vez tiene más *likes* y comentarios de su círculo. A él no le hace falta Canal 22 al parecer.

La Secretaría de Cultura crea el portal *contigo en la distancia*, en todo el mundo miles de videos de funciones de artes escénicas son “liberados”, ese es el término que usan, para consumo en casa. Hay videos disponibles de manera permanente en plataformas que ahora funcionan como “programadores”. Hay organizaciones que deciden dosificar y ofrecer sólo un evento en video por día. Hay videos amateur, videos de compañías profesionales con muy mala calidad, mal audio, mal encuadre. Hay videos hiper-profesionales, con excelente audio, *close-ups*, diferentes cámaras, videos que parecían saber que un día una epidemia vendría y el teatro tendría que ser consumido así, desde casa, intentando competir con Netflix. Con esta oferta de videos en catálogo pero sin interacción, sin tiempo simultáneo con el creador, pienso que es como si esta epidemia hubiera llegado en un tiempo sin internet, o donde el internet está limitado a una función

que en pasado ejerció el correo postal, las cintas VHS y los audiocasetes. La *presencia* no es co-presencia, sólo se limita a estar ahí, como oferta cultural. Como cuando mi papá le decía a mi mamá que aunque no tenía motivo para ir a una convención determinada, debía ir para “hacer acto de *presencia*”.

Hay saturación de noticias, de narrativas, de *fake news*, de ficción. Historias y cuentacuentos están en las conferencias de prensa de AMLO, de Gatell, de Trump, de la Reina Isabel, de Angela Merkel, de Narendra Modi; hay de todos los géneros y estilos. El teatro no sólo es el reino de la narrativa y el rapsoda, el teatro posee algo más, ese algo es lo que tiene que rescatarse de la *emergencia*. Es un tiempo para distinguir resistencia, de permanencia, de ausencia, de renuncia, de sobrevivencia.

A Giorgio Agamben le preocupa la cuarentena y el estado de excepción. Escribe mucho en estos días. Expresa: “¿Qué es una sociedad que no tiene otro valor que el de la supervivencia?”¹⁵ Cuestiona el confinamiento, las medidas de los gobiernos, se preocupa por el qué pasará cuando esto acabe. Menciona a Canetti con su *Masa y poder*, quien reflexiona sobre el ser fundido en las masas: “Desde el momento en que nos abandonamos a la masa, no tenemos miedo de ser tocados... Quien se nos acerca es igual a nosotros, Lo sentimos como nos sentimos a nosotros mismos”¹⁶. Leo eso y pienso de nuevo en el teatro que contagia. Agamben dice que la situación actual es una masa invertida, todos obedientes y democráticos, aislados, la masa asustada. Y pienso que el teatro así no es posible. O que el teatro deberá hacer algo desde esa sensación. Ricardo Bartís, teatrero argentino, piensa parecido: “Uno tendrá que correr el riesgo de contagiarse para poder vivir”.¹⁷

Hay una reunión virtual del Colegio de Productores de Teatro¹⁸. La veo. Presentan a la prensa “25 puntos para mitigar efectos de la crisis en el teatro”. Sus intervenciones sólo hablan de impuestos, pagos, de su preocupación por el dinero. Su crisis es económica, simplemente. Ningún aspecto creativo-artístico. Ninguna intención de reflexionar el tipo de teatro que hacen o del tipo de teatro que podrían hacer en el mundo post-epidemia.

¹⁵ Agamben, *Chiarimenti*

¹⁶ Agamben, *Distanziamento sociale*

¹⁷ Bartís, charla Ricardo Bartis - Jorge Dubatti vía Zoom

¹⁸ Colegio de Productores de Teatro, Facebook Live

Son productores, lo sé, pero esperaba otro compromiso en lugar de repelencia. Veo un abismo entre ellos y la mayoría del quehacer teatral en México, entre ellos y el público, entre ellos y la reflexión actual del teatro a nivel global, entre ellos y la crisis mundial.

En estos días oigo a Rafael Spregelburd decir que está escribiendo una obra comisionada para un teatro de Gotemburgo, Suiza, para ser representada en un teatro vacío, y transmitida en video. Y otra que co-escribirá y actuará con Marius Von Mayenburg por *zoom*, para la Schaubühne, de Alemania. Oigo que la gente tendrá miedo de ir al teatro y me sorprende, ni me había pasado eso por la cabeza. Leo que en Corea del Sur los teatros siguen abiertos. Leo que en Costa Rica ya están por reabrir los teatros, por un periodo de prueba de quince días, sólo pueden abrir entre semana, entre 5am y 7pm, con 2m de distancia entre los espectadores, y sólo se podrán comprar boletos por vía electrónica. Los cultos religiosos no se reanudan, porque al presidente Carlos Alvarado le contaron que ahí puede haber rocío de saliva al rezar o al cantar. Me río. Los que le informaron a Alvarado jamás han ido al teatro. Oigo rumores de que en otros países quizá no se reabran los teatros en dos o cinco años. Leo que el *Gateshead International Festival of Theatre* (GIFT) hará su programa completamente en línea. Entro a su sitio web, hay toda una curaduría, discusiones, performances y conciertos en vivo en *zoom* o Instagram. Gratis, con donativo realmente voluntario. Reservo para 4 eventos.

Una de estas noches pienso que el teatro es como el mar, el sexo o los viajes, no sólo inefable sino intransferible, intraducible. Requieren contacto, contagio. Pienso en aquellos que piden un poco de mar en una botella, pero no creo que nadie crea realmente poseer el mar en ese acto simbólico.

Y el teatro también es como la comida. Convidar me recuerda a compartir un sándwich con los mejores amigos de la primaria, pero convidar en portugués es invitar. Convivialidad. Eso es lo que defiende a toda costa Gabrielle Hamilton, dueña del restaurante *Prune* en Nueva York, que tuvo que cerrar y está entre la incertidumbre y la bancarrota, una vez que no quiso reducir su concepto a comida enviada a domicilio: “Yo empecé mi restaurant como un lugar para que la gente hablara entre sí, con una decente y costeable copa de vino y un plato preparado con experiencia... y lo mantuve así tanto

como pude. Si este tipo de lugar no es relevante para la sociedad, entonces debe, debemos, extinguirnos.”¹⁹

Entro a Facebook. Leo. Eugenio Barba, en respuesta a su amigo Amicuzi de Residuo Teatro, quien le pide reflexionar sobre los tiempos que corren, dice: “Quizá la pandemia sea un augurio de un regreso a la humildad, a la esencia y al potencial interno de nuestra profesión. Sólo tengo una certeza: el futuro del teatro no es la tecnología, sino el encuentro de dos individuos heridos, solitarios, rebeldes. El abrazo de una energía activa y receptiva.”²⁰

Estas “experiencias” que se mueven fuera de la respetable industria cultural, que ven en su oferta algo más que un producto, y mucho más un acto de generosidad y conexión con la comunidad es lo que yo elijo ver, haciendo de la percepción y la elección una forma de teatralidad.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben Giorgio, *Chiarimenti*, Quodlibet, 17 marzo 2020, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-chiarimenti>

Agamben Giorgio, *Distanziamento Sociale*, Quodlibet, 6 abril 2020, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-distanziamento-sociale>

Agamben Giorgio, *L'invenzione Di Un'epidemia*, Quodlibet, 26 febrero 2020, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-invenzione-di-un-epidemia>

Agamben Giorgio, *Una Domanda*, Quodlibet, 13 abril 2020, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-una-domanda>

Aprendizajes clave para la educación integral. Artes, Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 2017, <http://www.aprendizajesclave.sep.gob.mx/descargables/biblioteca/secundaria/artes/1-LpM-Secundaria-Artes.pdf>

Barba Eugenio, *Odin Teatret* publicación de Facebook page, 27 abril 2020, <https://www.facebook.com/odinteatret.official/posts/3077256932336046>. Traducción del autor

Colegio de Productores de Teatro, Facebook Live, 26 de abril de 2020, Video de Facebook, 1:39:29, https://www.facebook.com/watch/live/?v=2510542132539389&ref=watch_permalink

¹⁹ Gabrielle Hamilton, *My Restaurant Was My Life for 20 Years. Does the World Need It Anymore?*

²⁰ Eugenio Barba, *Odin Teatret* Facebook page, <https://www.facebook.com/odinteatret.official/posts/3077256932336046>

deChile.net, *Etimología de contagio*, consultado el 23 de abril de 2020
<http://etimologias.dechile.net/?contagio>

deChile.net, *Etimología de emergencia*, consultado el 18 de abril de 2010,
<http://etimologias.dechile.net/?epidemia>

deChile.net, *Etimología de emergencia*, consultado el 19 de abril de 2010,
<http://etimologias.dechile.net/?emergencia>

Derrida, Jacques, and Anne Dufourmantelle. 2000. *Of hospitality*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Hamilton Gabrielle, *My Restaurant Was My Life for 20 Years. Does the World Need It Anymore?* New York Times, 23 Abril, 2020,
<https://www.nytimes.com/2020/04/23/magazine/closing-prune-restaurant-covid.html>. Traducción del autor

Harari Yuval Noah, *Yuval Harari: the World After Coronavirus*: - Financial Times, 19 de Marzo de 2020, <https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>

International Federation for Theatre Research, *World congress Belgrade 2018 program*, consultado el 9 de julio de 2018, <https://www.iftr.org/media/3397/iftr-world-congress-belgrade-2018-program.pdf>

Luis Miguel Pino Campos, Justo Pedro Hernández González, *En torno al significado original del vocablo griego epidēmia y su identificación con el latino pestis*, Dynamis vol.28, Granada 2008, http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-95362008000100009

Martin, P., & Martin-Granel, E. (2006). *2,500-year Evolution of the Term Epidemic. Emerging Infectious Diseases*, 12(6), 976-980, <https://dx.doi.org/10.3201/eid1206.051263>. Traducción del autor

Scholnicov Eugenio, *charla Ricardo Bartis - Jorge Dubatti vía Zoom*, 12 abril 2020, video de YouTube, 1:07:12, transmitido en vivo, <https://www.youtube.com/watch?v=rOK67rAvFYE>

The Sciolist, *Etimology of Emergency*, consultado el 20 de abril de 2020,
<https://www.etymonline.com/word/emergency>

The Theatre of Veenapani Chawla. Theory, Practice, and Performance, Editado por Shanta Gokhale, Nueva Delhi: Oxford University Press, 2014, 29-32. Traducción del autor.

Vidales Raquel, *Llega por videollamada el teatro de resistencia*, El País, 1 de abril de 2020,
<https://elpais.com/cultura/2020-04-01/llega-por-videollamada-el-teatro-de-resistencia.html>

Wallace, David Foster. 2009. *This is water: some thoughts, delivered on a significant occasion about living a compassionate life*. Mobi. Traducción del autor.