

DRAMÁTICA

Una revista original del Centro #Dramático Nacional





#Dramático

Dramática 1
#elteatroporllegar

Alfredo Sanzol 4
Un lugar en el mundo

Roland Schimmelpfennig 8
Covid *Roadshow*

Fefa Noia 12
Elogio de la (pre)adolescencia

Mohamed El Khatib 16
El teatro de los malos sueños

Victoria Szpunberg y Miguel Brieva 18
#másquemilpalabras
El encierro de un loco

Alfredo Sanzol *dialoga con* Remedios Zafra 22
«El teatro tiene más futuro
que nunca»

José Antonio Sánchez 28
Sobre la ausencia final

Lola Arias 34
Mis documentos

Francesco Careri 40
Roma, la selva y el teatro

Inés Enciso 44
La inclusión por llegar

Michael Eickhoff 48
El reto digital

Agnès López 52
Cuerpo en escena: el último
bastión de la cultura

Neus Molina *entrevista a* Rita Laura Segato 58
«Hay que recuperar la politicidad
de lo doméstico»

Tony Ramos Murphy y Pau Rausell 62
¿Cómo recuperarse del ictus
cultural?

XRon 66
#historiasenhilo
El cuaderno Mangouras

Santiago Alba Rico 72
De cuerpo presente

Eduardo Maura 78
Políticas culturales y crisis social

Marta Ramos-Yzquierdo 80
Romper el marco único: más que
una imagen (del arte al teatro)

Oscar Gómez Mata 84
La responsabilidad del público
en la construcción de lo real

Silvia Ferrando 88
Contra el entretenimiento
y dejar pasar la vida

Thomas Walgrave 92
Tiempo muerto (para volver
a empezar)

Xantal Gabarró Morales 96
Teatro y libertad

Fernando Sánchez Cabezudo 100
Walk and Talk. Elogio del caminar

Fernanda Orazi 104
#desdemiventana
El balcón como ¿límite?
entre realidades

Eduardo Pérez-Rasilla 106
El lugar de la crítica,
el lugar de la escena

Daria Deflorian 110
El capitalismo en mí

Juan Ignacio García Garzón *entrevista a*
Eusebio Calonge 114
«El teatro es una pregunta ante
el destino humano, y en esa
pregunta cabe el infinito»

Un lugar en el mundo

Cuando subo a un escenario siempre dudo si me encuentro en el sitio en el que debo estar. He llegado a dar pasos mínimos después de haber puesto los dos pies en tierra porque he creído necesario avanzar unos centímetros para definir mi posición. Dirigiendo he visto que a los actores también les pasa con mucha frecuencia. Les asalta la duda sobre su sitio en el espacio. Parece que no es lo mismo estar en un lugar que medio metro más allá.

Durante muchos años he creído que esa duda era del intérprete. Del actor dubitativo en un proceso de creación que se cuestiona hasta el punto de no fiarse de si su posición es correcta o no. El espacio teatral donde se juega la acción simboliza el mundo. Toda la realidad. Incluida aquella parte de la realidad a la que llamamos fantasía. Y comencé a observar que en la realidad nos pasaba lo mismo. Llegar a una fiesta y encontrar nuestro sitio es fundamental. De hecho, es nuestro objetivo. Entrar en un vagón de metro y encontrar nuestro sitio. Caminar en una manifestación y encontrar nuestro sitio. Comencé a fijarme que esperando a que un semáforo se ponga en verde se libra una lucha por encontrar un sitio. Hasta ahora había juzgado esa búsqueda de manera superficial. Creía que se trataba de un asunto neurótico. De eso se encarga la educación que recibimos en la infancia: para colocarnos donde a los mayores les venía bien nos decían que daba igual estar en un sitio o en otro de la mesa, o que daba igual estar en un sitio o en otro de la casa, o del patio del colegio. Sin embargo, ahora veo en los niños que una parte esencial de su vida la dedican, como los adultos, a encontrar el lugar que les interesa en cada momento, o el lugar en el que se encuentran bien, o en el que van a estar cerca de alguien, o en el que poder aislarse. Y también veo que ese lugar es de una gran precisión, que se juega en centímetros, y eso me parece llamativo, extraño y poderoso.



No recuerdo cómo, un día pensé que el problema que tenían los actores para encontrar su sitio en el espacio, o el problema que tenía yo para coreografiar sus movimientos, no era sólo un problema nuestro, si no de la propia creación del mundo de ficción en el que estábamos trabajando. No era el actor el que tenía el problema, si no el personaje. El conflicto que estaba viviendo el actor sobre su posición en el espacio era en realidad un problema del personaje. No se trataba de un problema neurótico, se trataba de un problema real, de un problema real referido a la ficción que estábamos creando. Si eso era así, quería decir que el personaje estaba en el actor antes de que el actor hubiese hecho un trabajo consciente de creación. La fuerza que el actor representa estaba ocupando al actor para vivir sus conflictos antes de que el actor lo supiese, y eso hacía que el actor se preocupase por asuntos que en un principio no deberían preocuparle, como el hecho de estar en un espacio vacío de cien metros cuadrados cinco centímetros a la derecha o cinco centímetros a la izquierda.

La frase «no sé dónde ponerme» es el inicio de la creación porque pertenece al personaje. La búsqueda de un lugar en el espacio, de un lugar con respecto a los otros personajes define sus problemas, sus objetivos, su acción. Es el cimiento y el motor de todo lo demás. Es básico, es real, se puede hablar de ello y lo reconocemos como cierto. Simplemente en los dos últimos años se ha producido una revolución en mi manera de crear en el escenario, y en la manera de trabajar con los actores.

El lugar en el que nos encontramos en la realidad siempre es una fuente de conflicto. Si es el sitio que más amamos, por ejemplo, nuestro rincón de leer, se puede ver amenazado por un pequeño ruido al otro lado de la pared. Nuestro lugar favorito necesita ser sustituido y todo nuestro mundo entra en crisis. La entrada de la persona a la que amamos en una habitación pone el lugar en el que estamos en cuestión. El poder institucional se estructura en función del lugar que ocupa cada uno en el espacio. Una reunión de amigos también. El problema recorre y acompaña al ser humano de una manera silenciosa. Algo que se da por supuesto y de lo que no hablamos. ¿No es inquietante preguntarnos si estamos en el sitio que queremos, o en el que nos corresponde?

La acción dramática se sostiene sobre una lucha por el lugar que ocupan los personajes en el espacio con respecto a los otros personajes. Se trata de una lucha explícita, pero sobre todo implícita. La mutabilidad es constante porque todo se recompone al mínimo movimiento del otro, y la falta de movimiento externo oculta una lucha interna que cuestiona el lugar en el que se encuentra el personaje. Nunca sucede algo parecido al equilibrio, como nunca sucede algo parecido al equilibrio en la vida real. Lo más parecido al equilibrio o a la armonía está recorrido de manera subterránea por la duda. ¿Es este el sitio en el que tengo que estar? ¿Por qué quiero acercarme a él? ¿Por qué ella logra que se aparten a su paso? ¿Por qué no me gusta que se acerque, pero me interesa tolerarlo?

Es muy sorprendente cómo todo el cuerpo se ve afectado por la búsqueda de su lugar. Se produce una vivencia emocional que el actor sólo debe dejar que suceda. Algo que no tiene explicación y se desvela en el trabajo de búsqueda del sitio con respecto al otro. Al principio, cuando era testigo de la intensidad de estas vivencias no me lo podía creer. Pensaba que el actor estaba por alguna razón forzando que sucedieran cosas fuertes, pero no era así. Mis prejuicios sobre la creación del personaje y de la puesta en escena no me dejaban ver lo que estaba sucediendo. Era real, era ficción, tenía que ver con la acción, con la posesión, con la encarnación, con la vivencia, con la composición, y se sostenía sobre una pregunta: ¿Es este mi sitio?

Probablemente estoy escribiendo sobre algo que ya han descubierto otros y que mi ignorancia no me ha permitido conocer, pero quería compartir esta experiencia en mi trabajo

artístico. Quizás sea lo más esencial que he descubierto en todos estos años. Algo que me sirve también para escribir. De hecho, pensando sobre este asunto descubrí que no era un capricho mío la búsqueda de un lugar en el que poder escribir. Y también que la escritura es un acto físico. Parece muy evidente, pero la escritura está colocada dentro de las actividades espirituales. Sin embargo, para escribir hace falta el cuerpo. Hacen falta las manos, o hacen falta los pies, o el aparato fonador, o el movimiento de los ojos. No existe la escritura telepática.

A la hora de crear historias, al dejar que me visiten los personajes, siempre les pregunto por dónde se encuentran y por dónde les gustaría estar, y por qué. Y esa es la puerta que me puede llevar a los sitios más insospechados. Por ejemplo: Hola. Hola. ¿Quién eres? Soy un cocinero, ¿no lo ves? Perdona, te acabo de ver. ¿Qué quieres? Quería saber si te gusta estar dónde estás. ¿Estás de coña? No. Este sitio apesta. ¿Y por qué sigues ahí? Por el dinero, porque me da pereza buscar otro, porque todo el mundo hace lo que yo digo, y porque está cerca de mi casa. ¿Quieres algo más, o puedo fumar tranquilo?

Bueno, perdonad por este momento de improvisación, pero era simplemente para poneros un ejemplo de cómo me estoy acercando a los personajes, y los mundos que se abren a través de ellos cuando se hace la pregunta sobre su lugar en el mundo. El mito de Edipo tiene en su raíz una acción que tiene que ver con el lugar que le corresponde a Edipo. Lejos de su padre y de su madre, tan lejos como lo permita la muerte. Y es precisamente en una lucha por el espacio donde se produce el encuentro con Layo. Os invito a que penséis es vuestras historias favoritas y en cómo afecta a los personajes su lugar en el espacio. Las aventuras se inician por esa razón, y *Los días felices* con Winnie enterrada también. Pienso en las historias de Chéjov y en los mil dibujos de sus personajes para encontrar su sitio. En Lear, en las comedias de Plauto, en mis propias historias y en mí mismo. Para acabar, me gustaría dedicar unos segundos a meditar sobre nuestra última voluntad. Todos, tarde o temprano, pensamos donde nos gustaría estar enterrados, o dónde nos gustaría que pusieran nuestras cenizas. Parece que en esa decisión final se juega algo que tiene que ver con la paz que da elegir un buen sitio. Y eso es lo que hacemos toda la vida, buscar un buen sitio, que por su puesto, como en el escenario, nunca encontraremos.

Alfredo Sanzol
Director del Centro Dramático Nacional

Covid

Roadshow

El dramaturgo alemán contemporáneo más representado de su país cree que, en este tiempo convulso y difícil para el arte, el teatro debe dar un paso decisivo: un paso atrás.

Un grupo de tres o cuatro coches de caballos viaja desde Grecia a través de Inglaterra y Alemania y Francia, pasando por las laderas occidentales de los Pirineos, en dirección al sur.

Los coches de caballos dejan atrás Pamplona, y continúan hacia el sur en dirección a Madrid.

Se trata de una compañía de teatro errante que recorre las calles de Europa a pesar de la nieve y de la lluvia, y durante los primeros calores de la primavera, casi completamente sola.

Los actores y actrices que viajan han conocido días mejores, la verdad. El polvo del camino por el campo se les pega en el pelo. Los artistas están sedientos, y susurran para sí nombres famosos y prometedores, como «Navarra» y «Aragón».

Montarán sus pocos telones de fondo a cielo raso y en plazas de mercado, frente a palacios y, eventualmente, incluso frente a iglesias, pero nadie vendrá a contemplar su arte teatral.

Territorios enteros parecen arrasados. A ratos, los actores parecen vislumbrar a alguien en la distancia, en un callejón o en una colina distante, a primera hora de la mañana.

Finalmente, la compañía viajera llega a Madrid. Los caballos se inquietan.

Coches. Motocicletas. Autobuses. Cerca de la estación de metro Tirso de Molina, los carruajes finalmente se detienen a primera hora de la tarde. Deprisa se reúnen algunos curiosos que quieren saber qué está pasando aquí, pero con la misma velocidad, la gente se esfuma en sus casas.

Venimos de lejos, grita una de las actrices a las espaldas de los transeúntes. Llevamos cientos, miles de años de camino, clama la actriz, que quizás también pudiera ser un hombre, no es fácil de ver a distancia. Hemos sido celebrados, y también nos han arrojado tomates, nos han perseguido, nos han encerrado, de camino, hemos sido venerados, y hemos sido

torturados. Hemos visto mucho, y tenemos mucho que contar. Hemos actuado en todas partes, en teatros espléndidamente iluminados y en sótanos secretos del gueto de Varsovia, en mataderos abandonados y en las plazas más grandes del mundo. Tenemos mucho que contar acerca del pasado y del futuro, acerca de la desesperación y de la felicidad, acerca del amor y del odio, acerca de la libertad y de la opresión, de la vida y de la muerte, de los dioses y de los hombres, de las reinas y de los reyes y acerca del drogadicto que se acaba de chutar frente a nuestros ojos entre dos coches aparcados. Podemos hacer de mujeres, hombres, y de hombres, mujeres; de la nada podemos crear un elefante o un grillo minúsculo o un espectro en el muro de una fortaleza arriba, en el norte. Sed bienvenidos.

Esto es aquello que clama en la plaza la mujer desde su coche de caballos, pero el lugar está bastante desierto, a excepción de unos pocos camareros malhumorados y de unos cuantos vendedores de flores.

Fin. Fin de la ficción.

Son tiempos duros.

Son más que tiempos duros para todos nosotros.

La Covid ha golpeado al mundo entero, y España es sin duda uno de los países a los que ha golpeado más fuerte, y continúa golpeando -de nuevo- de manera particularmente fuerte.

El teatro encaja bien los golpes. El teatro es quizás la única forma de arte que logra poner la realidad y la ficción en el mismo saco -y eso es realmente algo más que extraordinario. Los actores, sudando en sus trajes bajo los focos crepitantes, interpretan frente a una multitud que ríe para dentro o que tose, mientras el maquillaje se corre, y a la vez que se transforman en reyes y mendigos, creando con nada a excepción de con sus voces y cuerpos, un mundo paralelo, un palacio o una isla abandonada, en la que cuentan los grandes y pequeños temas de la humanidad. La vida es sueño.

Jugar a transformarse, significa libertad. Jugar, interpretar, significa ser humano. *Homo ludens*.

La Covid, el Corona, el Sars *no* es un sueño. El Covid es la pesadilla del teatro, porque el virus que todos sufrimos, que todos tememos, del que mueren demasiadas personas, impide, daña aquello que hace del teatro lo que es: la reunión, la comunidad -aunque sea lentamente- en condiciones especiales -distancia, mascarillas, aforo limitado, etc.,- el telón

quizás vuelve a levantarse. Ojalá. Por fin. Pero quién sabe por cuánto tiempo.

El teatro es un lugar de la libertad, del entusiasmo y -por supuesto- también un lugar de provocación. A la larga, el teatro no puede permitirse el lujo de ser neto entretenimiento. El teatro puede ser divertido, pero a la larga no está hecho para el puro entretenimiento; el puro entretenimiento no deja nada más que vacío. El buen teatro, ya sea «ligero» o «pesado», es un espejo de nuestro tiempo.

¿Y ahora, hacia dónde?, se preguntan los actores, que querían hacer teatro precisamente cerca de la estación de metro Tirso de Molina. ¿Qué hacer? ¿Hacia dónde viajar?

El viaje se dirige hacia lo incierto, pero una cosa es segura: el sistema nervioso central de la humanidad está hecho de historias. No consiste en dinero o en precios de la bolsa de valores. La memoria del mundo consiste en arte, no importa si hablamos de teatro, danza, circo, literatura, pintura, música o cualquier otra forma enloquecida de arte. La memoria es el cohete de la utopía. El arte necesita protección. Los artistas necesitan protección -y necesitan libertad, sobre todo para crear algo nuevo en este difícil momento de la restricción, del aislamiento y del peligro y del miedo.

Este tiempo del miedo es -esperemos que sólo sea temporalmente- el fin de todo el arte teatral que conocíamos. Pero, tal y cómo mi abuela siempre decía: sólo puedes alcanzar algo nuevo con las manos vacías.

El teatro y su público se reinventarán. Ambos, tanto el teatro como el público, tendrán que redefinirse. Con cada texto, con cada actuación, el teatro tendrá que preguntarse qué es lo que realmente quiere contar. Y el público no se dejará engatusar con tonterías. La crisis se convertirá en oportunidad. La Covid ha desarticulado todo lo que conocíamos. Todo lo que amábamos, sin jamás haberlo sabido, se ha vuelto repentinamente claro.

¿Y por qué no hacerlo todo por Internet? ¿Nuevos formatos, nuevas ideas?

Sí.

Sí y no.

No, no puedo mandar a mi ficticia y atemporal compañía de teatro, que había hecho una parada

desesperada en Tirso de Molina, simplemente rumbo a Internet. Vídeo-teatro, zoom-teatro, cualquier cosa es concebible, pero, dicho pronto y mal: una pantalla no es teatro, el *streaming* no es una noche de teatro. Pero si éste es o debiera ser el futuro, cuando llegue el próximo cierre o el de más allá, en tal caso, el teatro debe dar un paso decisivo: un paso atrás. El teatro no es televisión, no es una película ni es cine. Para transportar el teatro «en vivo» a la pequeña pantalla de un iPad, etc., se necesitan 100 cámaras simultáneamente, cada perspectiva, cada movimiento de la mano, cada beso, cada gota de sudor puede ser invocada en cualquier momento, o bien no se necesita NADA.

Una pantalla negra. Voces. Sugestión. Imaginación.
Una voz comienza una historia en la oscuridad:

Un grupo de tres o cuatro coches de caballos viaja desde Grecia a través de Inglaterra y Alemania y Francia, pasando por las laderas occidentales de los Pirineos, en dirección al sur.

Los coches de caballos dejan atrás Pamplona, y continúan hacia el sur en dirección a Madrid.

Se trata de una compañía de teatro errante que recorre las calles de Europa a pesar de la nieve y de la lluvia, y durante los primeros calores de la primavera, casi completamente sola.

Los actores y actrices que viajan han conocido días mejores, la verdad. El polvo del camino por el campo se les pega en el pelo. Los artistas están sedientos, y susurran para sí nombres famosos y prometedores, como «Navarra» y «Aragón».

Montarán sus pocos telones de fondo a cielo raso y en plazas de mercado, frente a palacios y, eventualmente, incluso frente a iglesias, pero nadie vendrá a contemplar su arte teatral.

Territorios enteros parecen arrasados. A ratos, los actores parecen vislumbrar a alguien en la distancia, en un callejón o en una colina distante, a primera hora de la mañana.

Finalmente, la compañía viajera llega a Madrid. Los caballos se inquietan.

Coches. Motocicletas. Autobuses. Cerca de la estación de metro Tirso de Molina, los carruajes finalmente se detienen a primera hora de la tarde. Deprisa se reúnen algunos curiosos que quieren saber qué está pasando aquí, pero con la misma velocidad, la gente se esfuma en sus casas.

Venimos de lejos, grita una de las actrices a las espaldas de los transeúntes. Llevamos cientos, miles de años de camino, clama la actriz, que quizás también pudiera ser un hombre, no es fácil de ver a distancia. Hemos sido celebrados, y también nos han arrojado tomates, nos han perseguido, nos han encerrado, de camino, hemos sido venerados, y hemos sido torturados. Hemos visto mucho, y tenemos mucho que contar. Hemos actuado en todas partes, en teatros

espléndidamente iluminados y en sótanos secretos del gueto de Varsovia, en mataderos abandonados y en las plazas más grandes del mundo. Tenemos mucho que contar acerca del pasado y del futuro, acerca de la desesperación y de la felicidad, acerca del amor y del odio, acerca de la libertad y de la opresión, de la vida y de la muerte, de los dioses y de los hombres, de las reinas y de los reyes y acerca del drogadicto que se acaba de chutar frente a nuestros ojos entre dos coches aparcados. Podemos hacer de mujeres, hombres y de hombres, mujeres, de la nada podemos crear un elefante o un grillo minúsculo o un espectro en el muro de una fortaleza arriba, en el norte. Sed bienvenidos.

Traducción: Albert Tola



IMAGEN DEL MONTAJE SOBRE EL TEXTO DE MICHEL HOUELLEBECQ LA POSSIBILIDAD DE UNA ISLA (DIE MÖGLICHKEIT EINER INSEL, 2019), DIRIGIDO POR ROBERT BORGMANN PARA EL BERLINER ENSEMBLE DE BERLÍN. Y EL COPY DE LA FOTO / FOTO: JR BERLINER ENSEMBLE

Elogio de la (pre) adolescencia

El final de la infancia, la adolescencia, esa época en la que adolecemos de algo o, en realidad, esa época en la que comenzamos a intuir nuestras carencias. Despertamos de un sueño de perfección para vislumbrar nuestras fallas, que pronto descubrimos como heridas. Y así nos convertimos en seres mutilados, dolientes, que no saben cómo curarse. Ya no nos sentimos de una pieza, nos descubrimos compuestos por miles de fragmentos sin cohesión posible, nuestra identidad se quiebra. O nos hacemos conscientes de que nuestra identidad era una ilusión creada por nosotros mismos para poder avanzar, seguir adelante. Y todo esto nos sucede casi sin darnos cuenta, sin saber qué nos está pasando. Todo esto lo vivimos en realidad como un malestar general, no muy lógico, una incomodidad que nos afecta en... todo.

Hace un tiempo mi sobrino David, de quince años -hasta entonces simpático, comunicativo, siempre curioso-, empezó a comportarse de forma huraña. No quería salir ni entrar; no le apetecía hablar ni callar. La palabra que mejor definía su actitud era NO. Su madre me pidió que hablara con él, que intentara averiguar la causa de su estado. Yo, por tratarlo como adulto, atajé cualquier circunloquio y le pregunté directamente: «¿David, qué te está pasando?» Él, tan directo como yo, me contestó «Si lo supiera...» Esa es la adolescencia, la insatisfacción permanente con todo lo externo,

tratando de defender el fuerte de nuestra identidad perdida, saqueada, ahora hueca, pero sin saber realmente qué estamos haciendo.

Y es esa época, una de las más difíciles de vivir, la que la cultura tradicionalmente ha desatendido. ¿O no? ¿Son los adolescentes los que desatienden la cultura? Porque la cultura con letra mayúscula -no esa invención que el capitalismo nos anima a consumir compulsivamente-, no genera, al menos no en apariencia, obras destinadas específicamente a las personas adultas, a la madurez, a la vejez. La cultura se presta a ser leída, vista, interpretada, sentida, de manera distinta según la edad de la persona que la lea, vea, interprete, sienta. Entonces, ¿por qué debería ocuparse de la adolescencia, del inicio de la juventud? Probablemente por la misma razón por la que ha de ocuparse de la infancia. Claro que en este caso es más fácil de entender. Las niñas, los niños, son diminutos, aún con dificultades para acceder a determinados contenidos, no preparados para decodificar según qué conceptos ni para articular sus pensamientos y sentimientos en palabras. Lo entendemos, somos muy comprensivos con esas supuestas carencias. Sabemos que debemos ser nosotras, las personas adultas, las que nos acerquemos a ellos, a su forma de ver y entender, si queremos que ellos vean y entiendan la cultura durante la infancia y en su vida adulta.

Con los (pre)adolescentes no nos sucede exactamente lo mismo. Ya han crecido en su mayoría, físicamente la única diferencia entre ellos y nosotros es su juventud insultante, su piel sin arrugas, su carne firme, su mirada limpia, su energía ilimitada. Así que, no solo no sentimos que debemos acercarnos a ellos, sino que nos sentimos en franca desventaja frente a ellos. Tienen toda la vida por delante, ¿qué más quieren? Pero ellos no acaban de entendernos y nosotros no acabamos de esforzarnos por hacernos inteligibles. En la literatura dramática podemos encontrar miles de ejemplos de adolescentes en franco desacuerdo, sin posibilidad de sintonía con la realidad que se ven forzados a habitar. Romeo, Julieta y su amor a prueba de litigios familiares; Hamlet y su existencialismo rebelde; o ya en territorio nacional, la Adela de Lorca con su vestido verde y su necesidad de romper el encierro que Bernarda Alba les ha impuesto a ella y sus hermanas.

Bien es cierto que hace tiempo que hemos empezado a revertir esta actitud. Cada vez hay más artistas que se preocupan por acercarse a la adolescencia, pero muy pocas de estas propuestas consiguen evitar el tono paternalista, la mirada desde una supuesta superioridad. Y así, tratamos a los adolescentes como niños, creyéndolos adolecer, carecer de algo que nosotros ya hemos recuperado. Sin pararnos a pensar que quizás ellos no sean personas más incompletas que nosotras, quizás lo que nos diferencia de ellos es que acaban de darse cuenta de estas carencias, y por lo tanto aún no les ha dado tiempo de olvidarlas. A nosotros sí, nosotros ya hemos tenido tiempo suficiente para creerlas superadas, no asumidas sino borradas, como si nunca hubieran existido. Pero siguen existiendo. Algunas personas aprenden a abrazar eso que les falta y eso con lo que cuentan. Otras no lo consiguen nunca. Por eso, cuando leemos a François Jullien, que define 'la cultura', no como "refugio de la identidad", sino como "el conjunto de actividades y de recursos que permiten el desarrollo del sujeto", entendemos que el desarrollo propio es un proceso continuo, sin fin. Y si esto es así, uno de los momentos vitales a los que deberíamos prestar especial atención es a la (pre)adolescencia; pero no como una edad complicada, sino tal vez como el último momento de nuestro recorrido vital en el que logramos ver la realidad en su esencia, como ese conjunto de sucesos que nos generan incomodidad, que nos cuestionan como individuos, cuando tal vez deberían ser ellos los verdaderamente cuestionados. La adolescencia, con su ímpetu arrogante, puede que sea el último período

en el que nos atrevemos a ponernos por encima de la realidad para insultarla, criticarla, y enfadarnos por nuestro desacuerdo con ella. Nuestro canto del cisne como individuos reinantes sobre la realidad, para pasar después a ser súbditos del que damos en llamar marco de realidad.

Con la presente pandemia, este desfase entre jóvenes y adultos se ha acentuado. El virus parecía atacar sólo a personas mayores, los de menor edad permanecerían indemnes. Y esto invistió a los jóvenes de una fortaleza especial, les dio impunidad, o eso es lo que pensamos todos aquellos que perdimos la juventud hace más o menos tiempo. Uno de los primeros días que pude salir, después del confinamiento, recuerdo haber visto a un grupo de adolescentes disfrazadas con las últimas tendencias, como se suele disfrazar la mayoría, y con las mascarillas colocadas justo debajo de la barbilla algunas, en el codo otras. Era la primera vez que veía mascarillas como adornos (aún no nos había dado tiempo a explorar las posibles ubicaciones de la mascarilla en nuestra anatomía), y además aquellas chicas hacían gala de esos ornamentos, desafiaban a todas las personas que, obedientes, llevábamos nuestras bocas y narices cubiertas, respirando con dificultad y perdiéndonos los primeros olores de la primavera. Más tarde llegaron los botellones, las fiestas clandestinas, las quedadas en las playas... y tantas otras ocasiones propiciatorias de contagios colectivos. No seré yo la que justifique este tipo de comportamiento o lo aliente. Pero sí pienso que, tras alguna de estas actitudes irresponsables podría encontrarse algún Hamlet afligido, alguna Adela en ebullición, alguna Julieta desesperada, algún Romeo loco de amor; sí, reconozco cierta empatía con el grupo de adolescentes que vi paseando por el parque aquella tarde de mayo. Sentí la admiración que despiertan en mí las personas desobedientes, las desahogadas, las que se atreven, aunque sea por inconsciencia, por ignorancia o por estupidez. Siempre necesitaremos desobedientes que nos recuerden que existe la alternativa; que, por mucho que la realidad se empeñe en negárnosla, la alternativa siempre estará ahí, sea más o menos inteligente que la norma.

Necesitamos recuperar el coraje, la osadía, la superioridad sobre lo que sucede a nuestro alrededor. Por eso hemos de incluir a la (pre)adolescencia en nuestra vida adulta, haciendo que verdaderamente se sienta implicada y ocupe el lugar que por derecho le corresponde. Así estaremos incluyendo a la juventud venidera, tan imprescindible.



En 1895, Miguel de Unamuno recogió en uno de los ensayos que más tarde conformarían el volumen *En torno al casticismo* sus reflexiones sobre cómo nuestro país trataba en aquel entonces a su juventud. "Se ahoga a la juventud sin comprenderla, queriéndola grave y hecha formal desde luego; ... se la ensordece primero, se la llama después, y al ver que no responde, se la denigra". Y así, la salida que le quedaba a los jóvenes era poner "en juego sus facultades todas camaleónicas hasta tomar el color gris oscuro y mate del fondo ambiente... Los jóvenes mismos envejecen, o más bien se avejentan en seguida... volviéndose correctos como un corcho, pueden entrar de peones en nuestro tablero de ajedrez, y si se conducen como buenos chicos, ascender a alfiles". Unamuno reivindica como única solución a la inexistencia de una España joven "¡Menos formalidad y corrección y más fundamentalidad y dirección! ¡Seriedad, no gravedad! Y sobre todo, ¡libertad, libertad!, pero la honda, no la oficial".

Es triste comprobar que estas palabras podrían haberse escrito en el siglo XXI, y más triste aún es constatar el poco esfuerzo que estamos haciendo para revertirlas. Por eso es el momento de compensar ese desequilibrio, permitiendo que la juventud ocupe el lugar que hace tiempo le corresponde, y asuma la responsabilidad que ello implica. Demos inicio al elogio de la infancia y la (pre)adolescencia, esperando recuperarla por y para nuestro bien, deseando contagiarnos de insurrección. Es el momento de poner en valor esa insolencia, esa rebeldía, con o sin causa, y reivindicarla como último gesto de honda libertad. Después de ser adolescentes podremos apelar a esa libertad, pero tal vez no volvamos a ser totalmente libres.

Fefa Noia
Directora Adjunta del Centro Dramático Nacional

El teatro de los malos sueños

Messi hace arte abstracto y cada uno de nosotros somos un micromuseo a proteger. El Khatib, director, dramaturgo y performer, siempre se ha interesado en el documento y la memoria como activos escénicos.

Llevo haciendo teatro unos veinte años.

Llevo jugando al fútbol unos veinte años.

Puedo afirmar tajantemente que el segundo me ha dado, sin duda, más emociones y alegrías que el primero, que me ha planteado muchas más preguntas políticas y que ha puesto a prueba mi sentido de lo colectivo. Los estadios de fútbol son formidables laboratorios políticos y poéticos. Allí te codeas con lo mejor y con lo peor. Allí puedes aburrirte, como sucede muchas veces en el teatro, pero las emociones no se pueden comparar y el fútbol siempre ha ido muy por delante del teatro en cuanto a su capacidad para escenificar tragedias.

Hoy, alguien que me hablase de espectáculos en vivo sin haber asistido jamás a un Clásico en el Bernabéu o a un partido del Rayo Vallecano, o que no hubiese visto el ya mítico 8-2 del Bayern de Múnich contra el Barça, esa persona no podría ser un interlocutor creíble al cien por cien. Porque el estadio es el último lugar de mezcla social, el último espacio donde, durante 90

minutos, la clase popular y la clase más acomodada se codean. Hasta el colegio ha perdido esa vocación.

Pero la Covid-19 acaba de alterar ese precario equilibrio. Acaba de prohibir que haya público en los estadios, como se demostró en la última fase de la Champions League, que se jugó a puerta cerrada.

A partir de ahora, el espectáculo se limita a los actores sin espectadores. Así, recintos de 80.000 plazas se encuentran totalmente vacíos beneficiando a 22 millonarios que se enfrentan en un espacio privatizado ultraseguro, libre de limitaciones sanitarias, y que se ha convertido en el horizonte del pueblo que se queda en la puerta del espectáculo. ¿Cuáles son las consecuencias inmediatas de eso?

En el plano futbolístico, clubs con un arraigo popular como el Atlético o el Nápoles se ven privados de su habitual e incomparable apoyo y fervor, viéndose así penalizados, al contrario que clubs como el Barcelona que tiene muchos más espectadores y turistas que hinchas ultras. El Barça no necesita público, tiene a



MOHAMED EL KHATIB CON LA EQUIPACIÓN DEL RACING DE LENS. 50 DE SUS HINCHAS PROTAGONIZAN LA PIEZA MÁS FÚTBOLERA DEL CREADOR FRANCÉS: STADIUM

Lionel Messi, que practica arte abstracto, y sabemos que la historia del arte se construye sin espectadores.

Pero aún hay más. Más allá de lo indecente de este espectáculo, que tendría que haber sido -como todos los espectáculos- anulado para que todos los medios para acceder a la sanidad se repartan democráticamente, el fútbol nos ha ofrecido una visión apocalíptica del futuro: islotes dedicados a

los que tienen medios para protegerse de los virus, de los migrantes y de la miseria social. Y este triste espectáculo se ha visto multiplicado por la avidez de las televisiones a las que les ha parecido adecuado poner espectadores hinchables y castigarnos, en cada partido, con una banda sonora que hacía creer que el estadio estaba lleno.

Y hoy nos encontramos en este punto, reducidos a simular la presencia de falsos espectadores para jugadores que cultivan la ficción moribunda del mundo de antes pero en peor. Al final, el futbolista puede jugar sin hinchas.

¿Y los actores de teatro? ¿Ellos también van a actuar sin espectadores?

Si la suma de sus derechos televisivos se acercase a la de los del fútbol, sin duda encontraríamos a algunos directores y directoras que justificasen la locura de tal gesto centrado en la estética.

Sin embargo, esta crisis nos permite plantear algunas preguntas:

¿Cómo serán nuestros teatros mañana?

¿Qué teatro podemos seguir practicando?

¿Por qué hacer teatro y, sobre todo, para quién?

Lo que el arte seguramente puede hacer, de forma muy modesta, es preguntar primero a su historia y también funcionar como una zona de penalti, de reparación, para los más frágiles de nosotros. Creo que el teatro, más que nunca, es un espacio de consuelo -por la belleza de los gestos que dibuja-, de emancipación -por la radicalidad de las palabras que enuncia-, y de hospitalidad, sobre todo al permitir existir en la esfera cultural a las clases populares.

El artista Christian Boltanski decía recientemente que cada uno de nosotros, a partir de los sesenta años, somos un museo, y que por ello habría que crear miles de micromuseos. Durante esta crisis hemos perdido parte de nuestro patrimonio humano más precioso al perder a nuestros mayores, garanticemos pues juntos el cuidado de nuestros museos vivos y convirtámoslos en el teatro vivo de nuestros sueños.

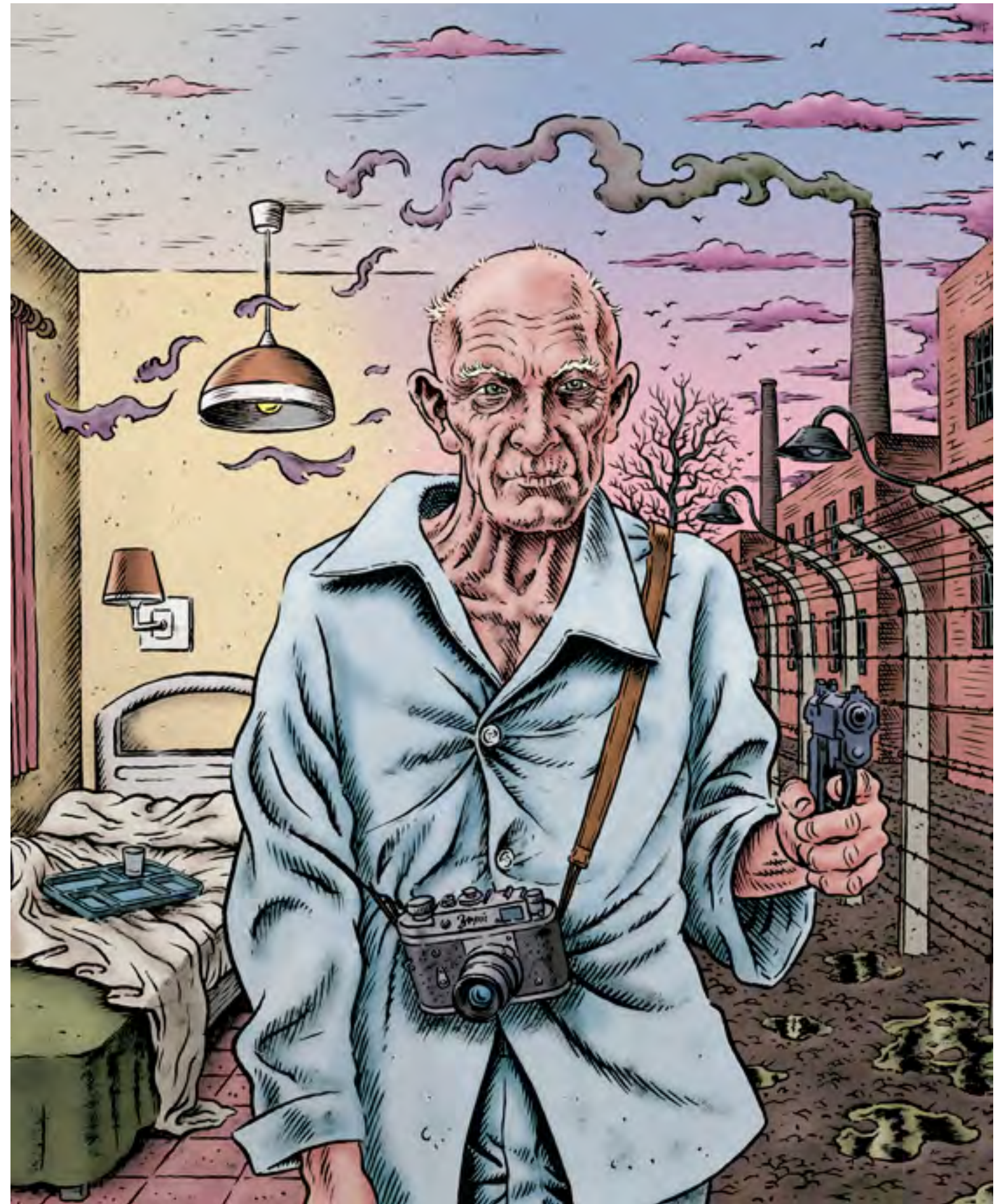
Texto de Victoria Szpunberg

Ilustración de Miguel Brieva

#másquemilpalabras

El encierro de un loco

Durante el confinamiento, el Centro Dramático Nacional puso en marcha diversas iniciativas creativas para ser difundidas *online* a través de La Ventana del CDN. En el caso de la sección #másquemilpalabras se trataba de conjugar un texto con una ilustración hecha expresamente para la ocasión. Aquí recuperamos el binomio Szpunberg-Brieva, pero se puede disfrutar del resto de propuestas en www.laventandelcdn.com



La escritora está pensando si lo que va a escribir es un texto de autoficción, una confesión postdramática o simplemente se trata de un ejercicio terapéutico. Se pierde durante unos instantes en abstracciones que ella misma detesta cuando, casi como un acto de telepatía metafísica o de milagro creativo, recibe otra llamada de su padre.

—Tengo que resolver lo del lunes
—¿Qué cosa?
—El descubrimiento... El lunes descubrí un campo de concentración. Está en la entrada de Masnou. Ahora acabo de ir, por suerte nadie me ha visto.
—Te lo has imaginado.
—¿Cómo lo sabes?
—Porque... estás en una residencia.
—Ya sé que estoy en una residencia. Fui caminando a Masnou, acabo de volver.
—En El Masnou teníamos nuestra casa, es un pueblo de lo más tranquilo.
—Era tranquilo. Ya no.
—Son más de veinte kilómetros... Da igual, es que hay una epidemia, no se puede salir, ya te lo expliqué.
—No soy idiota. He ido con cuidado.
—Ya
—No me crees.
—No es que no te crea.
—Lo he visto. Tienen cámaras y ellos mismos pasan las películas.
—¿Qué películas?
—De los presos. Tenemos que hacer algo.
—No es verdad.
—¿Por qué no es verdad si yo lo he visto? ¿Por qué son más verdad las otras cosas? ¿Por qué no me crees?
—El sentido común me dice que no es verdad.
—El sentido común está justificando atrocidades, nada nuevo. Cuando vengas a verme te lo cuento mejor.
—No puedo ir a verte ahora... Un beso, te quiero mucho. Tranquilo, todo va a ir bien.

La escritora se queda pensando en su última frase «tranquilo, todo va a ir bien». Esa frase es una basura, piensa, o más bien expresa lo contrario: nada va a ir bien. Sabe que su padre es un hombre sensible, tal vez hace tiempo que confunde la realidad, pero distingue muy bien el sentido de las palabras. Cómo puede haberse despedido así, con un «tranquilo, todo va a ir bien». Para mitigar su culpa, la escritora recurre a su hija, una niña de once años que lleva mucho rato pidiéndole el móvil para poder chatear con sus amigas.

—No. No quiero hacer una videollamada con el abuelo, ahora no. Si me dejas el móvil, prefiero hablar con mis amigas. Vale, pero si hago una llamada con el abuelo no me descuentas el tiempo de móvil. Es un tiempo que no vale. ¿Por qué quieres que haga una videollamada? ¿Crees que se va a morir? Por eso no le han cortado el pelo, porque todos creéis que se va a morir. No queréis gastar dinero en el servicio de peluquería. Qué fuerte. Tienes que decirle a la enfermera de la residencia que le corte el pelo, parece un loco. ¿Sabes que si se muere no vamos a poder hacer un funeral? Me lo han explicado mis amigas.

La escritora, que a estas alturas tiene un sentimiento de culpa considerable, llama a la residencia, primero habla con María Rosa, la recepcionista, que le pasa con Rosa Carmen, la asistente, que le pasa con Katia, la asistente ucraniana que también se encarga de la peluquería.

—Su padre no quiere de cortarse pelos y uñas. Yo le digo pero él no quiere. Muy orgulloso,

él. Yo intento de convencer pero él no hace caso. Él está siempre con las historias y los libros suyos. Ahora hay norma de no salir de habitación. Entonces él ahora tiene más visiones. Dice que ha visto unos prisioneros. Dice que es un secreto, que a mí lo explica por confianza. Sabe que no me gusta hablar de la política. Pero su padre es el hombre bueno. No me enfado. Bozhe mii! (1) Otro día me cantó Internacional. Yo me río.

La escritora le da el móvil a su hija para que chatee con sus amigas y le dice que Katia le va a cortar el pelo al abuelo. Es una manera de transmitirle cierta esperanza. Es eso lo que tienen que hacer los padres, se pregunta la escritora. En realidad, lo que le está diciendo a su hija es que el abuelo va a aguantar, que lo irán a visitar pronto, que volverán a abrazarlo.

Esa noche, el hombre salió de la residencia sigilosamente. Las calles estaban completamente vacías, pero a él eso no le extrañó. Bajó el paseo Sant Joan hasta la estación de Arc del Triomf. Allí, como estaba muy cansado, decidió continuar su trayecto en tren. No se preguntó cómo es que había trenes a esa hora de la noche, esa pregunta solo se la haría alguien demasiado incrédulo, alguien sometido al sentido común. En el tren había otros pasajeros, todos vestidos con ropa de trabajo, sucia y vieja. Él no llamaba especialmente la atención, pues iba en pijama. La idea del hombre era bajarse en una estación anterior a la del Masnou, para poder llegar al campo de concentración desde la parte trasera. Llevaba una cámara de fotos y una pistola. Ambos objetos se los había comprado a una ucraniana del partido comunista. Sin embargo, el tren que cogió no tenía paradas. Era una trampa, lo habían atrapado junto a otros disidentes. Como un prisionero más, lo llevaban a un campo de internamiento, en la frontera con Francia.

Por la mañana, la escritora se despierta muy temprano. Pasa mucho rato frente a la pantalla del ordenador, con la mente en blanco, bebiendo un café tras otro, hasta que se da cuenta que necesita volver a escuchar a su padre para seguir con la escritura. Hace años que él sufre una enfermedad que se llama Cuerpos de Lewi, una especie de demencia que le lleva a tener alucinaciones visuales. Con el confinamiento, el delirio ha aumentado. Sin embargo, piensa la escritora, todo lo que él relata guarda una conexión extraordinaria con su vida más íntima y también con el mundo. Como si la realidad más contundente, una especie de realidad oculta a nuestra mirada, lo estuviera desbordando.

La escritora llama a la residencia, primero habla con María Rosa, la recepcionista, que le pasa con Rosa Carmen, la asistente, que le pasa con Katia.

—No va a crear. No va a crear. He entrado a habitación y, bozhe mii, su padre debe de cortar pelo solo, seguro esta noche, con las tijeras y la máquina del afeitarse. No sé dónde encontró las tijeras. Aún no entiendo. Su padre muy listo. Yak tse (2) ¿¿Cómo se dice?! (Katia busca una compañera. Le pregunta algo. Vuelve a coger el teléfono). Su padre se ha rapado a cero. Ahora pelos crecer más fuerte, seguro. (Una risa chillona obliga a la escritora a separarse el teléfono de su oreja. Se escucha a lo lejos): dice hoy no quiere hablar, que muy cansado.

Fin.

(1) - ‘bozhe mii’ significa “Dios mío” en ucraniano
(2) - ‘yak tse’ significa “¿Cómo se dice?”

Alfredo Sanzol *dialoga con*
Remedios Zafra

«El teatro tiene más futuro que nunca»

REMEDIOS ZAFRA



El 14 de mayo de 2020 arrancaba en La ventana del CDN la sección #elteatroporllegar con esta charla que mantuvieron la ensayista Remedios Zafra, autora de una obra ya célebre para entender la cultura del presente, *El Entusiasmo*, y Alfredo Sanzol, director del Centro Dramático Nacional. El coloquio llevó como título *Recuperar el entusiasmo (para que deje de ser el único sustento del artista)* y publicamos aquí un extracto donde se abordan cuestiones como la convivencia entre lo virtual y el arte, el futuro del teatro como paradigma de lo no digitalizable, la colectividad frente al individualismo en red o la futura relación del trabajador cultural con los públicos.

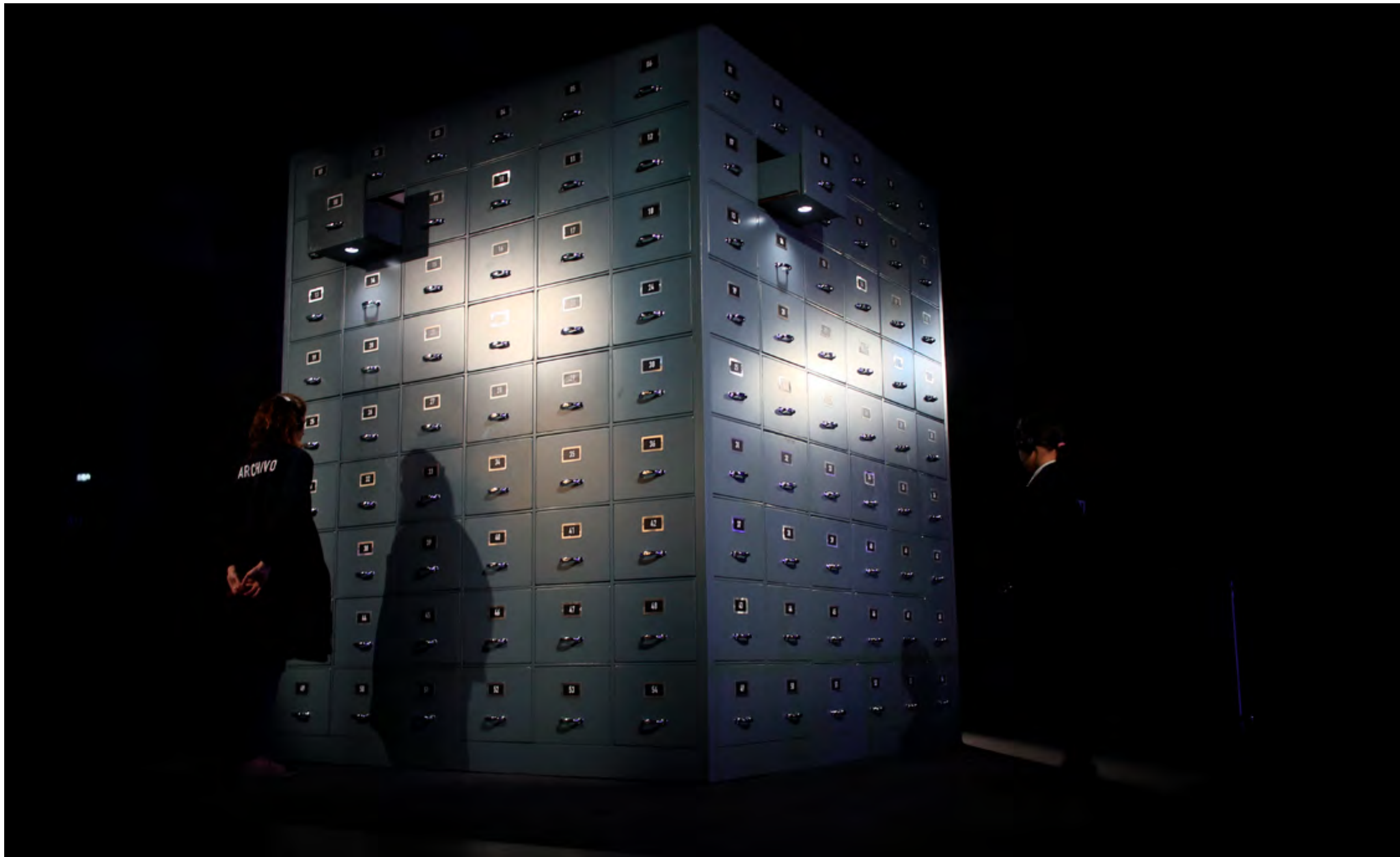
la concentración, sino que la introspección que la mayoría seguramente habremos hecho nos habrá llevado a pensar en cómo estamos haciendo las cosas, a preguntarnos si tiene sentido esa concatenación de prácticas a las que nos cuesta decir que no. La perversión de este sistema construido sobre la precariedad está en que quienes nos invitan y llenan de trabajo nuestra vida, también son muchas veces personas precarias, en situaciones similares a las nuestras. Ese no poder decir que no, nos convierte a todas en parte activa de una suerte de autoexplotación que, a mi modo de ver, guarda una cierta similitud con el patriarcado. Explico esta analogía: una característica del patriarcado ha sido convertir a aquellas personas a las que sometía en agentes responsables de su propia subordinación, en hacer a las mujeres responsables de su propia subordinación y poner en ellas la responsabilidad de mantener los lazos patriarcales. Y en el capitalismo cultural contemporáneo sucedería algo similar, porque hace que los trabajadores también se sientan responsables de ese encadenamiento de actividad incesante. Necesitamos el tiempo vacío para distanciarnos de esas prácticas, porque es ese distanciamiento el que nos permite la toma de conciencia, pensar de otra manera, incluso disentir respecto a aquello que se está haciendo o diciendo.

ALFREDO SANZOL (AS) Ante el uso que veníamos haciendo del tiempo hasta ahora, que nos impedía muchas veces dedicarnos a nuestra actividad principal, ¿crees que vamos a tomar nota y poner límites nuevos de forma que podamos salvaguardar ese tiempo que dedicamos a la creación?

REMEDIOS ZAFRA (RZ) Desde luego es algo que nos está interpelando con bastante claridad. Cuando hablamos de precariedad no hablamos solo de los trabajadores precarios –que también–, sino de una producción precaria. Si echamos un vistazo a la cotidianidad de nuestro trabajo en los últimos años, proliferan las iniciativas cargadas de voces, de demandas... pronúnciate, no dejes espacios vacíos. Cuando uno no deja espacios vacíos, todo se convierte en sucedáneo y en obra precaria, en obra de peor calidad. Es como esos rompecabezas que tienen piezas para cuyo movimiento hace falta un espacio vacío. Sin ese espacio vacío, sin ese aire, las otras piezas no se pueden mover. Tengo la sensación de que la producción cultural que predomina en el capitalismo reciente, nos lleva a transitar por el exterior como si no hubiera espacio vacío. Ese espacio vacío, o ese tiempo vacío en este caso, es fundamental. En este intervalo del confinamiento hemos podido recuperar no solo

AS ¿De qué manera crees que la feminización de los espacios de creación podría transformar esta realidad?

RZ Yo sueño y aspiro a que en todos los ámbitos laborales y en todos los ámbitos vitales pueda haber igualdad, y si entendemos feminización como un proceso de igualdad, entiendo que en todos los trabajos debiera promoverse esta feminización, o todos los trabajos debieran ser feministas porque deberían aspirar a construir esa igualdad. Esto es muy importante, porque no es una cuestión meramente cuantitativa, aunque en el ámbito cultural es cierto que las mujeres tienen cada vez un protagonismo mayor. Pero va más allá. Se trata de que las mujeres no sean el fondo de, lo secundario, lo que aparece cortado, difuminado... No se trata tanto de estar como de no estar devaluada, porque en muchos casos la presencia de mujeres sigue acompañada de una devaluación o infravaloración del trabajo hecho por ellas. Necesitamos que niñas y niños puedan ver modelos de diversidad, que los niños puedan ver enfermeros y maestros en infantil y que las niñas puedan ver ingenieras, agricultoras, transportistas... el poder soñar ser lo que uno quiera ser depende de crear estos modelos de diversidad. Al hablar de feminizar hay que cambiar el concepto que muchas personas tienen al



referirse a algo feminizado como algo vulnerabilizado o falto de valor u ornamental. Feminizar debiéramos entenderlo más como un horizontalizar, buscar un mundo igualitario. Necesitamos conseguir logros de igualdad y no retroceder, porque el momento presente resulta inquietante para los logros conseguidos. Debemos habitar espacios cargados de oportunidades para imaginar un trabajo más emancipado, un trabajo menos contaminante, que no nos obligue a estar desplazándonos constantemente, pero sin perder de vista la carga añadida de la desigualdad silenciosa. Si no generamos estructuras, recursos para conciliar, no va a ser lo mismo volver a casa para una mujer que para un hombre, y lo estamos viendo en muchas madres y mujeres que optan por la vuelta de los ancianos a casa después de lo que ha pasado con las residencias de mayores. Si no hay resistencia, la inercia sigue siendo que las mujeres hagan lo que han hecho siempre. Es ese poder silencioso que no te dice ni sí ni no, solo espera de ti que lo hagas y que los demás sientan que haces lo correcto, que tienes que cuidar de los que nacen, de los que enferman, de los que envejecen, porque si no la culpa –esa otra carga silenciosa- estará ahí.

«Internet favorece esa lógica de los círculos rápidos y las colectividades identificadas más por un número alto de seguidores que por los matices en las ideas que hay en esos colectivos. Son fórmulas simplificantes en busca de titular. Por eso el arte y el teatro son más necesarios que nunca, porque son prácticas que cuestionan la forma en la que se hacen las verdades»

AS El teatro es el arte político por excelencia, donde se reúnen los ciudadanos. Es el arte de la ciudadanía. Estos espacios han estado cerrados y ahora están semivacíos. ¿Qué crees que le espera al teatro cuando pase todo esto?

RZ Yo pienso que el teatro tiene más futuro que nunca, por varias razones. Primero porque la pantalla se ha convertido en nuestro hábitat, es lo cotidiano, y ese exceso de mundo virtual aplazando el cuerpo no hace sino generar un nuevo objeto de deseo, que es precisamente el cuerpo. No hay cosa que deseemos con más ansia que abrazarnos, nos lo repetimos constantemente y necesitamos expresarlo, porque

es así, lo sentimos, y te lo dice una defensora del teletrabajo y el aislamiento. Yo siempre he pensado que podía vivir encerrada y resistir la distancia, esto que llaman disociación a mí me parece hasta un invento interesante. Quizás tiene que ver con que en los últimos años mis sentidos están mucho más mermados, he perdido visión y audición, me he afiliado a la ONCE, y justo ahora que me decían que tenía que tocar las cosas, no puedo tocarlas. Reconozco que el escenario virtual me da mucha tranquilidad, pero aun así, tiemblo pensando que podría volver al teatro. Normalizada la vida con mascarilla, el teatro es de esos pocos territorios donde podemos disfrutar del cuerpo, del palpito, de las voces sin mascarilla. Creo que la cultura material se va a ver muy reforzada. Nos queda pensar cómo llevar esa parte importante de nuestro trabajo que es la imaginación, no ya a la obra en sí, sino al proceso a través del cual llegamos a los espectadores, a la ciudadanía. Y también qué otras formulas más experimentales podemos idear en alianza con la tecnología para que cuando esto nos vuelva a pasar no tengamos que cerrar los teatros o no tengamos que vivir sin teatro.

AS Suelas hablar del individuo solitario en su habitación conectada, frente a la pantalla, estableciendo relaciones en red. ¿Cómo afecta esto a la creación y a la repercusión política que tiene la creación? Porque toda actividad creativa intenta de alguna manera influir en la realidad. ¿Es distinto desde esta perspectiva individualizada e hiperconectada? ¿Nos debelita como seres colectivos que somos?

RZ Es verdad que la bofetada del confinamiento ha intensificado la experiencia virtual, pero desde hace muchos años ya viene asentándose esta normalización de las pantallas en nuestra vida. Muchas personas venimos reflexionando sobre cómo pasar del yo al nosotros, cómo crear ese vínculo colectivo cuando estamos distanciados o cuando somos una multitud de individualidades conectadas en la pantalla. Hay algo que viene dado por el propio dispositivo. El ordenador, con su cámara a modo de ojo de cíclope, es un dispositivo unipersonal. La televisión está pensada para la familia, pero los ordenadores son lugares donde accedemos a la red, al mundo, de una manera multidireccional, pero son dispositivos pensados unidireccionalmente. No obstante, cuando estamos en la red podemos crear colectividad de una manera asombrosa, instantánea. En unos minutos, en función de la llamada que hagamos, de las palabras que utilicemos, se puede congrega una multitud muy

numerosa. Sin embargo, esa colectividad no es como tal una colectividad que comparta vínculos políticos. Es una multitud de personas solas en sus habitaciones, detrás de sus pantallas, que no pertenecen a nada pero que comparecen en un momento determinado.

Los estudios realizados en los últimos años señalan cómo las formas de colectividad que promueven espacios como las redes sociales, son un tipo de vínculo más ligero, vínculos que cohesionan por compartir una afición, por tener una edad determinada, compartir un proyecto, etc., pero están muy lejos de los vínculos fuertes que marcaba una colectividad política, vínculos morales, ideológicos, mucho más intensos. La lectura positiva es que muchos de aquellos vínculos políticos nos abocaban a dogmatismos y los vínculos ligeros nos permiten, quizás, alejarnos del dogma, del ser o no ser, de ese jalearse que vemos en las redes ultras. Ahora nos podemos definir de una forma más como en un gradiente, de una forma más relacionada con lo que Donna Haraway llamaba afinidad. A mí me parece algo muy estimulante, a lo que quizás deberíamos haber dado más tiempo en las redes cuando surgió el movimiento del 15M y las distintas primaveras. En

definitiva, pese a que podamos pensar que en Internet prima la individualidad frente a la colectividad, yo creo que Internet no anula la vieja colectividad sino que se amplifican distintas formas de colectividad y que se dificultan aquellas que tienen que ver con el reposo. Internet favorece esa lógica de los círculos rápidos y las colectividades identificadas más por un número alto de seguidores que por los matices en las ideas que hay en esos colectivos. Son fórmulas simplificantes en busca de titular. Por eso el arte y el teatro son más necesarios que nunca. El arte, en este contexto en el que priman las colectividades cuantitativas, nos permite enfrentarnos al mundo de manera subjetiva. El sujeto no puede ser solamente algo pronosticado por la estadística, la inteligencia artificial, el algoritmo. Para eso, el arte, el teatro, toda práctica artística tiene que responder a este predominio numérico, son territorios privilegiados que nos permiten dar protagonismo a lo pequeño, a lo profundo, a lo subjetivo, no compartir una determinada verdad, sino cuestionar la forma en la que se hacen verdades. Es el territorio que nos permite hacer convivir las contradicciones. Ahora que todo es tan absolutamente concreto, que lo virtual es hegemónico, lo material se vuelve lo más valioso.



LA CONMOCIÓN (LA PIRA 1). ESCRITA Y DIRIGIDA POR ALFREDO SANZO / FOTO: LUZ SORIA

Sobre la ausencia final

La dialéctica de presencia y ausencia forma parte de la naturaleza misma del teatro en cuanto representación. Asumimos que el teatro evoca lo ausente mediante la presencia (en el presente) de cuerpos y cosas que representan, con palabras, imágenes y sonidos, lo que no está (y en muchos casos, literalmente, no existe). La discusión sobre qué es lo más importante, si lo ausente (lo representado: la trama, el mito...) o lo presente (los medios de representación, incluida la vivencia de los actores o intérpretes: lo ritual o lo lúdico) ha dado lugar a lo largo de la historia a posicionamientos extremos que han puesto en cuestión, con diferentes intenciones, el concepto mismo de representación: de un lado el *teatro puro* (sin espectáculo y sin cuerpo); del otro, el *teatro radical* (o performativo, de la vivencia presente).

Acostumbrados a habitar espacios intermedios entre esos extremos, nos alarma la imposición de un nuevo *teatro puro*, ya no literario, sino audiovisual o higiénico; y nos alarma por una doble incertidumbre: sobre la inscripción de ese nuevo *teatro puro* en la esfera pública (y su pervivencia como institución cultural), y sobre las consecuencias de un régimen económico en que no son tan necesarios los cuerpos singulares ni los devenires subjetivos (y en el que por tanto es alto el riesgo de precarización e invisibilidad para creadores y trabajadores de la cultura). Esta incertidumbre, claro está, no se cierne sólo sobre el teatro, sino sobre la mayoría de las instituciones públicas en los ámbitos de la cultura, la educación y la economía social; no es por tanto una inquietud

gremial, sino parte de un debate sobre la pervivencia de un modelo de institucionalidad que asociamos a la posibilidad de una gobernanza democrática.

33 rounds and a few seconds (2012), de Rabih Mroué y Lina Majdalanie, es una pieza teatral sin actores en que distintos medios de comunicación (radio, televisión, contestador automático, fax, teléfono móvil, correo electrónico y redes sociales) se activan durante algo más de una hora para componer una trama dramática en torno al suicidio de un conocido director de teatro libanés en pleno estallido de las primaveras árabes. El cuerpo se convierte en lugar del drama, sólo que, después de la muerte, de ese cuerpo solo quedan en escena sus rastros tecnológicos. La ausencia física manifiesta la ausencia política, del mismo modo

que en *Looking for a missing employée* (2003), la no comparecencia de actores en escena (operando a distancia) servía para denunciar la desaparición forzada.

Los medios son importantes, y sus transformaciones tienen consecuencias en nuestra concepción del arte y de la realidad. A principios del siglo XX, el cine interrumpió la dialéctica de la representación al hacer prescindibles los cuerpos presentes: la representación fue sustituida por la repetición y la ausencia fue sustituida por la distancia. Se trata de una doble distancia: de los cuerpos de los actores (en el cine de ficción, no ausentes, sino distantes en el espacio o el tiempo) o de los cuerpos históricos (en el cine documental). Que lo ausente parezca sólo distante es la base de la ilusión aceptada (*suspensión of disbelief*)

IMAGEN DE LOS INCONTADOS (2014), DE LA COMPAÑÍA COLOMBIANA MAPA TEATRO / FOTO: FELIPE CAMACHO



que permitió al cine de ficción una mayor eficacia que al teatro en la representación de las fábulas. En tanto el teatro dramático basado en la *aceptación de la ilusión* se reprodujo en el cine, la dramaturgia y la escena se nutrieron de la potencia del nuevo medio para reconciliarse con una realidad inaccesible al drama burgués. Treinta años más tarde, los cineastas recurrieron al modelo brechtiano precisamente para luchar contra la ilusión (y el engaño); la distancia debe ser elaborada críticamente para que no disuelva el malestar de la ausencia, pues es este malestar lo que activa la dialéctica con el presente (y la presencia) y en el que reside el germen de la acción política. De retorno, el cine documental y de montaje serviría para idear nuevos formatos dramatúrgicos que, reactivando el modelo Weiss-Piscator, se actualizarían ya en nuestro

siglo en las propuestas, entre muchos otros, de Ong Keng Sen, Rimini Protokoll, Lola Arias o Milo Rau.

En 2018 Teatro Ojo instaló un *call center* en el Teatro El Galeón de Ciudad de México. Un grupo de operadores provistos de un cuestionario se turnaban para llamar a centenares de usuarios de líneas telefónicas en toda la República. El cuestionario incluía preguntas anodinas, personales, poéticas y políticas. Algunos usuarios cortaban pronto la comunicación, otros entraban en un largo diálogo. A lo largo del día, el espacio era ocupado por un coro de voces que hacían presente la multiplicidad de las vidas, las opiniones, los deseos, pero también las experiencias y las memorias

IMAGEN DE DEUS EX MACHINA (2018), DE LA COMPAÑÍA MEXICANA TEATRO OJO



de la violencia, la frustración ante la impunidad y el desestimiento del Estado. El eco de los desposeídos, de los asesinados y de los desaparecidos se iba sumando también a ese coro de voces a quienes difícilmente cabría denominar actores. Las categorías de la representación perdían sentido y los espectadores convencionales accedían más bien como testigos cómplices de un acontecimiento al mismo tiempo espectral y público. No es accesorio el hecho de que *Deus ex machina* ocurriera en un teatro nacional.

La sustitución de lo ausente por lo distante tiene su correlato en la sustitución de lo presente por la retransmisión en directo, que hicieron posible la radio primero y la televisión después; en ambos casos se produce una distorsión de las dimensiones espaciotemporales: lo que era temporal (pasado) se vuelve espacial (distante); y lo que era espacial (presente) se vuelve temporal (en directo). Una de las consecuencias más relevantes fue la permeabilidad de lo público y lo privado.

El *teatrófono* comenzó a funcionar en París en 1881 y permitió que oyentes privilegiados, como Marcel Proust, escucharan conciertos y óperas sin levantarse de la cama. La masificación de las transmisiones dio lugar a otra ilusión aceptada: que la recepción privada (individual o familiar) implica algún tipo de participación en la realidad, la ficción o el juego que se consume. Era inevitable que surgiera el deseo de invertir el sentido de la transmisión y que la escena privada fuese ocupando la esfera audiovisual. La elaboración crítica de la transmisión en directo exigía ir más allá de la exposición de lo privado; así, podríamos comprender la dramaturgia sustractiva de Beckett o las acciones analíticas de Joan Jonas. En los años posteriores el vídeo y los medios digitales fueron herramientas útiles para activar la consigna *lo personal es político*. Pero no hay que olvidar que lo personal (y lo íntimo) son distintos a lo privado, y que lo privado es por definición contrario a lo público.

Tal vez incapaz de escapar a su propia tradición, el teatro apenas ha usado la potencialidad de la transmisión en directo y ha optado más bien por el circuito cerrado, conservando la presencia en el teatro de los actores, bien fuera de escena, bien en lugares de menor visibilidad (del Wooster Group a Christiane Jatahy). Aunque en muchos casos el objetivo fuese visibilizar lo íntimo o potenciar el realismo, lo cierto es que la superposición de dimensiones (física y virtual) produjo el desarrollo

de una escena barroca, que alcanzó momentos de gran brillantez en obras como *Eraritjaritjaka* (2004), de Heiner Goebbels o *Los incontados* (2014), de Mapa Teatro. Hay que recordar, no obstante, que la exuberancia sensible del arte barroco es paradójicamente consistente con la puesta entre paréntesis del mundo real y la afirmación de una verdad inaccesible por medio de las imágenes y los cuerpos que habitan éste.

A needle in the binding es un proyecto de la artista Beatrice Catanzaro realizado durante una estancia de dos años en Nablus. En la Biblioteca Municipal de esta ciudad palestina se conserva una colección de libros y revistas que circularon en las cárceles israelíes entre 1975 y 1996 y que los prisioneros políticos utilizaron también para comunicarse entre ellos, de celda a celda y de prisión a prisión. Las marcas y subrayados son huellas de vivencias y comunicaciones doblemente hurtadas a la representación. Con motivo de una de las muestras en proceso de este trabajo en el *Jerusalem Show* de 2010 se organizaron algunas mesas de debate; como los habitantes de los Territorios no pueden cruzar el muro, algunas exprisioneras hubieron de intervenir por videoconferencia desde Ramala u otras ciudades; el dispositivo dio lugar a una puesta en escena de cuerpos físicos y cuerpos virtuales en la que se hacía presente, sin necesidad de representación, la represión de la que los libros son huella.

La naturaleza representacional del teatro se vio afectada por la impugnación de la ontología de la presencia, adelantada por pensadores como Nietzsche, Freud y Heidegger y explicitada décadas más tarde por aquellos a quienes Hélène Cixous denominó *los incorruptibles*. Uno de sus primeros lugares de realización fue, paradójicamente, el teatro no realizado de Antonin Artaud. Lo que se hacía presente en su teatro imposible no es un ausente (un texto, unos personajes, un drama, ni siquiera un tema), sino lo que él describió como el conflicto del *Espíritu* en conflicto con la *Materia*, ambos indiferenciables. El *Espíritu* ya no es (como en el pensamiento trascendental) un *Ser* representado en la *Materia*. El teatro no representa, en el teatro se manifiesta cada vez de manera única y en cuerpos singulares el sufrimiento que ese conflicto genera, pero también su belleza y su magia. Y los asistentes ya no pueden ser espectadores pasivos y distantes, sino partícipes

en un acontecimiento irrepetible con una dimensión sagrada. Lo sagrado es aquello que se esconde de la mirada meramente curiosa o utilitaria y se protege de la instrumentalización mercantilista o interesada.

El valor epistemológico de la presencia, que residía principalmente en la instancia de mediación (el actor como representante del ausente) es reemplazado por otros valores: un valor que podríamos considerar estético, la *commoción*, y un valor que en principio es ético, la *compasión radical*, que necesariamente deviene *implicación*. La posibilidad de conciliar el teatro de la crueldad con una agenda política con implicación en el presente histórico fue la tarea que asumieron los teatros radicales y el arte de acción en las décadas de los sesenta y los setenta (de Lygia Clark o el Living Theatre a Yuyachkani o Las Yeguas del Apocalipsis). El cuerpo como escenario de lo político y de lo poético (mágico) es el eje que atraviesa este desarrollo histórico y que pronto se expande a otros escenarios, como el de la biografía singular y el de la constitución y cuidado de comunidades y colectivos.

Romeo Castellucci realizó una singular puesta en escena de la ópera barroca *Orphée et Eurydice*, de Ch.W. Gluck, en versión de F. Berlioz (La Monnaie, Bruselas, 2014). En ella el personaje de Eurydice no era representado, sino puesto de manifiesto en el cuerpo de una persona *ausente*: Els, una joven que sufría síndrome de enclaustramiento. El infierno inmanente se manifestaba en un cuerpo postrado en una cama de hospital. Els, incapacitada para moverse o hablar, *hacia presente* a Eurydice al tiempo que escuchaba la retransmisión de la ópera misma por medio de unos auriculares, su única conexión con el mundo exterior además de su propia mirada. La irrupción de lo real se producía mediante una comunicación a distancia (que asumimos en directo), mediante la que el cuerpo de Els se convertía momentáneamente, pero con una necesidad inapelable, en el único espacio dramático posible.

La presencia es una virtud del teatro, pero no su esencia (y menos aún garantía de su verdad). Existe un teatro sin actores o con actores a distancia, existen modos de teatralidad con espectadores distantes y cabe imaginar una vida previa y una vida posterior del acontecimiento escénico hecha posible gracias a las tecnologías de la comunicación. La inclusión de

la tecnología en escena fue sólo uno de los modos en que se dio el diálogo entre el teatro y el cine (y el vídeo y lo digital), que afectó igualmente a la dramaturgia, a los modos de actuación y a la relación con los espectadores. En ese diálogo el teatro se enriqueció al reconocer las posibilidades de expansión (o complejización) que otros medios le aportaban, no cuando se retiró hacia un lugar de pureza. Pero debe haber buenas razones, y no meramente coyunturales o interesadas para renunciar a la virtud de la presencia.

La ausencia, la desaparición y la distancia constituyen modos posibles de acción: en cuanto medios de denuncia de olvidos y violencias impunes o en cuanto medios para impugnar una degradación espectacular de lo público y una mercantilización de las subjetividades. En cambio, carecen de virtud cuando se convierten en recursos resultantes de la aceptación pasiva sin hacer explícito el malestar. Las transformaciones tecnológicas, culturales y políticas han condicionado y condicionan la transformación de las prácticas artísticas y su inscripción social; lo propio de éstas (no en exclusiva) es elaborar la necesidad como libertad y trabajar, incluso en constricción (y contra ella), por la expansión de la experiencia.

Las constricciones (voluntarias o aceptadas) son un medio probado para activar la libertad creativa siempre que no determinen los resultados ni se apliquen (y se asuman) con interés proxeneta, siempre que no suspendan los devenires singulares (individuales o colectivos) y la posibilidad misma del juego. Aquí radica una de las misiones más delicadas que compete a las instituciones culturales: la de abrir recurrentemente espacios de libertad en que siga siendo posible el juego en una relación tensa con el pasado y el porvenir. Museos, teatros, bibliotecas y universidades tienen sentido en cuanto lugares de afirmación y generación de ciudadanía, y no pueden prescindir de la dimensión sagrada o de la dimensión política sin traicionar las razones de su institución. Hubo un tiempo en que la ciudadanía estaba asociada a la propiedad, pues se consideraba que sólo los propietarios podían ser libres. Hoy aceptamos la posibilidad de ciudadanos no propietarios, aunque ello introduzca una ficción problemática en el funcionamiento de la democracia representativa; es más difícil aceptar, sin embargo, la ficción de una ciudadanía precaria o pobre, pues ahí lo ficticio se desliza hacia una mentira ante la que no cabe una tolerable *aceptación de la ilusión*.

La presencia se vuelve virtuosa por su implicación en una espacio-temporalidad presente que excede, sin embargo, el aquí y el ahora; por ello puede ser también virtuosa la acción en ausencia o la acción a distancia. En cuanto fuerza moral, la virtud sólo se da como acción en un habitar común, de horizontes compartidos; no existe la virtud en soledad. Desde la imposibilidad, contemplamos con enojo las oportunidades perdidas, el actuar apático, el abandono a las inercias, la desatención a la alteridad y la degradación de los acontecimientos.

La separación nos duele en sí misma, pero también nos indigna en cuanto síntoma de la urgencia de luchas (de clase, de raza, de género, de relación colonial, incluso de generaciones) que ingenua o cínicamente

dábamos por superadas y de las que perversamente se nutren los fascismos para desviar la atención de las causas del malestar con el fin de sepultar las injusticias bajo nuevos modos de totalitarismo. Pero el encuentro no se da en la mera copresencia. La preservación de lo sagrado de cada vida y de cada relación requiere un trabajo constante. Lo político no ocurre por la coincidencia en el espacio público: la representación puede ser compatible con la acción y las palabras, con la implicación, pero no puede sustituirlas.

José Antonio Sánchez
Catedrático de la UCLM en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca
y fundador del grupo de investigación ARTEA

IMAGEN DE LA GIOIA (2018), DE LA COMPAÑÍA ITALIANA DE PIPPO DELBONO / FOTO: LUCA DEL PIA



Mis documentos

En el pasado habita el futuro. Lo demuestran los 8 años de vida de una pieza que se reinventa a sí misma cada vez mientras su autora, la creadora argentina Lola Arias, surfea ese resbaladizo terreno donde confluyen trabajo y vida.

ORIGEN DEL ORIGEN DEL CICLO

Mis documentos nació como un proyecto suplente, el reemplazo de una obra que no fue. Y, como sucede algunas veces, el sustituto se convirtió en estrella: el proyecto me acompaña desde hace ya ocho años. La historia es así: en 2012 yo tenía un compromiso con el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires de hacer una temporada de mi obra *Melancolía y Manifestaciones*. Originalmente, esta pieza documental era una conferencia performática sobre la depresión de mi madre. Luego se transformó en una obra de teatro en la que yo misma estaba en escena junto a un actriz que hacía el doblaje de las palabras de mi madre, un grupo de actores mayores y un músico. Fue mi primer y único experimento de autoficción, y lo hice con la colaboración de mi madre. Pero después del estreno en Viena, mi madre no quiso que la obra se mostrara en Buenos Aires. Así que tuve que inventar algo para suplantarla y se me ocurrió *Mis documentos*.

El proyecto surge entonces de la experiencia de trabajar con mi archivo personal y entender algo que nunca había experimentado desde dentro. Hasta ese momento, yo había trabajado siempre con historias ajenas, y no entendía lo que pasa en el cuerpo y la mente de un artista cuando traspasa los límites de su propia experiencia para hacer público algo que hasta entonces era un secreto. Y digo secreto pensando no sólo en algo familiar e íntimo sino también en cualquier tipo de obsesión (coleccionar islas o fotos de nubes, por ejemplo), e incluso en ideas que por alguna razón hayan fracasado: algo que nunca salió a la luz, un poco por vergüenza, otro poco por inseguridad, o por no saber a quién o cómo mostrarlo.

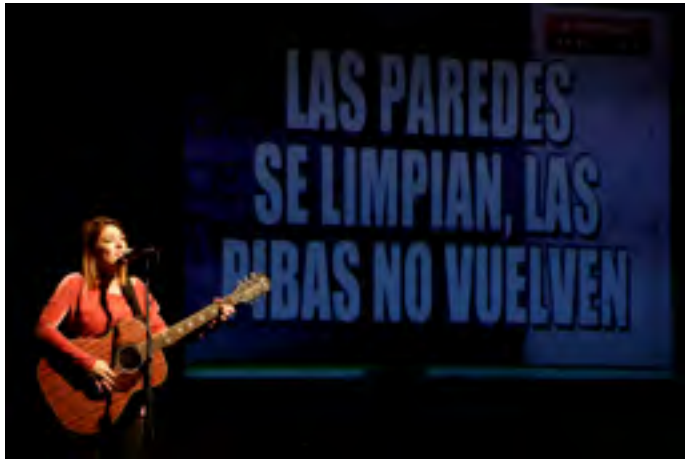
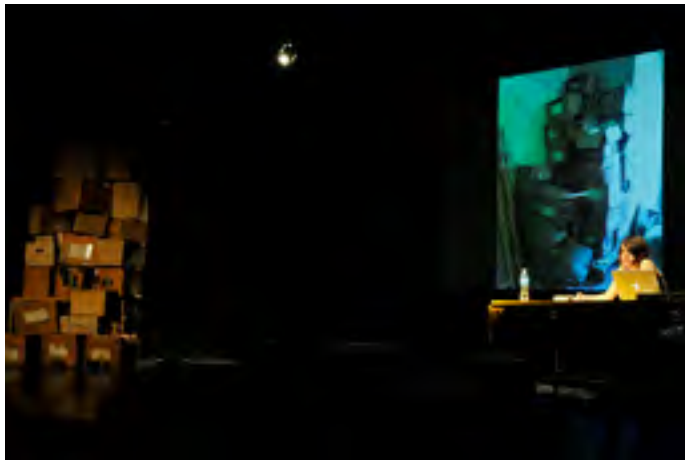
Fue entonces que decidí invitar por primera vez a artistas de otras disciplinas (escritores, músicos, directores, actores, artistas visuales) a desarrollar una conferencia performática sobre un archivo personal: una investigación privada, una experiencia radical, una historia que los obsesionara secretamente. *Mis documentos* tendría un formato mínimo: el artista en escena con sus documentos. La idea del ciclo era hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora. Se proponía indagar el género buscando un contagio entre el arte conceptual, la investigación y el teatro. Crear un espacio donde pudieran convivir discursos, formatos y públicos de distintas disciplinas.

Yo quería trabajar en un formato no teatral, por eso elegí la forma *lecture performance*. El género había tenido su apogeo en los años 60, con Joseph Beuys y Robert Smithson, como una forma de convertir un discurso en una obra de arte. Desde fines de los 90 había tenido un *revival* dentro del teatro, la danza y las artes visuales, y se había transformado en una de las variantes del arte vivo conceptual. Artistas como Xavier Leroy, Rabiñ Mroué o Tim Etchells reinventaron el género, haciendo de estas conferencias no académicas una forma de exponer y narrar investigaciones o experiencias. Lo que me interesaba era expandir el formato e invitar a otros artistas a explorar sus cabezas y sus computadoras en busca de aquello que había quedado sepultado, olvidado, escondido.

En esa primer edición del ciclo fui desarrollando una forma de trabajo. Se trataba primero de elegir a los artistas y luego encontrar un archivo personal con el que nunca antes hubieran trabajado. A lo largo de varias reuniones discutíamos ideas posibles para la lectura performática. En ese proceso, era interesante ver cómo raramente la primera idea era la que se desarrollaba. Una vez encontrado el archivo, los artistas empezaban a escribir. Muchas veces yo leía varias versiones del texto, corregía y colaboraba en la dramaturgia y el orden de los materiales (fotos, videos, documentos). Pero había artistas que preferían trabajar por su cuenta y solo me mostraban las versiones acabadas. Algunos estaban muy abiertos a la colaboración y al trabajo conjunto. Otros preferían hacer su proceso en soledad. En muchos casos, cuando los materiales eran muy personales, el trabajo consistía en darles confianza y una perspectiva exterior para entender la relevancia de lo que estaban haciendo. Era la primera vez que como directora y autora trabajaba con otros a partir de una idea y un material ajeno. Podía disfrutar de estar *al servicio* de otros y participar del proceso de creación de artistas que admiraba y descubría de una manera nueva.

LAS EDICIONES (2012-2020)

Entre 2012 y 2020 participaron del ciclo alrededor de cincuenta artistas. Hubo cinco versiones en Buenos Aires, una en Vigo, una en Bruselas, una en Milán, una en Berna y una en Lisboa. En algunos casos trabajé con artistas elegidos de forma individual; en otros hice workshops en los que las conferencias performáticas se iban desarrollando colectivamente. En esos años hubo todo tipo de trabajos con archivos personales. Algunos partían de cartas, mails, fotos, grabaciones en video. La poeta y performer Tálata Rodríguez, por ejemplo, hizo una



conferencia sobre la relación epistolar con su padre, poeta y guerrillero. La música Rosario Blefari puso en escena una experiencia de intercambio particular: gente anónima le contaba historias y ella les hacía una canción a medida. El escritor Félix Bruzzzone reconstruyó con filmaciones personales la historia de Campo de Mayo, el destacamiento militar y campo de exterminio donde fue asesinada su madre durante la dictadura militar.

Algunxs trabajaron con archivos de proyectos realizados o no realizados, como cuando la cineasta Albertina Carri compartió los materiales de su película nunca filmada *El affaire Velázquez*. Otrxs trabajaron con archivos encontrados, como el cineasta Ignacio Masllorens, que hizo su performance con películas encontradas en la basura. Hubo quienes tomaron como punto de partida un objeto, como la música Liza Casullo, que reconstruyó la historia de su familia venida de Italia a partir de una novela escrita por su padre y rescató cientos de libros de su padre que se pudrían en un depósito para repartirlos entre el público. Y también hubo experiencias de interacción entre el público y personas que no estaban en el escenario, como en la conferencia *Punto de fuga*, donde Laura Kalauz y Agostina López hacían posible que mujeres detenidas en la cárcel de Ezeiza hablaran con el público en vivo. Cada una de las conferencias iba reinventando la idea de archivo y de conferencia performática.

MIS DOCUMENTOS VIRTUAL

En 2020, luego de la edición de Lisboa, en febrero, viajé a Bologna con el plan de realizar un workshop para mi proyecto *Lengua Madre*. Llegamos el domingo 23 de febrero, y al salir del avión nos sorprendieron unas personas con unas máquinas que tomaban la fiebre. Hasta el momento no se sabía que el virus hubiera pasado de China a Italia. Al día siguiente cerraron las escuelas, los teatros y todo lo demás. Pocos días después, el virus se apoderó del norte de Italia y tuvimos que volver a Berlín de urgencia, por miedo de que cerraran las fronteras. Desde ese día todo fue muy rápido: el virus se propagó por el mundo y la vida se detuvo.

La primera sensación que tuve fue: ya no tengo trabajo. Es raro que antes que miedo de morir tuviera miedo de no trabajar más. Quizás para mí el trabajo y la vida se han vuelto terrenos resbaladizos, difíciles de distinguir. Quizás fue porque mi trabajo es una forma de infiltrarme en la vida de los otros, inventar vínculos, viajar en el tiempo. Dejar de trabajar significaba dejar de existir. Cuando volví a Berlín, todo empezó a desmoronarse. Primero fue la postergación del proyecto de Italia; luego se cancelaron las funciones y giras de *Futureland*, las giras de *Campo Minado*, los workshops, todo lo que tenía planeado al menos para los siguientes seis meses. De repente todo mi trabajo se iba borrando del calendario dejando los días vacíos, mientras llegaban las noticias de que cerraban las fronteras, las universidades, los jardines de infantes. Y yo estaba confinada en mi casa, en el mar de noticias de muerte que leía como una adicta apenas abría los ojos por la mañana. De un día para el otro, mi trabajo había pasado a ser cuidar a mi hijo las veinticuatro horas, cocinar, limpiar, y, cuando quedaba un resto de energía, contestar emails sobre proyectos cancelados o firmar cartas para pedir apoyo para lxs artistas como yo que nos habíamos quedado sin trabajo.

En Alemania se hablaba de que los *system relevante berufe* (trabajos relevantes para el sistema) seguirían operativos -médicos, policías, repositorios de supermercado, etc.- y serían apoyados, pero nada se decía de todos los demás, que súbitamente se habían vuelto irrelevantes. Los teatros y los museos, por su parte, no se responsabilizaban de los contratos firmados ni de los compromisos asumidos. Nadie en el mundo del arte sabía cómo iba a pagar las cuentas a fin de mes. En los medios se hablaba de las ventajas del *home office*. Se decía que para muchos era una ventaja no tener ir a trabajar y poder hacerlo desde casa. Algunos artistas hablaban de los beneficios de parar de producir y tener tiempo para pensar, investigar,

leer, escribir. Pero pocos hablaban del infierno de querer escribir cuando tu hijo te pregunta cada cinco minutos, en español y en alemán: "¿Qué hago mamá? *Was kann ich machen?* Me aburro".

Ante la falta de oferta cultural, los teatros reaccionaban rápidamente y proponían *streamings* de obras de teatro en vídeo. Ya es un lugar común que a nadie en el mundo le interesa ver teatro en vídeo. Ni a los mismos artistas. Además, las condiciones que proponían eran deplorables para los espectadores -videos de mala calidad, apenas una cámara fija puesta en el borde del escenario por un técnico dormido- y para los artistas: pretendían no pagar nada con la excusa de que para la audiencia sería gratis. Entonces empecé a preguntarme cómo iba a pagar las cuentas. Cómo encontrar una forma de trabajar a distancia cuando el teatro es el arte de la presencia.

¿Cómo se hace una obra de teatro sin teatros? ¿Cómo se ensaya sin compartir un mismo espacio? ¿Quién podría a asistir a una obra sin salir de su casa? El teatro tenía que convertirse en otra cosa. Pero ¿en qué? ¿Es posible hacer teatro virtual?

Entonces se me ocurrió reformular *Mis documentos* para una versión virtual: una manera de seguir trabajando con artistas de diferentes partes del mundo y apoyarnos mutuamente en este tiempo de incertidumbre. El formato de *Mis documentos* era perfecto para el mundo virtual. El ciclo tenía requisitos mínimos: el artista en escena con una mesa, una silla y su archivo, que generalmente estaba en su propia computadora y se proyectaba para los espectadores en una pantalla. En la versión virtual, lxs artistas estarían frente a su pantalla, filmados por la cámara de la computadora, compartiendo sus archivos mediante la función *compartir pantalla* en una conferencia vía zoom. El público estaría presente en un espacio virtual en vivo, desde sus casas, en cualquier lugar del mundo.

Luego de varios intentos frustrados con algunos teatros, hablé con Matthias Pees del teatro Mousounturm de Frankfurt, que se comprometió a producirlo y encontró otros coproductores (Kaserne Basel, Munchener Kammerspiele) para lograr pagar a los artistas y al equipo necesario para llevar a cabo el proyecto (Bibiana Mendes como dramaturgista, Maximilan Zahn como productor y un grupo de artistas de video llamado NIXNEWS). Los artistas invitados fueron Pedro Penin (Roma), Rabih Moroue (Berlín), Tim Etchels (Londres), Zhang Menqui (China), Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez (México) y Tania Bruguera (Cuba).

En *Doing it*, el actor y director Pedro Penin confesaba una pasión que lo llevaba muy lejos en el mar de internet: viajar virtualmente a islas remotas. En *Make me stop smoking*, el escritor y director libanés Rabih Mroué reconstruía con documentos personajes y anónimos el paisaje heterogéneo del Líbano destruido por crisis y guerras. En *Blue house*, la bailarina y cineasta china Zhang Mengqui compartía un videodiarario de su cuarentena en Hubei Province y sus experimentos artísticos en el pueblo de su abuelo. En *Lázaro*, el grupo Lagartijas tiradas al sol presentaba la historia de un actor que decide cambiar de nombre y de cara. En *Desireless*, la artista y activista Tania Bruguera se proponía reconstruir la historia de su madre y su país a través de los objetos que habían quedado en su casa luego de su muerte. (Ante la imposibilidad de la artista de participar, esta última conferencia fue reemplazada por un *open call*.)

Durante el proceso de creación del ciclo discutimos mucho cómo mostrar esas *lecture-performances*. Para mí era muy importante restituir en el mundo virtual la experiencia de ser espectadores de teatro. En el teatro, la presencia del grupo es la que determina que pensemos juntxs; hay una especie de rara telepatía que nos permite entender colectivamente. Y estar presente implica también una responsabilidad. Si te vas de la sala, eso significa algo. Antes

de cada performance de *Mis documentos*, los espectadores y yo nos juntábamos en un lobby virtual: los espectadores eran invitados a hacerse visibles con sus cámaras y yo me presentaba, preguntaba en qué lugar del mundo estaban, anunciaba el ciclo y los invitaba a reunirnos después de la performance para conversar. Ese pacto creaba un vínculo: la performance era para ellxs y teníamos el pacto de encontrarnos. Si ellos no venían, eso tendría una consecuencia.

Durante las seis semanas que duró el ciclo, cada noche transmitíamos la performance desde un lugar distinto del mundo y teníamos espectadores de Mexico, USA, China, Argentina, Alemania, Chile, Hong Kong, Irán.... Por primera vez en mi vida hacía arte en vivo para una audiencia diseminada por todo el planeta. Después de cada performance conversábamos cerca de una hora con personas que estaban en situaciones muy distintas, con el virus más o menos controlado, pero que compartían el aislamiento y el miedo. Esas conversaciones fueron creando una comunidad. Algunxs estaban solxs frente a la pantalla, otrxs en familia, otrxs incluso con sus animales domésticos. Esa intimidad de vernos en las propias casas, en compañía de seres queridxs, les daba a esas conversaciones un tono muy íntimo. No era la típica conversación con el público, donde a la gente le da terror tomar un micrófono y hablar en la sala. Al estar en sus casas, lxs espectadores se sentían mucho más libres de preguntar y comentar e incluso mostrar cosas de sus entornos para explicar lo que querían expresar.

Recuerdo a una chica mexicana que en *Doing it* mostró un cuadro de su casa para probar que ella también estaba obsesionada con las islas. En *Make me stop smoking*, unos artistas de Irán, inspirados por la performance de Rabih, hablaron sobre la censura vigente en su país; en *Blue House*, una académica de USA dijo: "Acabo de asistir a un estreno en China". En *Lázaro*, alguien dijo: "Pero... ¿lo que dices es todo mentira? ¿Cómo sé que es verdad?" Las charlas después de la obra se prolongaban; se discutía sobre el arte documental, el uso de archivos, la verdad y la ficción, pero también sobre el virus, la vida en aislamiento, las medidas de los distintos gobiernos, la biopolítica en general.

Recuerdo que cuando el ciclo terminó, algunas personas nos escribían diciendo que lo iban a extrañar, que el ciclo se había convertido en parte de su rutina, que era una de las pocas cosas que habían logrado ver durante el *lockdown*: no era un *streaming* anónimo, era algo de lo que sentían que formaban parte. De alguna manera habíamos compartido algo muy valioso: habíamos asistido a la experiencia del arte en vivo y recuperado espacios para debatir y pensar colectivamente.

Roma, la selva y el teatro

¿Cómo vive un arquitecto que enseña paseando el vaciado de la ciudad eterna? ¿La pandemia ha devuelto Roma a los romanos? ¿O les ha desvelado otra forma de mirarla y de mirarse? ¿Qué pinta el teatro en todo esto?

Estaba todo cerrado y pasear, incluso de día, se había convertido en una actividad ilegal. Los parques estaban cerrados, y en el silencio desierto de las calles pasaban los coches de policía. Paraban hasta a los peatones, salvo a los que iban vestidos para ir a correr o a los que llevaban el carrito de la compra. Los demás, los que simplemente querían salir de casa y estirar las piernas, eran sospechosos de sublevación. Si ibas caminando y te encontrabas con otra persona que venía de cara, te cambiabas de acera. Para adelantar a alguien, hacías maniobras imposibles para no entrar en su radio de acción. No podías pararte a hablar con nadie, y nadie quería pararse a hablar contigo. Por las mascarillas asomaban miradas de miedo y de sospecha. Todo el mundo estaba dispuesto a pagar su enfado con cualquiera. Todo el mundo era policía en potencia. Todo el mundo sentía el deber de denunciar cualquier conducta que se saliera de la norma. Aquella era la Roma que nos contaba la televisión.

Pero frente a aquel panorama desolador había otros espacios. La Selva. Los sitios en los que antes solo veías a los pobres que volvían a sus barrios de chabolas, con carros llenos de chatarra, y a los grupos de chavales a los que Pasolini aún llamaría, quizá, *ragazzi di vita*. Adolescentes noctámbulos, que se lían porros, que beben, que hablan levantando la voz o a grito pelado y que, a veces, se pegan. Los que buscan puntos que escapan al control de las cámaras de vigilancia y a las miradas desde las ventanas. Lugares que suelen empezar con un aparcamiento asfaltado, luego con una calzada quebrada y polvorienta, una valla rota, una senda, ramificaciones y más sendas. Si las sigues y le echas ganas, llegas a otros lugares extraños y a otros aparcamientos, y así puedes recorrer kilómetros. Roma es así, ya se sabe.



En los días de la Covid, la Selva se convirtió en un nuevo espacio público. Cada barrio tiene su Selva, a quinientos metros de cualquier portal. Y quien no quería salir al recreo en el balcón de su casa, sino al aire libre, iba allí. Y allí encontraba la complicidad de personas de todas las edades y de todos los estratos sociales. Algunas de ellas, incluso, sin mascarilla. Ninguna que te fuera a denunciar. Señores que paseaban, algunos con el perro, otros disfrazados de deportistas o en bici, parejas, a veces grupos pero distanciados, familias de pícnic escondidas entre los cañaverales, niños que jugaban a la pelota, otros que aprendían a caminar... Y allí seguían los pobres y los chavales del arroyo, pero no tantos como antes: solo los del barrio, mezclados con todos los demás. Todos cómplices y todos ilegales. Todos paseando en libertad.

En Roma, la Covid cerró muchos espacios, pero descubrió muchos otros. Aquellos en los que lo silvestre supera la acción del hombre y reconquista su espacio a la ciudad: espacios marginales, indefinidos, ocultos, abandonados, desconocidos o considerados peligrosos. Sitios en los que, ya antes de la pandemia, las plantas crecían exuberantes entre las grietas del asfalto e invadían la calzada. Zonas a las que no viene nadie a podar los árboles o a llevarse las neveras, las lavadoras o los neumáticos. Espacios que se habían llenado de pájaros, de zorros, de jabalís que, desde zonas más lejanas, se aventuraban hacia el centro. La Covid transformó lugares degradados en espacios llenos de posibilidades, y lo hizo para todos. No solo para los animales y las plantas, sino también para nosotros. Durante semanas, aquellos espacios se convirtieron en parte de nuestra casa, en parte de nuestro día a día.

Y poco a poco se corría la voz. Cada vez más gente descubría espacios en los que nunca había reparado y que nunca había echado en falta. Un tesoro al lado de casa. Y hubo quien empezó a indignarse, y a protestar, y a decir que qué desperdicio, que qué poco costaría limpiarlo todo, poner unas farolas, unos bancos y convertirlo en un parque, y hablaba de parques que había visitado en su último viaje al extranjero, con fuentes que se activan al pasar y una arquitectura moderna preciosa. Pero también hubo quien dijo que en Roma era mejor no intentarlo, que acabaría todo roto, que aquello nunca funcionaría. Y que, además, así ya estaba bien: bastaba con cuidarlo un poco. Ya, no le iría mal una limpieza, pero tampoco hacían falta arquitectos ni paisajistas. Solo personas, animales y plantas. Porque como el ayuntamiento decida adecentarlo, lo cerrará todo durante años y no se podrá usar, y para gastar y ganar más dinero harán algo inútil y, encima, feo. Mejor habitarlo y transformarlo con tiempo, y con el mínimo esfuerzo. Si no, la Selva desaparecería; volvería lejos, a los bosques.

Y llegó un momento en el que se pudo salir. Y nos fuimos al centro, donde ya no quedaba nadie. Una ciudad fantasma: tiendas cerradas, oficinas cerradas, cines y teatros cerrados, hoteles cerrados, todas las ventanas cerradas. En el centro hace mucho tiempo que ya no vive nadie. Las pocas viviendas que quedan se han convertido todas en apartamentos de Airbnb, para gente que se queda en la ciudad pocos días, a veces una única noche. Hacía años que se venía diciendo, pero ahora era evidente: los turistas nos habían robado la parte más bonita de la ciudad, la que hace que Roma sea Roma. Quedan las plazas, los obeliscos y las fuentes, pero ya no son como antes. No te puedes sentar, no puedes tocar nada, no puedes coger agua, no puedes tender la ropa. Si antes de la Covid todo esto, inexplicablemente, podía resultar aceptable, ahora ya no tenía lógica alguna. ¿Y si los artesanos volvieran a aquellas tiendas cerradas? ¿Y si los romanos volvieran a vivir en los Airbnb? ¿Y si nos pudiéramos sentar en las escaleras de la Plaza de España, que no están hechas para subirlas sino, sobre todo, para sentarse, para mirarse y para ver, como en un teatro, lo que pasa en la ciudad?

El teatro. La Roma barroca, antes de convertirse en un gran parque turístico, era un gran teatro, con sus bambalinas, sus gradas, sus palcos, espacios abiertos, cerrados y semicerrados en los que todo lo que sucedía era teatro: apariciones, desapariciones, situaciones inesperadas, imprevisibles, fugaces, cantos, riñas, y en los que todo el mundo, pobres, ricos, ladrones,

peregrinos y *ragazzi di vita* eran actores y espectadores de una obra que parecía tan eterna como la ciudad. Pero empezó a segregarse todo. Los teatros se convirtieron en lugares cerrados y de pago, y toda acción en calles o plazas quedó vetada. Solo se permitía consumir, pero no en las escaleras de la Plaza de España, ni en las de las iglesias, sino en una simple acera. Y empezamos a plantearnos cosas. ¿Y si los teatros, que ahora están cerrados, recuperaran la actividad al aire libre, aunque fuera con mascarilla y distancia de seguridad? ¿Y si todo lo que antes se hacía dentro pasara a hacerse fuera? ¿Y si el teatro reconquistara la ciudad? ¿Por qué no va el teatro a las fuentes a coger agua con un cántaro, a lavar la ropa, la fruta y los cuerpos sudados? Hoy, en la ciudad, el teatro tiene una gran oportunidad: volver a fundar Roma con quien todavía tenga ganas de participar o, sencillamente, de sentarse a mirar; invocar a quienes se habían escondido en la Selva para seguir viviendo al margen de la Covid.

Luego reabrieron los locales, los restaurantes, los bares. La gente volvió. La economía volvió a ponerse en marcha. Y entonces nos dimos cuenta de que necesitábamos espacios abiertos. Muchas calles se cerraron al tráfico o se convirtieron en peatonales. Las mesas se llenaron de gente, y las plazas se llenaron de mesas. Grandes restaurantes al aire libre. El espacio público empezó a cobrar vida otra vez. Pero no para los ciudadanos: solo para los consumidores. El teatro ha vuelto a perder. Quizá sea mejor quedarse en la Selva, y esperar a que pase algo de verdad.

Francesco Careri
Arquitecto y profesor de Arquitectura
en la Universidad de Roma Tre.



FOTO: FRANCESCO CARERI

La inclusión por llegar

Las nuevas etapas implican también nuevos retos. Y los retos obligan a replantearse los proyectos, a repensar y a buscar nuevos enfoques. Muchos nos habéis preguntado, tanto a Miguel Cuerdo como a mí, cuál será el rumbo del festival *Una Mirada Diferente* que durante 8 años hemos desarrollado en el Centro Dramático Nacional. Un festival que -creemos- ha contribuido a cambiar la percepción de la discapacidad y ha demostrado que la diferencia en escena es un valor artístico. Pero, sobre todo, tenemos la sensación de que se ha abierto una puerta hacia la creación inclusiva en el marco profesional de las artes escénicas que antes no existía. Sentimos, con orgullo, que el trabajo de estos años ha marcado un antes y un después en materia de inclusión

Y... ¿hacia dónde vamos ahora? ¿Cuál es el siguiente reto?

Afortunadamente, tanto Alfredo Sanzol como el resto de su equipo directivo eran ya muy cercanos al proyecto y tienen, además, una visión muy clara de cómo y desde dónde hay que trabajar la inclusión. Así que el trabajo es fácil.

Cuando Miguel y yo presentamos el festival en el año 2012, dijimos que queríamos que desapareciese lo antes

posible porque ya no hiciese falta. Y ese momento ha llegado. El festival *Una Mirada Diferente* deja de ser necesario y se integra en el Centro Dramático Nacional. Su programación será inclusiva y los espectáculos que se presenten no se contextualizarán. Sí mantendremos el espacio de investigación y el apoyo al desarrollo de proyectos apostando siempre por la visibilidad y la participación de los creadores con diversidad funcional en todas las áreas de CDN.

Mantendremos también las alianzas con otras instituciones con las que hemos trabajado estos años como Plena Inclusión, Fundación Universia, Fundación Once o el British Council porque siempre repetimos que este es un camino que hay que recorrer unidos, asumiendo los retos de manera conjunta para avanzar con mayor rapidez.

También revisaremos la accesibilidad de los espacios de ambos teatros y la comunicación que desde el centro se hace hacia el público con diversidad funcional para conseguir limar las barreras que aún nos quedan.

En resumen, sentimos por fin que estamos en la matriz del CDN. Su equipo directivo, el resto de trabajadores

y el público ya no necesitan un espacio específico que explique y contextualice la programación de espectáculos inclusivos. Estamos incluidos, aunque sigamos atentos y fomentemos medidas de acción positiva para afianzar el trabajo realizado y sobre todo, para no desvanecernos.

¿Y cuál es la inclusión por llegar? Todas estas decisiones las tomamos junto con Alfredo Sanzol en el inicio de su etapa como director. Y entonces llegó la PANDEMIA...

Durante el confinamiento, el CDN hizo un enorme esfuerzo por mantener el contacto con su público a través de su 'ventana' y en uno de esos espacios pudimos debatir sobre *Los teatros públicos como modelos de inclusión* (11/6/20). En el debate participó el propio Alfredo Sanzol, junto a Thiago Rodrigues, director del Teatro Doña María II de Lisboa, Marco Paiva, director de la compañía inclusiva Terra Amarela, y yo misma, y durante el encuentro debatimos sobre cuáles han sido, son y serán los retos de la creación inclusiva en los próximos años. Podemos extraer varias conclusiones.

No podemos saber el rumbo que habría llevado la inclusión si no hubiera irrumpido la pandemia en nuestras vidas. Lo que está claro es que va a marcar un punto de inflexión en las artes escénicas en general y por tanto afectará inevitablemente a los proyectos inclusivos que son los eslabones más débiles de la cadena. Uno de nuestros principales retos en el corto plazo es evitar perder lo que ya hemos conquistado. Porque todavía son peldaños débiles los que hemos escalado y es fácil volver a caer en la exclusión. Y aunque pueda parecer un reto sencillo, no lo es. Tenemos que ser firmes en no retroceder. No podemos volver a los circuitos amateur, no podemos salir de los centros de formación profesional, no podemos consentir que no haya accesibilidad universal en los espacios de exhibición... Nuestro reto es resistir.

Pero la pandemia también ha obligado a los espacios escénicos a repensar su forma de acercarse al público y eso puede ser una oportunidad para el colectivo. Porque en ese repensar no debemos olvidar, como decía el creador luso José María Branco, que "hay que hablar a toda la humanidad". No nos olvidemos en esta nueva manera de conectar con el público que también en nuestros patios de butacas, presenciales o virtuales, hay personas con diversidad funcional y que hay pequeñas acciones como el subtítulo, la lengua de signos o la audio-descripción que son fáciles de sumar en las

comunicaciones y que abren una puerta para que este público pueda acceder en igualdad.

Y también, ahora que estamos adaptando los espacios físicos para poder cumplir las normativas de la nueva normalidad y las distancias de seguridad, es una buena oportunidad para analizar nuestros espacios también desde el punto de vista de la accesibilidad. Revisémonos. Sin fijarnos tanto en la cantidad de gente que tiene acceso como en la diversidad de la gente que accede y tiene oportunidad de participar activamente. Que el teatro se convierta en la casa de todos. Y que esa diversidad se vea también en los escenarios. Porque esto es una obligación de los teatros públicos. Deben ser vanguardia. El arte se ocupa de la realidad y cuando el arte deja a una parte de la sociedad sin reflejo, sin iluminar, sin ser contada, no está siendo fiel a la razón por la que existe. Y los teatros públicos tienen que garantizar el acceso democrático a las experiencias culturales que el teatro comercial o privado no permitiría.

Todo esto que se plantea por el cambio de paradigma al que nos obliga la pandemia, no nos debe hacer perder de vista los dos grandes retos que nos hemos marcado en el largo plazo. El principal: conseguir un acceso igualitario a la formación en el ámbito de la cultura y conseguir crear referentes para los creadores con discapacidad; y el otro es conseguir que las personas con discapacidad sean líderes de los proyectos culturales. Que estén en primera línea. Estos dos objetivos son complementarios. No puede haber liderazgo sin una formación profesional.

Y seguir trabajando para cambiar la mirada de los creadores escénicos hacia la inclusión y la accesibilidad y que no se centren siempre en los límites y las barreras.

En resumen: la inclusión que está por llegar viene cargada de la incertidumbre que impregna esta nueva era, pero también de las certezas de que el trabajo que se ha realizado estos años debe protegerse y que las instituciones, gestores, creadores y público debemos trabajar unidos para que el teatro sea un reflejo de la realidad diversa que nos rodea.

Seguimos.

Inés Enciso
Creadora y co-directora del festival *Una mirada diferente*, del CDN, Premio Plena Inclusión 2015



IMAGEN DE CÁSCARAS VACÍAS, CON TEXTO Y DIRECCIÓN DE MAGDA LABARGA Y LAILA RIPOLL, UNA OBRA INTERPRETADA POR 6 ACTORES CON DIVERSAS DISCAPACIDADES, QUE VIÓ LA LUZ DESPUÉS DE 4 AÑOS DE TRABAJO EN EL FESTIVAL UNA MIRADA DIFERENTE DEL CÓN. EN 2016 / FOTO: MARCOS GPUNTO

El reto digital

La Academia de Teatro y Digitalidad de Dortmund y el teatro del siglo XXII. Uno de los creadores de este centro de I+D escénica, pionero en el mundo, relata el idilio entre Talía y Tekné. ¿Qué diría Melpómene?

En los últimos días del año 2019, los medios de comunicación públicos alemanes informaron por primera vez de un nuevo virus que habría causado enfermedades respiratorias en varias personas en Wuhan, China. Sólo dos meses y medio después -entretanto la OMS había declarado la enfermedad como pandemia- el telón rojo de los teatros bajó, y así permaneció casi seis meses. No sólo Alemania se confinó. La vida pública se detuvo al igual que todos los esfuerzos creativos del arte: no se permitieron ni las actuaciones ni los ensayos, ni para los coros ni para los solistas; sólo se permitió a los talleres técnicos y artísticos (en Dortmund) producir mascarillas en modo crisis.

Mientras tanto, durante el cierre de los teatros por la pandemia, una sección del Teatro de Dortmund estuvo especialmente activa: la Akademie für Theater und Digitalität (Academia de Teatro y Digitalidad), un instituto de investigación artístico-técnica único en Europa. La Academia recibió numerosas consultas, no sólo de los teatros y festivales de habla alemana sino de toda Europa, sobre cómo hacer teatro en el espacio virtual, en vista del cierre, o cómo utilizar procedimientos digitales para el teatro en el espacio público de manera adaptada al coronavirus. La Academia cooperó con un gran número de iniciativas, festivales y teatros, y fue probablemente la única sección teatral de Europa con más trabajo que antes del comienzo de la pandemia de la Covid.

La Academia de Teatro y Digitalidad se creó a partir del impulso artístico y de contenido en torno al ex programador de teatro y director de escena Kay Voges (en Dortmund de 2010 a 2020). Voges, su compañía de actores y su equipo de gestión ya habían estado trabajando desde 2013 en el análisis crítico de nuestra modernidad (post)digital y habían presentado toda una serie de producciones teatrales que utilizaban tecnologías digitales: desde la programación en directo sobre el escenario (*Der Live-Code. Krieg und Frieden im globalen Dorf* [Código de la representación en vivo: guerra y paz en la aldea global], 2013) hasta la captura de datos fisiológicos del cuerpo de los actores y actrices para el control de la luz y el sonido (*4.48 Psychose* [4.48 Psicosis], 2014), pasando por el uso de aplicaciones para la comunicación entre el público y los artistas (*Minority Report*, 2014). Desde el uso de *streaming* en directo en la producción de *Das goldene Zeitalter* [La Edad de Oro] (2013 y 2015) hasta la captura de impulsos

musicales para dirigir la luz en el escenario y en el diseño de vestuario, así como para controlar la maquinaria escénica (*Einstein on the beach*, 2017). Desde la transmisión sin latencia de vídeo y sonido para una función representada simultáneamente en dos escenarios distintos a 500 kilómetros de distancia (*Die Parallelwelt* [El Mundo Paralelo], 2018) hasta producciones que son toda una experiencia de realidad virtual: en *The House* [La Casa] (mayo de 2020), los avatares de los espectadores y de los actores capturados en vivo se reunieron en una experiencia teatral virtual y exploraron el potencial de la plataforma de RV Mozilla Hubs. No todo fue un éxito, pero la curiosidad por experimentar con nuevas áreas temáticas, temas candentes y nuevas formas de narración se vio recompensada, así como el coraje de vincular al teatro algunas nuevas profesiones específicas (redactores, programadores, matemáticos, codificadores, etc.) y, por último, la voluntad de probar el potencial de las tecnologías digitales para un teatro del siglo XXI. De hecho, el periódico Die Welt describió el Teatro Schauspiel Dortmund como el "principal laboratorio teatral en lengua alemana". Mientras, la compañía residente ha tenido que enfrentarse una y otra vez a tres deficiencias: la falta de personal cualificado, la falta de hardware y la falta de tiempo en los ensayos cotidianos para explorar las posibilidades técnicas y el potencial artístico de las tecnologías digitales.

Esta triple deficiencia condujo a tomar conciencia de que era necesario fundar la Academia de Teatro y Digitalidad. Con el apoyo económico del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), el Ministerio de Cultura y Ciencia del Estado de Renania del Norte-Westfalia y la Fundación Federal de Cultura, y bajo la dirección del director de larga trayectoria Marcus Lobbes, ésta se constituyó en el Teatro de Dortmund a principios de 2019 como proyecto modelo para la innovación digital, la investigación artística y aplicada y la formación y el perfeccionamiento orientados a la tecnología. Como sexto sector teatral, la Academia analiza las condiciones de la estructura de la actividad artística y técnica en los escenarios, significativamente marcada por la digitalización.

En un laboratorio de 800 metros cuadrados se explora con medios artísticos y técnicos en primer lugar cómo aplicar las tecnologías digitales a las artes escénicas de manera útil y sensible. En segundo lugar, el equipo de la Academia y los cambiantes becarios y becarias investigan cómo se transforman las artes escénicas mediante la tecnología de los sensores y actuadores, la robótica, la realidad virtual y aumentada, la inteligencia artificial y mucho más. Y en tercer lugar, se explora cómo las tecnologías digitales pueden ampliar las diversas áreas de trabajo, tanto en el escenario como delante y detrás de él. Concretamente, la Academia distingue tres áreas principales en su trabajo: la investigación técnico-artística con un explícito enfoque en su aplicación a las artes escénicas, el perfeccionamiento profesional de los empleados de los teatros municipales, estatales e independientes, y la formación en el marco de un (futuro) máster interdisciplinario que aunarà arte y tecnología.

Para poder investigar, el teatro incluso modificó sus estatutos: además de la formación cultural y artística, en lo sucesivo la investigación sería uno de sus objetivos declarados. Así, el Programa de Becas de la Academia garantiza la investigación artístico-técnica, del mismo modo que el Programa Interdisciplinario de Máster lo hará a partir del semestre de invierno de 2022, cuya acreditación comenzará en otoño de 2020. El Programa de Becas, financiado por la Fundación Cultural Federal, presta apoyo a los becarios (internacionales) "interesados en la investigación de los contextos artísticos y técnicos de las narrativas digitales en los espacios teatrales y su aplicación práctica". De entre las solicitudes presentadas, un jurado independiente seleccionará por semestre de investigación unos 10 proyectos que planteen la aplicación práctica y la transferibilidad de los resultados de la investigación a otras disciplinas e instituciones de las artes escénicas – y que, además, sean «innovadores»: ¿Qué proyectos combinan los procesos digitales existentes de captura del movimiento, realidad mixta, realidad virtual, realidad aumentada, robótica y actuadores, tecnología de sensores y diseño audiovisual, etc., de una

manera completamente nueva o diferente? ¿Qué proyectos sitúan estas tecnologías en nuevos contextos de aplicación? ¿Qué procesos y aplicaciones digitales se pueden desarrollar desde cero en el contexto de un proyecto? Los becarios tienen cinco meses para desarrollar su proyecto entre la tecnología digital y las artes escénicas, libres de las presiones que supone el funcionamiento cotidiano de un teatro. La beca incluye dinero para alojamiento, viajes, mentores, un salario mensual y acceso al hardware y software de la Academia; además, los becarios estarán integrados en una red de expertos y mentores. En el mejor de los casos, trabajarán colectivamente y se complementarán en su trabajo de investigación.

El segundo eje de trabajo se centra en la formación profesional permanente, articulada en forma de seminarios, tutorías (en línea) y charlas de expertos, que la Academia ofrece en cooperación con dos socios: por una parte, con la Asociación de Empleadores de los Teatros (la Asociación Escénica Alemana) y, por otra, con la Sociedad Técnica Alemana de Teatro (DTHG), asociación que engloba a un gran número de pequeñas y grandes empresas que se encargan del equipamiento técnico de los teatros. Se organizan cursos de formación y seminarios mensuales o puntuales para familiarizar al personal técnico (maquinaria escénica, iluminación, sonido) y artístico (maquillaje, atrezzo, vestuario) con los retos profesionales y artísticos derivados de la digitalización y las nuevas posibilidades que brinda.

La tercera área de trabajo, la educación universitaria en el marco de un programa de máster sobre la digitalidad en las artes escénicas, requiere un largo proceso de acreditación. Está previsto que los primeros estudiantes sean admitidos en el semestre de invierno de 2022. Los cursos se llevarán a cabo, entre otras ubicaciones, en el nuevo edificio de la Academia en el Campus Digital, donde el Ayuntamiento de Dortmund está construyendo un edificio de investigación de 2.000 metros cuadrados nuevo para la Academia.

Así pues, la (futura) formación, el desarrollo profesional y la investigación artístico-técnica de la Academia constituyen uno de los mayores retos del teatro en general, en todo el mundo: es necesario dar forma al cambio fundamental que se está produciendo como resultado de la digitalización de todos los ámbitos de la vida: en términos de contenido y estructura, pero sobre todo a nivel técnico y artístico. Algunos teatros y salas de conciertos ya se han embarcado en lo digital -más allá de la mera transmisión (en vivo) de conciertos o producciones teatrales- y están sondeando las posibilidades del futuro digital. Si se suman las experiencias que ha realizado el sector de la danza en particular en los últimos 20 años y se extrapolan a los años venideros, se puede iluminar la realidad futura en la que tendrán lugar el teatro y los conciertos en los próximos cinco a diez años: los actores humanos y los creados artificialmente interactuarán entre sí virtualmente, y presumiblemente también de forma analógica, redefiniendo la relación de humanos y máquinas entre la libertad y la seguridad. Novedosos sistemas de rastreo de movimiento, soluciones de software más complejas y mayores capacidades informáticas hacen posible las producciones de XR en vivo para un público remoto internacional de varios miles de espectadores. Las interacciones conjuntas entre artistas y espectadores, físicamente en lugares diferentes, ya no son una promesa lejana, pues gracias a una multitud de canales de retroalimentación recientemente desarrollados, es posible hacerlas de bajo umbral. Para la proximidad íntima y el contacto referenciado entre actores y espectadores ya no existe una frontera espacial y social. Al contrario: los encuentros reales de personas desconocidas entre sí son posibles en el espacio virtual gracias a las nuevas herramientas digitales. Los teatros se están convirtiendo en una ocasión global para reunirse virtualmente, tanto si la pandemia sigue representando un papel como si no...

Michael Eickhoff
Co-fundador de la Academia de Teatro y Digitalidad de Dortmund (Alemania)
Traducción: Instituto Goethe Madrid

IMAGEN DE DAS GOLDFENE ZEITALTER, DE ALEXANDER KERLIN Y KAY VOGES / FOTO: EDI SZEKELY



Cuerpo en escena: el último bastión de la cultura

«Casi todas las grandes acciones
y todos los grandes pensamientos
tienen un comienzo irrisorio»
Albert Camus

Aprendemos a vivir a través de las rutinas del cuerpo. Mediante sus percepciones sabemos si tenemos frío, calor, sueño o hambre. Gracias a él, expresamos nuestras necesidades a los que nos cuidan; risa y llanto son nuestras primeras herramientas de comunicación. El cuerpo nos ofrece la posibilidad de hablar sin hablar, de decir sin decir, despojado de convenciones aprehendidas, acaparando la atención de nuestro entorno, cumpliendo nuestra necesidad más básica: la supervivencia.

Nuestra maquinaria biológica está equipada con sistemas integrados: percibe el entorno a través de los sentidos y nos ofrece nuestra primera experiencia sensible del mundo. Poco a poco, aprenderemos a pensar y, finalmente, a comunicarnos. Es la maravilla del cuerpo que además nos ofrece nuestro único espacio privado, el vehículo de tránsito en nuestras vidas. Sin este continente de pies, brazos, ojos, piel, no seríamos, no viviríamos, no existiríamos, por lo que lo corporal se manifiesta como lo más auténtico y primigenio que posee el ser humano.

Paradójicamente, las narrativas en torno al cuerpo y sobre la idea de lo corporal consideran a éste como uno de los dispositivos más inasibles y complejos del pensamiento humano o, en palabras de Roland Barthes, carente de unidad en sí mismo. Aunque este dispositivo nos aporta la consciencia inconsciente del mundo, nuestro espacio personal y el regalo de nuestro rostro según Le Breton, el continente del cuerpo se tiñe de contenidos relacionados con la construcción humana de lo socio-cultural: un cuerpo de mujer o de hombre, de niño o de adulto, sano o enfermo, un cuerpo que no quiere ser... En esta paradoja, lo natural es transformado en materia inagotable de prácticas sociales, de representaciones culturales que nos etiquetan, nos construyen, nos constriñen, nos identifican, nos integran y desintegran en la búsqueda de la construcción de una taxonomía del mundo humano.

A lo largo del pensamiento occidental, los seres humanos han imaginado, inventado, convenido y proyectado dispositivos que consideraron valiosos para su supervivencia y su desarrollo: justicia, libertad, saber, salud... En todas, está presente lo corpóreo, como una sombra que tiñe nuestro entramado social pero sin poder escapar al fracaso de la enfermedad, la vejez o la muerte; el cuerpo de la humanidad es para ella misma una "guerra y una paz, un rebaño y un pastor", en palabras de Zaratustra.

No es extraño entender que todas aquellas manifestaciones, expresiones, gestos, ideas, representaciones que se relacionan con lo velado del cuerpo hayan permanecido como él mismo en una especie de catálogo oculto del mundo, siendo ésta la historia implícita de nuestras artes vivas. Un mundo que cuenta su historia sin contar la historia de su propio cuerpo, puede hacernos entender el por qué de nuestra transparencia.

En contra de las taxonomías y categorizaciones que tanto agradan al pensamiento humano, las últimas noticias del mundo social, económico, político, educativo, sanitario... nos han ofrecido otra experiencia: la hiperconectividad se ha conformado como una realidad que relaciona acciones, muecas, reflejos, actitudes de la ciudadanía, y muestra la posibilidad de conectar a través de la visión de nuestros cuerpos, una nueva pragmática experiencial de la conectividad que hemos disfrutado u odiado, pero que se ha conformado como una urgencia de vida a través de la visibilización de los cuerpos de otros.



THE LIME WORKS, DE THOMAS BERNHARD, DIRIGIDA POR PHILIPP PREUSS. SCHAUBUHN (BERLIN, 2014) / FOTO: THOMAS AURIN

Todos entendemos y hemos leído y compartido las reflexiones que se realizan en torno la conectividad de los cuerpos en el acto escénico; esa conexión de corte ritualista que acontece entre lo que sucede en el escenario y el público, aquello que Lehman define como "la materialidad de la comunicación". Pero, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, como él mismo señala, nuestros propios procesos creativos se engendran en personas, y con ellas en sus inevitables cuerpos. El acto escénico y su comunión final con el público sólo es el final de una travesía creativa que se basa en relaciones inevitablemente corporales, "donde sucede una singular interacción entre la vida organizada estéticamente y la vida real" (Lehman), que inevitablemente es la del cuerpo.

En la paradoja de los tiempos, la hiperconectividad del mundo trae bajo el brazo la distancia del espacio y del tiempo, no solo respecto al público, no solo entre auditorio y escenario, sino entre bastidores, en un paradigma que habla desafortunadamente de distanciamientos, de separaciones, de limitaciones de la carne.

En la (re)invención estacional, las artes vivas han echado mano de alternativas para seguir adelante, de objetos con arte, productos de la frustración o el aburrimiento, de la creatividad o la pulsión, de la necesidad o de la obsesión, como cualquier otro objeto artístico, pero ahora abusando de la *World Wide Web*. Estos productos, arte o artesanía, han conseguido abrir debates que parecen ya olvidados en la liquidez de estos tiempos, pero que fueron y son, todavía, necesarios en un paisaje interior al que aún no hemos puesto ni fin ni nombre.

¿Volvemos a la plaza, ahora digital? ¿Pasamos el sombrero incluso en bitcoins? ¿Cobramos o compartimos? ¿El artista escénico es un profesional del arte o un artista con oficio? Meses después, se plantean debates mientras las instituciones siguen en silencio acuciadas por otras urgencias que, curiosamente, se originan por el cuerpo.

Y es la urgencia del cuerpo, concretamente de la nutrición, la que se opone, en una paradoja irresoluble, a la presencia del contacto corporal. Nutrición y cuerpo han puesto en la palestra (nunca mejor utilizada esta

expresión) al *streaming*. Quiere, esta sincronía sin compartir espacio, fidelizar al público, mantener viva la llama, buscar nuevas rutas para los ingresos... Pero pone sobre esta misma palestra que nada es igual a la energía compartida de los cuerpos próximos.

El *streaming* no nace a colación de la urgencia sanitaria sino que ya era una práctica que había irrumpido en sociedades que se articulan, cada vez más, a través de las pantallas. Aunque la profesión no miraba con buenos ojos esta herramienta, se podía defender que eliminaba las distancias, democratizaba el consumo, multiplicaba la oferta, posibilitaba el contacto de generaciones desconectadas o multiconectadas... Incluso podemos encontrar razones muchos menos prosaicas: poder 'verlo todo', recuperar el instante que no volverá o immortalizar el acto escénico de quien ya no está.

Con esta filosofía, y sus novedosos formatos, hemos podido ver en las carteleras de los cines o en las plataformas de vídeo, ofertas de teatro, danza y ópera de todo el mundo a módicos precios, en cualquier hora o momento del día, sin que se puedan negar los beneficios de disponer de semejante oferta cultural y artística trascendiendo el tiempo, el espacio y lo económico.

Pero el *streaming* que surge ahora viene cargado, a mi parecer, de otros principios. Sigue beneficiando a la ciudadanía y a la profesión al conseguir que la maquinaria escénica siga en marcha, cumpliendo con su función social. Pero creo, de aquí mi pequeña reflexión, que se invierten recursos y esfuerzos en una fórmula que solo tiene sentido si convive con representaciones vivas, corpóreas (y de esas todavía tenemos pocas). Este *streaming* que se propone desde las instituciones no puede constituirse como alternativa única o demasiado latente, ya que la anulación de la corporalidad desnaturaliza la propia concepción de la práctica escénica, basada en una representación única, en una experiencia insólita e irrepetible.

Como advierten Sontag o Barthes, la fotografía, o los fotogramas del cine, sólo pueden ser imágenes de muerte, memorias de experiencias pasadas que nos alejan de la experiencia real y de la vida. Mientras que el lugar distintivo del acto escénico, y al tiempo su potencia energética, es su fugacidad. No podemos asir este momento que vivimos, que saboreamos, que experimentamos y que recordaremos como algo que no puede volver a suceder exactamente igual: fugaz e intenso. El acto escénico es un compromiso con el espacio, el tiempo y el cuerpo y su representación a

través de las pantallas que no deja de ser un intento de memoria de lo que pudo haber sido y no es.

En el acto escénico el individuo no es un retrato, sino un ser vivo susceptible de fallar y equivocarse, de brillar, emocionar y emocionarse. En el acto escénico, la mirada del espectador es libre mientras en el cine o la fotografía viene adiestrada por el encuadre y los deseos del autor siendo la cámara quien ofrece su punto de vista para constreñirla o diseccionarla, ofreciendo detalles que otro ojo no habría seleccionado; diseñando, por tanto, aspectos fundamentales de la representación.

¿Es el cine un *streaming* del teatro? Sí y no. Pero nos sirve el ejemplo para entender que la representación por este medio se parece a la famosa experiencia de Orson Welles al ofrecer una representación única de *The War of the Worlds*. ¿Podemos sugerir actos escénicos semejantes mediatizados por una pantalla?

El diario La Vanguardia publicó un artículo (*El futuro del teatro en Europa*, 7 de junio de 2020) que recogía algunas de las opiniones, reflexiones y acciones de cinco consagrados dramaturgos y directores teatrales, todos hombres. De manera general, coincidían en que la supervivencia de las artes vivas pasa por conceptos que nos son bien reconocibles: educación, sostenibilidad, sinergias... Es decir, toda una reinvención de lo escénico para el siglo XXI que se plantea ahora, como nunca, desde una urgencia insólita.

El primer lugar común es la cohesión necesaria en las artes vivas, que deben de estar (inter)conectadas. No tiene demasiado sentido en este momento, a pesar de toda la literatura en torno a las artes escénicas y su concepción especificista, señalar nuestras diferencias, analizar nuestros propios sistemas y herramientas, puntualizar aquello que nos distingue, personaliza y nos convierte en diferentes al resto. Estos pequeños lujos de autoanálisis particularistas deben de ser transgredidos bajo la concepción de que nuestra herramienta única es el cuerpo y que el trabajo sobre este debe ser entendido como instrumento de colectividad y de conectividad.

Creo que debemos avanzar en esta reflexión sobre la corporeidad en nuestro trabajo común: la escena. Y esta reflexión debe conducirnos a generar un espacio compartido donde la presencia de la carne, del movimiento, del gesto, de la voz... fundamenten un paradigma compartido. Y es que, precisamente, sobre el cuerpo, su presencia y su naturaleza, deberemos hablar en los próximos años frente a un mundo que transita

MOSES UND AARON, DE SCHÖNBERG, CON DIRECCIÓN ESCÉNICA DE ROMEO CASTELLUCCI



irremediamente hacia lo tecnológico y hacia la pérdida de lo corpóreo, las artes vivan conforman una de las acciones sociales, políticas y personales más necesarias.

La supremacía del *data* y de las pantallas que estamos viviendo con esta situación, es un proceso de aceleración de nuestra definitiva inclusión en el paradigma de la racionalización. Con este tránsito surgirán, o se reinventarán, nuevas problemáticas sociales, políticas, sanitarias, educativas... pero todas ellas confluyen en la idea de una posible pérdida, el fin de nuestro pensamiento simbólico y ritual y en la posible desaparición de los rituales: "Los rituales son procesos de incorporación y escenificación corpóreas. Los órdenes y los valores vigentes en una comunidad se experimentan y se consolidan corporalmente. Quedan consignados en el cuerpo, se incorporan, se asimilan corporalmente. De este modo, los rituales generan un saber corporizado y una memoria corpórea, una identidad corporeizada, una compenetración corporal. La comunidad ritual es una corporación. A la comunidad como tal le es inherente una dimensión corporal». Byung-Chul Han.

Si dejamos que esto suceda sin actuar, nunca mejor dicho, se producirá el triunfo definitivo de la racionalidad técnica y de las pantallas. Y el mal llamado distanciamiento social, probablemente terminará reduciendo todo, incluido el ser humano y la naturaleza, a simples medios para un único fin: el del beneficio del mercado que por primera vez en la historia de la humanidad podrá transgredir las normas del cuerpo.

Las artes vivas, como símbolo y rito de la colectividad corporal, y a pesar de todos los discursos negativos que nos abocan a la catástrofe, deben comenzar a entender que su importancia y, sobre todo, su valor social, es hoy mayor incluso que hace un año o hace un siglo, donde lo tecnológico y lo racional todavía necesitaban de cuerpos.

Los dinosaurios analógicos del teatro, como bien nos señala Schimmelpfennig, deberán perseverar más que nunca en la función de recordar y educar a la comunidad en la "utilidad de lo inútil", o de lo considerado inútil para el sistema: "Experimentar lo inútil es lo más difícil para el ser humano actual. En ello se entiende «lo útil» como lo usable prácticamente, inmediatamente para fines técnicos, para lo que consigue algún efecto con el cual pueda yo hacer negocios y producir. Pero uno debe ver lo útil en el sentido de lo curativo, esto es lo que lleva al ser humano a sí mismo". Tal y como señala Nuccio Ordine, esa deberá ser nuestra función, nuestra rebelión y nuestro futuro.

Es por ello, que la reflexión que debemos hacer debería trascender las preguntas que hasta ahora nos hemos hecho, aunque ofrecen una visión legítima de nuestro mundo. ¿Cómo será el teatro del futuro? ¿Cómo convencer a las audiencias para que vuelvan a los patios de butacas? Son cuestiones que hasta ahora han servido como paliativo para un periodo tanto como las soluciones ofrecidas mediante el *streaming*, pero tanto unas como otras, comienzan a quedarse limitadas y sobre todo nos ofrecen miradas limitantes. Debemos pues comenzar, con una nueva fuerza, a plantearnos nuevas preguntas y nuevas reflexiones en torno al presente y al futuro.

Una de las cuestiones que, a mi juicio, se convierte en central tiene que ver con lo educativo que debe situarse como objetivo primordial, no solo como apertura a la promoción y consumo de nuestras prácticas, tal y como se ha concebido en muchos casos hasta ahora, sino como una herramienta social que nos proporciona las bases para la concepción de mejores sociedades consolidando a lo artístico como un dispositivo de acceso al conocimiento que nos enseñe posibles nuevas formas de ser y estar en el mundo como seres completos.

El mito y la importancia de las artes, y sobre todo de las artes vivas, por su contexto colectivo, conectivo y corporal, se concentra en su capacidad de conseguir imbricar de manera casi mágica lo colectivo y lo íntimo, lo personal y lo comunitario. Y hoy, más que nunca, parece ser un aprendizaje fundamental no solo para nuestras comunidades o sociedades sino para el futuro de nuestra especie. Debemos comprender que, aunque la experiencia de la hiperconectividad ha sido latente y que nuestros actos parecen contaminar las vidas de los otros por muy lejanos que se sitúen, en realidad, lo que estamos viviendo es un mero holograma de la experiencia de la comunidad.

Las sociedades y los seres humanos necesitamos volver experimentar la sensación de lo colectivo de manera real para comprender que seguimos vivos. Y esta experiencia solo es posible poniendo el cuerpo, donde debe de estar: en el centro del ser humano. Solo un humanismo consciente y sostenible, basado en evidencias científicas y artísticas, podrá salvarnos como especie.

Agnès López
Bailarina y Catedrática de Análisis y Práctica del Repertorio
de la Danza Contemporánea del Conservatorio Superior
de Danza María de Ávila de Madrid



DAIMON Y LA JODIDA LÓGICA (2019). MATARILE TEATRO

Neus Molina *entrevista a* Rita Laura Segato

RITA SEGATO



«Hay que recuperar la politicidad de lo doméstico»

Mujeres con vendas negras en los ojos cantan al unísono desde Europa, América, Asia y África *Un violador en tu camino*, el himno feminista de Lastesis nacido en Chile, que el 25 de noviembre, día contra la violencia de género, se hizo viral por todo el planeta. La canción bebe, según sus creadoras, de los textos de la antropóloga y activista Rita Segato (Buenos Aires, 1951), autora de clásicos como *Las estructuras elementales de la violencia* y *La guerra contra las mujeres*.

Entrevista realizada el 14 de julio de 2020 para La ventana del CDN

Segato, teórica e histórica militante feminista, es una de las intelectuales más influyentes de América Latina que defiende el feminismo como "una política de la amistad que anhela un mundo donde diferentes formas de felicidad, realización y bienestar puedan existir sin agredirse mutuamente".

NEUS MOLINA (NM) ¿Cómo estás viviendo esta pandemia?

RITA LAURA SEGATO (RLS) Estoy en Buenos Aires y hace casi tres meses que no salgo de casa, pero siendo sincera yo vivo mucho en la palabra y la palabra también circula desde la pantalla.

NM La distancia física no lo es tanto gracias a las nuevas tecnologías.

RLS Bien, esto es un gran equívoco: pensar que la distancia física no es una distancia social. Con la cuarentena nos hemos dado cuenta de la materialidad del cuerpo del otro, que hasta ahora no lo percibíamos como espacio de comunicación. Algunos de nosotros somos verbales, pero hay muchísima gente para quien la comunicación no verbal es esencial. Hemos eliminado la importancia del cuerpo durante demasiado tiempo.

NM Ahora estamos anhelando salir, la piel, la vida sin pantalla... ¿No nos habrá servido este confinamiento para apreciar más lo corporal?

RLS Sí. Durante el cierre hemos sufrido la carencia de

otras cosas: la comunicación epidérmica, la falta de materialidad porque la comunicación que tenemos ahora a través de la pantalla es una comunicación visual, bidimensional y solo verbal y esto nos requiere un esfuerzo enorme de pasar por un embudo muy estrecho el hecho comunicativo. En cambio, cuando estamos entre cuerpos se activan otras comunicaciones que no son verbales y de las que no tenemos conciencia.

NM El teatro, por ejemplo, ¿un lugar que habita fuera de las pantallas está sufriendo las consecuencias de no ser a priori «seguro»?

RLS El teatro establece lazos de comunicación que la pantalla en su bidimensionalidad no puede. El teatro siempre es diferente, cada puesta en escena no tiene nada que ver con la anterior o la siguiente y esto es porque el público cada día varía. Los actores comparten su co-corporalidad. La pantalla no hace más que poner de manifiesto la carencia de materialidad, el registro de la carencia.

NM Tú afirmas que la Covid es "un significante vacío" y que la batalla futura será llenarlo de significado.

RLS Por mi parte, veo la Covid-19 como Ernesto Laclau vio a la figura de Perón en la política argentina: un «significante vacío», al cual varios proyectos políticos le tendieron su red discursiva. También lo veo como un acontecimiento que da origen a un «efecto *Rashomon*», evocando aquí la forma en que en las Ciencias Sociales

se ha usado el tema del clásico film de Kurosawa: un mismo crimen relatado desde cuatro perspectivas de interés diferentes.

NM ¿Cuáles serán estas perspectivas que se generarán alrededor de la pandemia?

RLS La pugna será, como dice el teórico Edward Said, por el permiso de narrar, quién se declarará con el derecho de narrar y de contar lo que ha pasado. Tendremos que vivir con diferentes narrativas que serán al final la confrontación entre dos éticas, dos proyectos históricos: la conformista, que declara una sola verdad, un sol Dios, una sola forma de belleza y es patriarcal y monolista, y una ética de la insatisfacción, del pluralismo, que quiere un cambio, un futuro más benigno.

«Hombres y mujeres somos dos historias y la nuestra se liga a lo doméstico. La casa se convierte en lugar de opresión cuando la familia se nucleariza y cada mujer es 'la reina de su casa'. Las mujeres quedan aisladas y solas en sus hogares. Pero no siempre fue así. La vida tribal pre-colonial se estructuraba colectivamente»

NM ¿Sobreviviremos cuanto más plurales seamos?

RLS Lo que ha evidenciado la pandemia es que necesitamos sociedades plurales para sobrevivir, que el futuro no pasa por las grandes ciudades, sino por los lugares remotos, por los pueblos indígenas, por ejemplo, que viven aislados y mantienen costumbres sociales de colectividad. Hay que restablecer los nudos de la vida comunal con su ley de reciprocidad y ayuda mutua, adentrarse en el «proyecto histórico de los vínculos», que finalmente es un proyecto feminista. Recuperar la politicidad de lo doméstico, hacer que administrar siga equivaliendo a cuidar y que la cura sea su tarea principal. Es esto lo que en estos días de pandemia he denominado el «estado materno», como aquello diferente del estado patriarcal: burocrático, distante y colonial.

NM Hablas de politizar el hecho doméstico, no obstante la violencia contra las mujeres ha aumentado durante el confinamiento. ¿Cuándo dejó la casa de ser un lugar de empoderamiento femenino y de politización para pasar a ser un lugar de opresión?

RLS Yo afirmo que el espacio doméstico es el espacio de las mujeres. Esto me lo han discutido muchas feministas pero yo me baso en el transcurso de la historia. Históricamente la casa era un espacio femenino donde la mujer gestionaba la vida. Hombres y mujeres somos dos historias que se han entrecruzado y la nuestra se liga a lo doméstico. La casa se convierte en lugar de opresión cuando la familia se nucleariza y cada mujer es «la reina de su casa». Las mujeres quedan aisladas y solas en sus hogares, pero no siempre fue así. La vida tribal antes de la colonización se estructuraba colectivamente. Los hombres dominaban el espacio fuera de casa y ellas lo de dentro, pero de manera comunitaria.

NM Los hombres durante el confinamiento han estado encerrados en un espacio que no les pertenece.

RLS La violencia siempre ha existido, se encuentra en el seno del patriarcado fundacional pero en estos momentos hay una hipertrofia de la masculinidad y esto hace que haya formas mayores y más crueles de violencia. El hombre está siendo desposeído de su masculinidad, vivimos en un mundo donde afloran los pluralismos y cada vez siente que tiene menos autoridad y menos valor, por eso hay violencia porque la violencia es extraer valor del cuerpo de otro.

NM ¿La violencia machista está relacionada con la precariedad?

RLS El mundo de hoy es un mundo de amos, de *lordships*. Hay una refeudalización y la riqueza se concentra en pocas manos dejando una gran estela de precariedad. La sociedad avanza de una manera que los hombres no pueden controlar y los deja en una situación de incertidumbre a consecuencia de la precarización de la vida, de la economía, de no poder educarse más, leer más y tener acceso a varias formas de bienestar. La vida se ha vuelto inmensamente difícil, y el hombre, que por su mandato de masculinidad tiene la obligación de ser fuerte, de ser el potente, tiene muchas dificultades para poder serlo. La precarización de la posición masculina pone en cuestión su potencia. Y por tanto solo queda la violencia (sexual, física, bélica) para restaurarse. Las Maras, los sicarios o las Mandadas son un buen ejemplo.

NM El feminismo, a diferencia del relato patriarcal implica igualdad, relaciones más horizontales y en red.

RLS La nuclearización de la familia nos llevó a las mujeres al cierre, el individualismo y la competitividad; cada una reinaba sola a su hogar, y esto es terrible. Ahora estamos recuperando algo que ya existió: los ritos, los encuentros, la ceremonia. Hemos recuperado el mundo propio.

NM ¿La virtualidad ha ayudado a esta recuperación de lazos de sororidad? ¿*Hashtags* como #metoo o #NiUnaMenos son altavoces de proyectos feministas?

RLS Sí, la virtualidad ha hecho que todo fuera más deprisa pero no podemos confundir el juicio popular de comportamientos machistas con el linchamiento en las redes sociales. Aun así hemos hecho grandes avances en el campo discursivo y en el simbólico. Lo que hemos andado es mucho y ahora toca cuidarnos. No pueden dejar que nuestros antagonistas de proyecto histórico expropien nuestras victorias.

NM Otro ejemplo es el poder de la viralidad, pero también la fuerza de la calle, gracias a la performance, por ejemplo, de Lastesis, que se inspiran en tus estudios feministas. Un proyecto teatral nunca estrenado que salta de la calle a la red y desde la red salta y se replica en diferentes ciudades del mundo

y en diferentes idiomas con un objetivo común: denunciar la violencia patriarcal.

RLS Me sorprendió mucho cuando me dijeron que se habían inspirado en mis ideas, no tenía ni idea hasta que me llegó *online* como a todo el mundo. El fenómeno de Lastesis me hizo pensar que en el feminismo tenemos otros cánticos, otros himnos. ¿Por qué este se viralizó? A la conclusión que llego es que lo que nos une a las mujeres es la victimización de la violencia y aquí lo que hubo fue una vibración de cuerpos doloridos, victimizados. Una co-corporalidad que nos interpeló a todas, una vivencia de dolor compartido. Creo que sin las redes nos hubiera llegado igual, más lentamente pero hubiera llegado, porque en la canción y la puesta en escena había una comunión.

Neus Molina

Periodista cultural y docente en la Universidad Autónoma de Barcelona

IMAGEN DE MAN UP, DE LA COMPAÑÍA TEATRO EN VILO, ESTRENADA EN EL CDN EN 2019



¿Cómo recuperarse del ictus cultural?



PATRIO DE BUTACAS DEL BERLINER ENSEMBLE DE BERLÍN, EN MAYO DE 2020 / FOTO: MORITZ HAASE

Parece casi inevitable que la crisis sanitaria de la Covid-19 nos induce a las metáforas médicas y si tenemos que encontrar analogías sobre lo que le está sucediendo al sector cultural, no cabe duda que el ictus nos proporciona una imagen adecuada. El sector cultural ha sufrido un colapso repentino que se nos ha presentado de forma brusca por el confinamiento y que va a tener unos efectos persistentes en el tiempo, por los previsibles rebrotes, que van a obligar a replantear muchos aspectos de las relaciones entre creadores y creadoras, espacios de mediación cultural y las personas usuarias, participantes, clientes y consumidoras. Muchos de los supuestos convencionales y muchas de las inercias prácticas acumuladas por el sector se van a revelar del todo ineficaces para el proceso de recuperación. Para recobrar sus funciones vitales, el sector cultural se ve ante el reto de desaprender para reaprender.

Primero: ¿qué ha sucedido?

El colapso ha significado en el Estado español que las organizaciones culturales hayan reducido su actividad (casi todas), se hayan reorientado hacia lo digital (algunas), o sus trabajadores y trabajadoras hayan desarrollado sus actividades desde casa y hayan ajustado plantillas (muchas) (Abeledo, Bacete & María, 2020). Debido a la situación de confinamiento, un número importante de organizaciones culturales de todo tipo se enfrentará a una reducción de sus ingresos que superará el 75%.

Estas cifras parece que se confirman en la medida en que transcurre el año, y en el caso concreto de las actividades que tienen que ver con audiencias en espacios comunes (cine, teatro, música en directo), la

pérdida media apunta que alcanzará efectivamente una disminución de ingresos del 75% para todo 2020.

La reducción de la actividad al mínimo ha sido la elección más destacada de las organizaciones sin personas asalariadas (49%), si bien es cierto que la actividad se ha reducido en todos los segmentos, sea cual fuere la dimensión de la organización. No obstante, los porcentajes con una menor reducción de la actividad se encuentran entre las empresas de mayor tamaño: de 11 a 50 trabajadoras y trabajadores (30%) y más de 50 trabajadoras y trabajadores (33%). Los ajustes de plantilla han tenido lugar principalmente entre las empresas de entre 6 y 10 personas empleadas (38%), mientras que las empresas con más de 50 personas empleadas han recurrido al ajuste en menor medida (16,95%). El menor ajuste de plantilla en este último segmento tiene su explicación en la elevada implementación del teletrabajo (89,83%), una opción que no han podido llevar a cabo buena parte de las organizaciones sin personas asalariadas, pues se trata del segmento con menor implementación del trabajo remoto (36%) (Abeledo et al., 2020).

Sorprendentemente con estos datos, en términos prospectivos, solo un 9% de las organizaciones culturales consideran que probablemente tendrán que cerrar, circunstancia que refleja o una enorme capacidad de resiliencia o un ingenuo e injustificado optimismo.

¿Qué podemos esperar para el futuro?

Es evidente que el marco contextual en el que se van a desarrollar las actividades culturales y creativas va a cambiar significativamente y es necesario readaptarse e identificar dónde están los espacios irremisiblemente perdidos -para abandonarlos- y atisbar con rapidez dónde se manifiestan nuevas oportunidades.

Si seguimos el rastro del dinero destinado a cultura, podemos considerar que la ciudadanía del Estado español dejará de gastar unos 1.000 millones de euros en servicios culturales como cines, teatros y museos y quizás incrementará en unos 100 millones los gastos en servicios digitales. Una situación que amenaza con el colapso de los sectores culturales y creativos, especialmente las artes performativas, y que obligará con total seguridad a reaprender cómo y dónde volver a conectar con audiencias inseguras. La comunicación en este aspecto es relevante y pensamos que una función importante del sector público sería potenciar las campañas del estilo «La cultura es segura». Hasta ahora, parece que en el caso español es así y no se ha identificado ningún brote cuyo origen sea algún evento cultural.

El dinero de la administración cultural, que no se ha gastado por cancelaciones, desprogramación de festivales y eventos puntuales, en principio sigue ahí. Los sectores culturales han de estar vigilantes para que estos recursos se sigan gastando en actividades culturales ya sea a través de nuevos programas o mediante medidas de compensación y adaptación a los impactos de la pandemia. De nuevo estamos hablando de unas cifras, que solo en transferencias corrientes de todas las administraciones públicas a los sectores culturales podrían significar otros 1.000 millones pendientes de reubicar. Hay que estar dispuestos a negociar con las administraciones públicas y utilizar la imaginación para pensar en nuevas formas de colaboración público-privada que vayan más allá de la lógica administrativista de la subvención. Y finalmente, tenemos el dinero que los turistas internacionales no se gastarán en bienes y servicios culturales y que la única manera de recuperarlo para las actividades culturales nacionales solo puede contemplarse a través de un esfuerzo intenso en la

«Es solo a través y mediante la cultura que somos personas humanas, comunidades empoderadas y sociedades con capacidades complejas para responder a los grandes retos a los que nos enfrentamos como seres pensantes y sensibles, mujeres y hombres libres»

internacionalización de nuestras actividades creativas. En estos momentos nuestras exportaciones de bienes culturales se sitúan por encima de los 2.000 millones de euros y un objetivo razonable sería llegar a los 3.000 a medio plazo. Internacionalizar debe ser un verbo que los agentes culturales conjuguen con mucha mayor frecuencia y normalidad. Y para la administración cultural, la internacionalización debe ascender algunos peldaños en su lista de prioridades. A pesar de la situación catastrófica se han materializado algunas señales esperanzadoras. En primer lugar, hay que considerar que estimamos que casi un 50% de las organizaciones culturales han sabido organizarse para conseguir algún tipo de ayuda pública, circunstancia que es relevante para evaluar la capacidad de gestión gerencial de los

sectores culturales y creativos, una de sus carencias estructurales. En segundo lugar, desde la perspectiva del discurso técnico y político se ha identificado claramente que los sectores culturales y creativos (junto con el turismo y otros) han sido uno de los sectores más perjudicados por la pandemia y se ha reconocido abiertamente la necesidad de incorporar la cultura y a la creatividad en los procesos de reconstrucción social y económica. De hecho, en las comisiones de reconstrucción del parlamento español (como en la de muchas otras instituciones autonómicas y locales) ha tenido una presencia relevante la cultura. A nivel internacional, tan pronto como el 23 de abril, en el marco de la UNESCO, más de 130 ministros y ministras se reunieron y destacaron los beneficios sociales y económicos del sector cultural en sus respectivos países y acordaron la urgente necesidad de invertir en el sector durante y después de la crisis. En dicha reunión se realizaron afirmaciones como "la cultura es una parte esencial de la sociedad, no un lujo", y algunos, plantearon esta crisis como "una oportunidad para desarrollar una reflexión global y estratégica sobre la cultura". O como expresó la ministra mexicana de Culturas y Turismo, "la cultura siempre nos ha salvado en el pasado y esta vez no será diferente". Por su parte, la directora general de la UNESCO, Audrey Azoulay, declaró que "necesitamos la cultura, por lo que debemos ayudarla a arrostrar esta conmoción. Tenemos que evaluar el impacto de la crisis, iniciar una reflexión conjunta y llevar a cabo iniciativas coordinadas". Nunca antes se había afirmado con tanta rotundidad y con tal grado de consenso la relevancia y la centralidad de las políticas culturales. No se trata de compasión. Las actividades económicas de los sectores culturales europeos, como indicaba un estudio reciente, muestran una rentabilidad media sobre ventas que alcanza el 6,3%, notablemente por encima de muchas otras actividades como el comercio o el turismo (European Comission, 2016). Los sectores culturales y creativos no sólo tienen una gran importancia económica, sino que también desempeñan un papel importante en el desarrollo social y cultural y están en condiciones de fomentar los efectos indirectos en otras industrias y actuar como catalizadores de la innovación en la economía general. Es por eso que la respuesta europea es también la clave para el futuro de la cultura y la creatividad, y en este sentido tenemos que decir que las señales no son solo oscuridad, también hay indicios luminosos. Como señalamos en otros textos, es preciso reconocer que la UE ha reaccionado con notable celeridad dado

Referencias
Abeledo, R., Bacete, G., & Maria, S. (2020). *ANÁLISIS DEL IMPACTO DEL COVID-19 SOBRE LAS ORGANIZACIONES Y AGENTES CULTURALES EN ESPAÑA*. (R. Abeledo-Sanchis, Ed.). Econcult. European Comission. (2016). *Boosting the competitiveness of cultural and crreative inddustries for growth and jobs*. Luxembourg. <https://doi.org/10.2826/526239>

su paquidermismo habitual, y plantea una estrategia inédita que a nuestro parecer va un poco más allá de la simple reacción a los efectos inmediatos de la catástrofe sanitaria. El programa Next Generation EU, como señalan algunos analistas, es en verdad "una nueva generación de políticas para una nueva UE". También el programa REACT-EU suma a las asignaciones ya presupuestadas para el período 2021-2027 adoptando criterios de distribución entre los países según su nivel de prosperidad y los efectos socioeconómicos de la crisis. En ambos programas la referencia a los sectores culturales aparece explícitamente (entre otros 14 sectores objetivos, como la salud, el textil, el turismo o la construcción) y para que nos hagamos una idea de la magnitud de las cifras, solo con el programa REACT-EU, si dividiéramos a partes iguales los 12.400 millones asignados al Estado español entre los 14 sectores priorizados, contaríamos con casi 900 millones de euros disponibles para la cultura, que es 6 veces lo que se gasta el Ministerio de Cultura en transferencias directas al conjunto de los sectores culturales. Y todo eso para gastarlo en apenas dos años. Los proyectos hay que presentarlos a finales de este año. Los plazos ya corren. En consecuencia, la estrategia inteligente no pasa por lamentarse por la escasa dotación para Europa Creativa, sino disputar, con propuestas sólidas articuladas a partir de argumentos rigurosos, evidencias probadas y datos contrastados, los fondos del programa Next Generation EU, REACT-EU y los derivados del Marco Financiero Plurianual. Porque, aunque no estamos acostumbrados a movernos en este terreno, la actividad de los sectores culturales y creativos encaja, sin forzar nada, en prácticamente todos los objetivos estratégicos perseguidos por la UE, para la innovación y la digitalización, para la cohesión, la resiliencia y los valores comunes, para la acción contra el cambio climático, para la gestión de la migración y para el *softpower* y las relaciones exteriores. Para recuperarnos del ictus, que súbitamente ha colapsado la cultura, es el momento de mostrarse ágiles y arremangarse para articular alianzas, establecer colaboraciones, elaborar proyectos contundentes y presentar las actividades de la cultura y la creatividad como lo que son: la única ventaja competitiva que puede poner Europa sobre la mesa global. Y hagámoslo sin prejuicios, reaprendiendo procesos, evitando clichés falsados y utilizando las evidencias. Hoy sabemos que la creatividad, el arte y la cultura nos afectan cognitiva, estética o espiritualmente y transforman nuestra dimensión individual, social,

ciudadana, económica y política, influyendo en nuestro sentido de pertenencia, de identidad, construyendo nuestro capital social, alimentado el conocimiento que nos dota de autonomía, reforzando nuestra capacidad de mirar críticamente a nuestro entorno, conformando nuestra sensibilidad y la capacidad de obtener utilidad del goce estético y amplificando nuestras capacidades expresivas y comunicativas. Esto es, satisfaciendo nuestros derechos culturales a ser, participar y comunicar, promoviendo el desarrollo individual y social ampliando nuestros grados de libertad y reforzando nuestra dignidad. Es decir, es solo a través y mediante la cultura que somos personas humanas, comunidades empoderadas y sociedades con capacidades complejas para responder a los grandes retos a los que nos enfrentamos como seres pensantes y sensibles, mujeres y hombres libres. Las posibilidades de financiar proyectos culturales con el programa EU Next Generation para el Estado español dibujan la posibilidad de obtener recursos a una escala sin precedentes. Para recuperarnos del shock que ha sufrido la cultura, juntemos nuestras capacidades, apelemos a nuestra inteligencia colectiva, aprovechemos los recursos disponibles, olvidémonos de visiones sectoriales y parches, seamos generosos, solidarias, competentes y cumplamos eficazmente con la misión de mejorar el bienestar de nuestros conciudadanos y conciudadanas a través del arte y la creatividad. Tony Ramos Murphy Director y fundador de CLTURALINK. Experto en políticas culturales y gestor cultural Pau Rausell Economista y profesor titular del Departamento de Economía Aplicada de la Universitat de València. Director y fundador del Área de Investigación en Economía de la Cultura y Turismo (Econcult)

#historiasenhilo

El cuaderno Mangouras

Twitter como partitura dramatúrgica. La Ventana del CDN ha querido tirar del hilo y lxs autorxs han jugado el resto. He aquí un ejemplo, el de Xesús Ron, de la compañía gallega Chévere (Premio Nacional de Teatro en 2014). Todos los demás en www.laventandelcdn.com

Recién declarado el Estado de Alarma encontré esta noticia. Y sea lo que sea un agujero de gusano, me pareció ver ahí un atajo espacio-temporal, como si una doblez en la realidad me permitiese conectar dos hechos separados en el tiempo: Covid-19 y Prestige

El hospital de Cee resucita los trajes blancos del Prestige 18 años después
Ola solidaria en toda la Costa da Morte para dotar el Virxe de Xunqueira de material.
Muxía entregó 1.000 trajes y 250 gafas

Por cierto, os acordais del Prestige, ¿no?

Un petrolero fabricado en Japón, que navegaba con bandera de Bahamas y con un certificado estadounidense, su dueño era de Liberia, su armadora griega, la carga rusa, fue fletado por una sociedad suiza y asegurado por una mutua británica y su capitán era griego.

En noviembre de 2002 el Prestige quedó sin control en medio de un temporal frente a Fisterra y se fue rompiendo a cachos durante seis días de navegación

errática al ordenar las autoridades alejarlo de la costa, hasta que se hundió.

Gracias a eso vertió 60.000 toneladas de fuel. Gran parte de ellas llegaron a las costas de Galicia, Portugal, Asturias, Cantabria, País Vasco y Francia.



Bien, pues hablando de puertas que conectan de repente hechos separados en el tiempo o en el espacio, la que se ha abierto entre el Prestige de entonces y el Covid-19 de hoy podría estar... en los trajes blancos de los que habla la noticia.

Porque la imagen del personal sanitario tiene un evidente parecido con aquellas imágenes de hace 18 años, cuando la

gente vino por su cuenta a limpiar el chapapote del Prestige.



Podéis pensar que ahí no hay puertas, ni agujeros de gusano ni nada raro, sino que en los dos casos la gente se está protegiendo para no tener contacto con algo tóxico y por eso coinciden los trajes.

Es una manera de verlo.

Pero os diré que yo estoy seguro de que

hay algo más detrás de la puerta de los trajes. Quizás sea una lección del pasado que debemos aprender.

La falta de medios del hospital de Cee (y de tantas otros) para enfrentarse al Covid-19 ya la vivimos cuando la marea negra llegaba a la costa y hubo que frenarla con las manos.

En cuanto a los trajes, no es casualidad que la gente los haya guardado tanto tiempo. Si lo ha hecho es porque sabía que tarde o temprano los volvería a necesitar.

De alguna manera esta gente sabe que para seguir viviendo en una sociedad que depende del petróleo tiene que aceptar que su tierra sea un vertedero de combustibles fósiles.

Es lo que tiene vivir en una sociedad en la que la producción de riqueza implica riesgos cada vez mayores, sobre todo para una parte de la población.

(Podéis revisar lo que dice el filósofo Ulrich Beck sobre los riesgos y las sociedades. Buscadlo en youtube)

Es lo que tiene vivir en una sociedad en la que mantener un alto nivel de desarrollo económico implica sacrificar algunas cosas, algunas personas, algunos territorios.

Según esto, en una pandemia se podría sacrificar a la población de mayor riesgo.

Estaba tratando de convenceros de que los trajes que se usaron para limpiar el chapapote actúan como un atajo espacio-temporal para conectar aquella catástrofe con la pandemia del Covid-19.

Que el desencadenante para abrir esa especie de agujero de gusano ha sido la llamada de un hospital de la Costa da Morte, que ha tenido que solicitar a la gente que done el material que guardaba del Prestige para suplir la falta de medios frente al Covid-19.

Y en cuanto a la pandemia propiamente dicha, solo os diré que hay quien asegura que su origen también tiene que ver con el Prestige. ¿No os lo creéis?

He quedado a comer con una persona para saber más sobre esto.

La persona con la que he quedado es Antón (nombre ficticio).

Os recuerdo que es de los que asegura que el origen de la pandemia tiene que ver con el Prestige.

Ya hemos acabado de comer y me invita a un café en su casa.

El también ha cedido al hospital de Cee trajes y máscaras de protección que guardaba del Prestige.

Tiene unos 55 años y para demostrar que lleva toda su vida viviendo en un vertedero de petróleo, me cuenta uno de sus primeros recuerdos infantiles

Es un recuerdo que comparte más gente.

Antón me habla de dos imágenes imborrables que conserva de los años que vivió en A Coruña. Me dice que pueden parecer la misma, pero que las separan 25 años (otra puerta, pienso yo).



Me dice que tampoco olvidará aquella noche de diciembre de 1987 en la que tuvo que acoger en su casa a familiares y amigos de entre los miles de personas de Fisterra, Corcubión o Cee que escaparon hacia Compostela y A Coruña alarmados por las explosiones del Casón.

Y me confiesa que aún guardaba el traje del Prestige por dos motivos: porque sabía que lo volvería a necesitar en la siguiente catástrofe y porque se prometió a sí mismo no deshacerse de él hasta que acabase todo esto.

Para Antón «todo esto» comenzó el 23 de enero de 2003.

A esa altura la contestación social por la pésima gestión de la crisis se había desbordado y ese día Aznar tuvo que venir a Galicia para hacernos una proposición que no podríamos rechazar. La llamaron #PlanGalicia

¿Qué pensáis que nos pudo ofrecer para compensar los efectos de la mayor catástrofe medioambiental de la historia de Galicia? ¿Reducir Riesgos? ¿Seguridad marítima? ¿Internet? No. Ofreció más ladrillo.

Era la época de la fiesta del ladrillo y ni por una marea negra de proporciones bíblicas dejarían de hacer sus cosas.

Nosotros en Galicia ya habíamos hecho un hueco (y bien profundo) para meter una de las cosas más grandes: la Ciudad de la Cultura de Fraga.



Las obras de esta cosa se iniciaron en 2001. Hoy aún no se ha acabado de construir, pero ya se han tenido que empezar a rehabilitar algunas partes deterioradas y no se conoce cual será su uso definitivo (prefiero no deciros lo que se han gastado en esta cosa).



Pues en esa misma época pasa lo del Prestige.



Con tanta competencia en el ambiente, el gobierno de Aznar no se corta un pelo y nos promete (entre otras cosas menores): un puerto exterior, una autopista, un AVE ¡y un parador!

¿Qué hacemos?
Celebrarlo: 31,8 %
Comérmoslo: 22,7 %
Mandar a tomar por culo: 45,5 %

Bueno, da igual lo que nosotros digamos. Ellos no nos preguntaron que era lo que se necesitaba. Se non queres caldo, toma dúas cuncas!

Por cierto, el puerto es este, ¿a que mola?



Según dicen es la única promesa del #PlanGalicia que se ha cumplido.

Lo malo es que los petroleros siguen descargando en el centro de la ciudad.

Bueno, y que el coste fue tan elevado que ya necesita un rescate.

Ah! Y la previsión es que en 20-30 años esté sumergido bajo el agua por el aumento del nivel del mar.

Y el Parador, es este. ¿Qué os parece? Se construyó en un tramo de costa totalmente virgen.

Esta fue practicamente la única medida del #PlanGalicia dentro de la Costa da Morte.

Pues por lo que me cuenta Antón, el Parador sería otra especie de puerta que conecta el Prestige con el origen del Covid-19.

Volvamos al 23 de enero de 2003, cuando empezó «todo esto». Estamos en A Coruña.

Antón me dice que ese día se puso el traje de voluntario para participar en las protestas ciudadanas que acompañaron la visita de Aznar.

Con tan mala suerte que fue detenido.

Según parece, Antón tenía antecedentes, una cosa llevó a la otra y acabó entrando en la cárcel de Teixeiro con el traje aún puesto. Se lo devolverían con sus otras pertenencias al salir. Y lo guardó hasta ahora.

Al entrar en la cárcel alguien le dijo que uno de los presos que estaba allí era el capitán del Prestige: Apóstolos Mangouras. Llevaba en la cárcel desde el 17 de noviembre. El único detenido de toda esta historia (junto con Antón, claro).

¿Cómo había llegado hasta allí?

Después de dos días tratando de mantener a flote el barco, es evacuado en helicóptero junto a otros dos oficiales. Nada más poner un pie en tierra es detenido, con las cámaras de televisión esperando.



Tiene 68 años. Es extranjero. El perfil perfecto para convertirse en otro elemento sacrificable.

A Mangouras lo acusan de desobediencia por una frase suya que dejaba cierto margen a ser malinterpretada:

«The tugboat receive orders from owners, not from me!» (el remolcador recibe órdenes de los propietarios, ¡no de mí!)

En realidad lo acusan a él para que fuesen la naviera y la aseguradora del barco quienes respondiesen subsidiariamente de las indemnizaciones que se estaban pidiendo.

Lo mantienen en la cárcel de Teixeiro casi tres meses.

Le tocó celebrar el cumpleaños allí dentro.

Mangouras en la cárcel no habla con nadie. Pero Antón se le acerca y le cuenta en un inglés bastante básico que es un hombre de mar, que estuvo en la mercante, que hizo alguna vez la ruta petrolera de Libia.

Al cabo de unos días se hacen inseparables.

Según Antón, el capitán, como lo llama él, aprovecha para desahogarse

Le cuenta que en el calabozo tuvo un amago de ataque al corazón y aún así lo trajeron aquí. Que nunca lo habían tratado tan mal. Que es la peor experiencia de su vida. Que no lo olvidará. Y que no perdonará.

El capitán siempre lleva un cuaderno consigo. No lo deja en ningún momento.

A veces escribe algo. Otras veces parece que lee, como si fuese un libro de oraciones.

El día que salió de la cárcel, a principios de febrero de 2003, se acercó a Antón en el patio y se lo dio: «Ahora que por fin seré libre ya no me hará falta. Toma, te será de ayuda».

Antón se alegró por él. Era una persona mayor y además no merecía estar en la cárcel.

Nunca más se volvieron a ver.

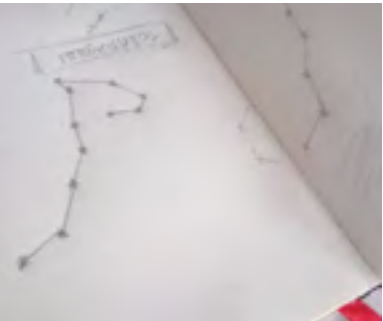
Antón aún conserva el cuaderno.

Me dice que entonces pasó varios días con sus noches tratando de descifrar su contenido. En la cárcel hay mucho tiempo libre, es lo único libre que hay allí.

El cuaderno está lleno de anotaciones en griego y en inglés.

Y hay un dibujo que se repite obsesivamente.

Siempre el mismo dibujo.



Antón supone que, siendo el cuaderno de un marino, es una constelación. Como la Osa Mayor o Casiopea.

Se obsesiona tanto con el dibujo que se lo llega a tatuar en un brazo.

Al ojear el cuaderno me doy cuenta de que al lado del dibujo a veces aparece un nombre escrito en griego: *ιππόκαμπος*. Y se lo comento a Antón.

«Si, ya lo vi», me dice él.

«Llegué a aprender un poco de griego. Ahí pone Hipocampo. Creo que para él ese dibujo simboliza una especie de constelación que no es visible desde la Tierra y que tendría la forma de un hipocampo. Un caballito de mar».

Me dice que para los griegos antiguos el hipocampo era un símbolo de protección en el mar, una especie de salvavidas. Pero que también son los que llevan las almas de los muertos en un viaje por mar al otro mundo.

Para Antón está claro que el cuaderno esconde una clave. Está convencido de que contiene una especie de conjuro para protegerse mientras el capitán no recuperase la libertad.

Me dice que lo más probable es que sea un conjuro a Artemisa, patrona de los marineros, pues en Icaria, la isla natal de Mangouras, existió un templo dedicado a esta diosa en el que los marineros le ofrecían sacrificios. Y el habría hecho lo mismo.

«Eso suena a maldición», le digo.

«Exacto, mientras el capitán no sea liberado de su culpa todo lo relacionado con el Prestige será un caos sin solución».

«Vaya película», pienso yo. Le pregunto si puede dejarme el cuaderno unos días. Accede y nos despedimos.

Recordé que el hipocampo es también una zona del cerebro relacionada con la memoria y el manejo del espacio.

Lo recuerdo porque es la primera zona que sufre daños con el Alzheimer... Estoy un poco obsesionado con esa enfermedad.

Bueno, con todo lo que tiene que ver con el tiempo y el espacio, ya sabéis: agujeros de gusano, atajos, puertas...

Además tiene que ver con la orientación y la navegación. Mangouras es marino. ¡Todo encaja!

Busco en la Wikipedia Apóstolos Mangouras.

Hay un artículo. Lo abro, empiezo a leer y al bajar un poco me encuentro un mapa con la deriva del Prestige desde el día 13 de noviembre hasta que se hundió el día 19.

Acabo de flipar. Hechadle un vistazo:



¡Es el puto dibujo del cuaderno de Mangouras!

No era una constelación. Antón tiene razón: todo el cuaderno habla en clave del Prestige.

«Mientras Mangouras no sea liberado de su culpa todo lo relacionado con el Prestige será un caos sin solución».

Recordad que, aunque en febrero de 2003 dejaron al capitán salir de la cárcel tras depositar una fianza de tres millones de euros, no se puede decir que quedase libre de culpa.

De hecho tuvo que esperar casi diez años más a que se celebrase el juicio. Él y todos nosotros. Empezó en noviembre de 2012 y duró un año. El capitán fue condenado a nueve meses de cárcel por desobediencia.

«The tugboat receive orders from owners, not from me!»

Poco después la fiscalía recurre la sentencia y en 2016 el Tribunal Supremo lo condena a dos años de cárcel por delito medioambiental, abriendo la puerta a que el Estado reclame una indemnización de de más de 1.500 millones al capitán y a la aseguradora. Más tarde la Audiencia de A Coruña suspende durante tres años la ejecución de la pena, que será revisada de nuevo al finalizar ese plazo.

¡Joder, entonces la cosa sigue hasta la actualidad!

Está claro que la maldición sigue activa, o eso es lo que piensa Antón. Me dijo que durante todos estos años siguió anotando en el cuaderno lo que él consideraba indicios que podrían demostrar el efecto perverso del cuaderno.

Lo saco de mi mochila y lo abro buscando sus notas. Están escritas en gallego, pero os las iré traduciendo.

Lo primero que encuentro es esto: «Los mayores esfuerzos del Plan Galicia tenían que ver con la idea de traer gente a la Costa da Morte. Y no solo no se han completado autovías o trenes, sino que, desde 2002, la población local ha ido disminuyendo sin parar. ¿Desapareceremos antes de abrir el Parador?»

A partir de ahí casi todas las anotaciones ya tienen que ver con el Parador. Están ordenadas cronológicamente, pero hay muchas correcciones y notas al margen. Están escritas con prisa y no siempre son fáciles de descifrar. Os iré resumiendo lo más importante:

2005 «El gobierno hizo la promesa pensando en ganar votos y perdió las elecciones al poco tiempo (por culpa del cuaderno del capitán)…»

2007 «La única promesa hecha para la zona más afectada sigue sin cumplirse después de…» Aquí hay un montón de números tachados: 3 años, 5 años, 8 años, 9 años, 10 años, 13 años, 15 años, 17 años...

2008 «El nuevo gobierno bipartito de la Xunta retoma la idea del Parador que llevaba ya cinco años olvidada... No le saldrá gratis!»

«Convocaron el concurso de proyectos para el edificio del Parador. Según La Voz en dos años el hotel estará funcionando... No me lo creo!»

2009 «Un arquitecto de Vigo ganó el concurso, se lleva 90.000€ y la dirección de las obras. Se licitarán en seis meses. Veremos. Primer presupuesto, 20 millones!»

«Adiós Bipartito! No se juega con el capitán! Vuelven los de antes.»

2010 «Nada más entrar en la Xunta anulan el concurso. Son los mejores! Ánimo de revancha? Van a acabar con todo...»

«El alcalde de Muxía dice en la prensa que ve una mano negra en todo esto, no va desencaminado!»

2011 «Todo vuelve a empezar, el gobierno de Madrid asume el proyecto. Maldito Zapatero! En setiembre colocaron la primera piedra y le han dado las obras a Tragsa, la empresa que se encargó de la limpieza del Prestige. Que fuerte!»

«Dicen que abrirá en 2014 y costará 25 millones de euros.»

2012 «Vaya con el capitán... Su conjuro ha desatado la mayor crisis financiera en 100 años! Europa se tambalea y España está al borde del rescate. Rajoy vuelve al gobierno y ordena parar las obras. Paradores va a la quiebra...»

2013 «Misteriosamente se vuelven a retomar las obras, aparecen créditos y dinero para seguir. Tragsa ya está licitando cosas, se empieza a ver movimiento de máquinas en la playa.»

«El día de Navidad ardió el Santuario de la Virxe da Barca en Muxia. Dicen que fue por un rayo. Veña! Fue un castigo del capitán por retomar las obras.»

2014 «Han aumentado el presupuesto y añaden un campo de golf (joder, como se les pudo olvidar?). Hablan de terminar las obras en 2015... No saben de lo que hablan!»

«El capitán sigue ahí, aún no han resuelto su juicio.»

2015 «No hay Parador. Solo una estructura metálica abandonada en la ladera del monte. Dicen que los inviernos son duros y las obras van despacio, tanto que están paradas.»



«Ya acumulan 12 meses de retraso.»

2016 «Mientras revisan la sentencia del capitán, las obras siguieron paradas todo el año. A él lo condenan ahora a dos años de cárcel, el mismo tiempo que acumulan de retraso desde que anunciaron por primera vez la apertura del Parador. Ojo por ojo...»

2017 «Después de muchos meses paradas, vuelven a retomar las obras. Ahora el presupuesto ya es de más de 27 millones. Se lo están poniendo difícil al capitán.»

«Dicen que abrirá en 2018, pero con 30 habitaciones menos. Y seguimos añadiendo retrasos en las obras. Han pasado tres años desde la fecha prevista de entrega, mi capitán, como la revisión de su pena.»

2018 «Le han puesto las cubiertas y están echando tierra sobre ellas, pero este año tampoco abrirá...»

2019 «Dice la prensa que entregaron las obras. Se vuelve a hablar mucho del Parador, se han ido unos cuantos alcaldes y políticos a Fitur para presentarlo por todo lo alto.»

2020 «Anuncian la apertura del parador para el día 25 de marzo de este año.»

«Se les ve muy contentos, pero creo que el capitán no ha dicho su última palabra. Esto no va a quedar así.»

«Ya lo decía yo... Ha llegado una historia que se llama coronavirus! Acaban de declarar el Estado de Alarma por la mayor pandemia que se recuerda y, por supuesto, cancelaron la apertura del Parador.»

«Joder con el capitán! Nunca pensé que llegaría a tanto. Habrá que hacer algo o esto nunca va a terminar.»

Esta es la última nota de Antón.

Por lo visto, el Covid-19 no fue una confabulación comunista para dar un golpe de estado, ni un contubernio judeo masónico, ni fue culpa del 8M, por mucho que se empeñen algunos guardias civiles. Como os dije, su origen está relacionado con el Prestige, ¡no le déis más vueltas!

El caso es que no va a haber más prórrogas del Estado de Alarma y la dirección de Paradores acaba de anunciar la reapertura de toda su cadena de hoteles el próximo 25 de junio.

Quedan sólo 13 días.

Como dice Antón en su última anotación, creo que tenemos que hacer algo o esto no se va a terminar nunca. Y se me ha ocurrido algo. A ver que os parece.

Ya vimos que la Costa da Morte es un descarte geográfico para el progreso de la globalización. Y que nosotros lo tenemos asumido.

Hay que entender a la gente que hizo el Plan Galicia, su único defecto fue pensar demasiado a lo grande, eran otros tiempos.

Deslumbrados con tanto megapuerto, con autopistas, trenes de alta velocidad, hoteles, campos de golf, puertos deportivos y paseos marítimos, es normal que se les olvidase lo más importante: cuidar a las personas y cuidar el lugar en el que vivimos.

Y este puede ser un momento para hacerlo bien por lo menos una vez.

Resulta que en la Costa da Morte solo hay un centro de atención de mayores. Es privado y solo dispone de 14 plazas. Y con la Covid-19 acabamos de comprobar que este es uno de los puntos flacos del sistema.

Así que he pensado que antes de que lo abran, podíamos intentar que ese lugar maravilloso se convierta en una residencia para nuestros mayores (pensad que es bastante probable que todos lo seamos alguna vez).



Total, ya está pagado, no hay necesidad de prometer nada. Sólo hay que actuar con la responsabilidad que nos ha faltado como sociedad y que la ocasión se merece.

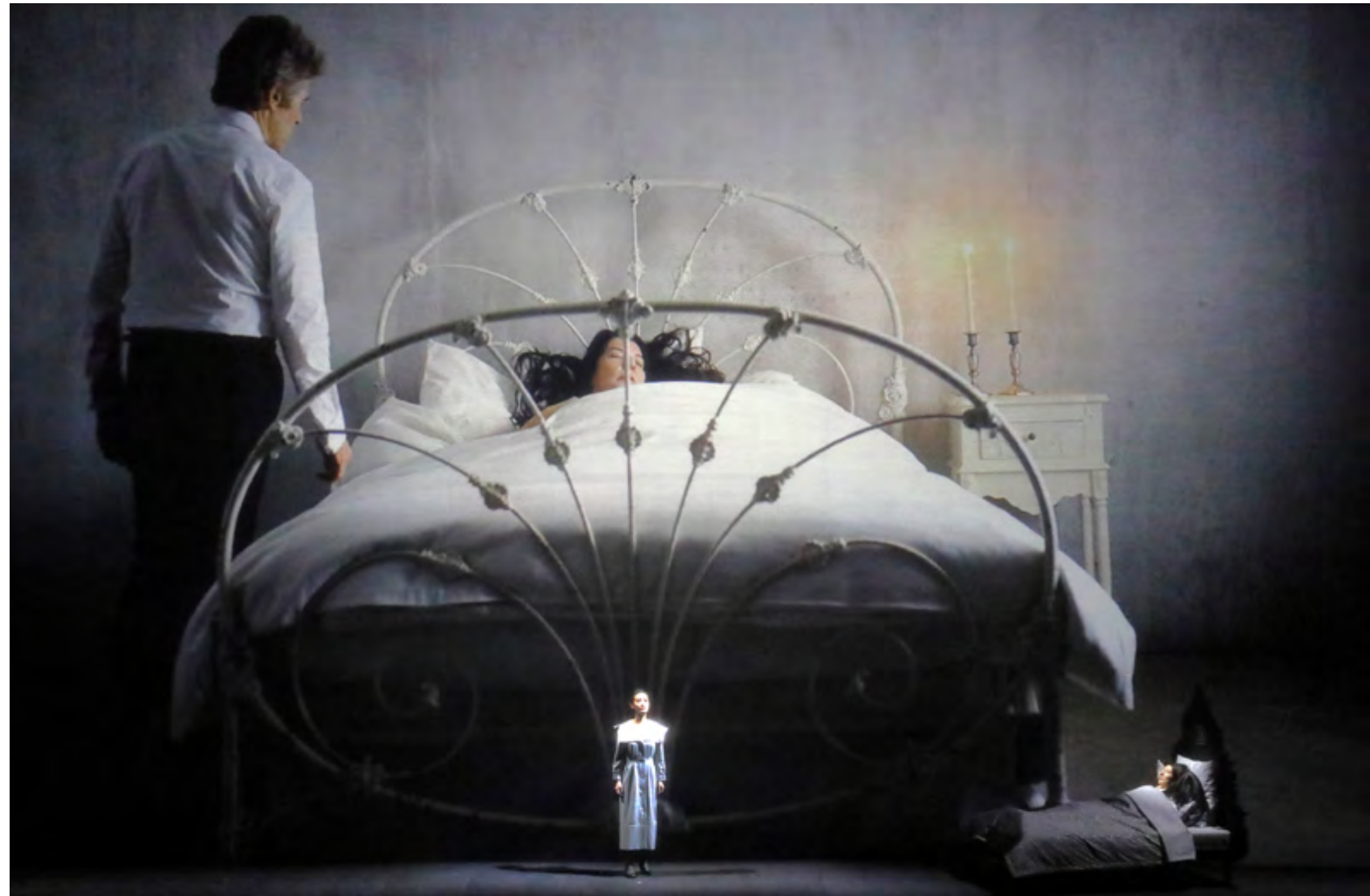
Y ademas, creo que es la única manera de acabar definitivamente con la maldición del #CuadernoMangouras.

De cuerpo presente

Le lanzamos un órdago y recogió el guante. Santiago Alba Rico, escritor, ensayista y filósofo español, aceptó pensar sobre la presencia. Y después de pensar, escribió, con su habitual estilo rizomático, este pequeño ensayo donde no faltan los conceptos con los que trabaja últimamente: el cuerpo y la corporalidad, el objeto y su representación, la construcción de subjetividad desde un lugar descarnalizado, la antinomia de la ausencia, la contingencia como una de las bellas artes...

Hay algo singular, sin duda, en el hecho de que reservemos la expresión «de cuerpo presente» para el ámbito funerario. Recuerdo que de niño, cuando pasaban lista en el colegio, alzábamos la mano al escuchar nuestro nombre y gritábamos «presente»; pero nadie diría de sí mismo, en ninguna circunstancia, «de cuerpo presente», pues todos aceptamos sin conciencia la resonancia siniestra de una fórmula mediante la cual, al tomar la palabra, nos declararíamos paradójicamente muertos. «Fulanito Pérez», nos convocaría el profesor, y responderíamos de inmediato: «estoy muerto». Tampoco -en tiempos de virtualidad digital dominante- invitamos a un amigo a «hablar de cuerpo presente» en lugar de «comunicarse» a través de whatshap o de skype y ello por la misma razón: con esa interpelación no estaríamos

LAS 7 MUERTES DE MARÍA CALLAS, OBRA OPERÍSTICA DE MARINA ABRAMOVIC ESTRENADA EN SEPTIEMBRE DE 2020 EN LA ÓPERA ESTATAL DE MÚNICH



reivindicando la proximidad corporal, frente a la imagen y sus distancias, sino matándonos recíprocamente. Cuando decimos «de cuerpo presente» nos situamos sin saberlo en el corazón mismo de la filosofía a través de un extraño paralogismo. ¿Qué estamos diciendo? Ocurre como si el cuerpo sólo estuviera realmente presente después de muerto o, lo que es lo mismo, en el límite mismo de su desaparición; y como si, al revés, solo hubiera realmente presencia en la inmovilidad del cadáver. ¿Qué clase de ausencia es entonces el movimiento? ¿Y qué esbozo de incompletitud contiene un cuerpo vivo? Si el cuerpo nunca está presente del todo, salvo cuando deja de serlo; y si sólo hay verdadera presencia en la muerte, ¿tener cuerpo, y acarrearlo por el mundo, no es una forma de estar ya un poco ausente?

Empecemos desde el principio. Desde que algunos primates bajaron de los árboles y, para cruzar corriendo la sabana sin sucumbir a los depredadores, alargaron la zancada y se pusieron de pie, convirtiéndose así en homínidos, los humanos no hemos hecho otra cosa que correr. ¿De qué huimos? De nosotros mismos o, mejor dicho, de nuestros cuerpos, esa chapucera combinación de carne y de palabra que adquirimos -o contrajimos, como dolencia incurable- precisamente a la carrera: *durante la carrera*. El cuerpo humano, sí, huye de su corporalidad, o -valga decir- de su propia presencia, desde la alborada de la especie; y esa fuga sin esperanza se revela y se acelera en el inicio mediante la «representación». ¿Qué quiero decir? La fascinación de las pinturas rupestres, primer rastro postanimal consciente, tiene que ver con la percepción de que en ellas, por primera vez, el hombre se acepta con resignación -y se declara- fuera de sí mismo, allí donde puede contemplarse en acción; donde puede autodescribirse como objeto en el mundo y enseguida pintarse en movimiento, como si fuera otro, sobre un muro. El origen etimológico del verbo re-latar ya indica esta repetición que nos desdobra y nos separa de nosotros mismos: «volvemos a llevar» o «traemos de nuevo» nuestro obrar corporal en el espacio. Lo que llamamos «conciencia», signo distintivo del animal humano, es en realidad esta exterioridad del cuerpo respecto de sí mismo, al que vemos en la distancia moviéndose, obrando, interviniendo en el mundo; al que «representamos» o «relatamos» ahí afuera y cuya imagen, en un largo proceso histórico, reabsorbemos en el propio cuerpo como «eidos» interno. Podemos decir que eso es la «conciencia»: el «ídolo» interiorizado de un cuerpo que actúa, al contrario que el de los animales, fuera de sí mismo. Primero pintamos y relatamos nuestras acciones -y las de nuestras presas- como habitantes del mundo; luego esa »representación» se vuelve también nuestra presa y, de vuelta al cuerpo del que ha salido, la mantenemos en nuestro interior como una distancia o un desdoblamiento: de mirarnos vivir y de representarnos en el acto de vivir pasamos a contemplar y relatar también esa imagen: la reflexión o conciencia. Con independencia del carácter apotropaico o taumáturgico de las pinturas rupestres, aún en discusión, lo que llena de asombro es este paso: el de los cuerpos que se excarnan y se trasladan, fuera de sí mismos, dobles de sí mismos, a esa pared pintada donde pueden contemplarse en su ausencia. La primera fuga, inseparable del lenguaje, es, sí, la «representación», concebida justamente como lo contrario de la «presencia» en la expresión «de cuerpo presente».

En todo caso, durante miles de años la representación del cuerpo, confiada a los artistas (con ese u otro nombre), asumió por limitaciones técnicas la servidumbre de la diferencia respecto del «original»: el cuerpo era de carne, la escultura de piedra o de madera y, si la escultura podía idealizar las proporciones del cuerpo, proponiendo y hasta imponiendo cánones visuales, aceptaba en definitiva, y obligaba a aceptar a los espectadores, la distancia entre el modelo y la obra. El «arte» como belleza y superioridad humana se derivaba precisamente de esta impotencia para crear los cuerpos *ex nihilo*, de esta trabajosa resignación a los límites de la «representación», donde la pericia técnica y el genio colectivo e individual configuraban la autonomía de la esfera estética. Sólo algunos fanatismos religiosos han considerado que la representación es ya una usurpación del privilegio divino de la creación; que es en intención un conato de emulación creativa y por eso mismo una inaceptable blasfemia.

Lo cierto es que ha habido arte porque el hombre es incapaz de crear de la nada y, constreñido a representarse y representar como objeto el cuerpo que huye de sí mismo, nunca pudo alcanzar la identidad entre el original y su copia, separadas como estaban por el espacio mismo. La copia lo era justamente porque estaba «fuera» del cuerpo, porque estaba hecha de otra materia y porque, como consecuencia de este *ecstasis* material, sólo podía aspirar al parecido o la semejanza: es decir, a la analogía, que confirma el original en su originalidad primera. La representación es analógica porque claudica ante el espacio y su materialidad, porque multiplica las diferencias mundanas en el acto mismo de copiar el objeto. Esta multiplicación sin identidad es el efecto y la prolongación de una fuga que, aspirando a la unidad, introduce siempre con angustia, lo quiera o no, nuevas analogías. Conciencia y multiplicidad se dan así la mano: la conciencia, como reabsorción de las representaciones en el cuerpo, es conciencia de las diferencias en el espacio, de la distancia insalvable entre el cuerpo y sus analogías, así como un vector paradójico de velocidad en la introducción de nuevas analogías materiales: buscando la identidad, la conciencia introduce nuevas analogías y así se vuelve más consciente de sí misma y más activa, como con ansias en amores inflamada, en su febril producción analógica. Por eso la nostalgia de la unidad forma parte de la matriz misma de la conciencia, que nace en el exterior de sí misma, escindida y desdoblada, a modo de presa de su propio cuerpo «representado»; y que se sabe desde el principio separada del mundo -de un mundo en el que ella misma, buscando la unidad, introduce sin parar nuevas diferencias.

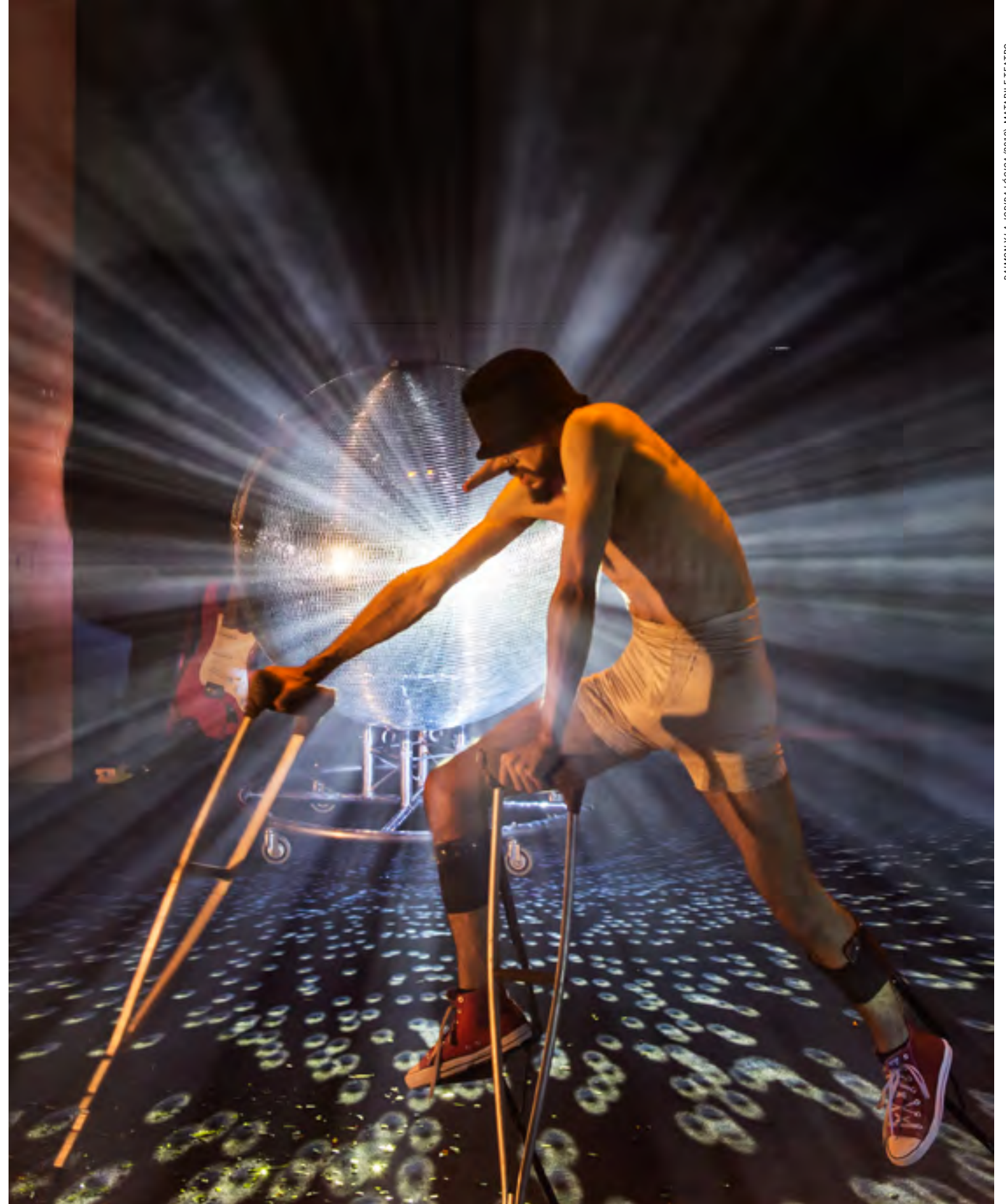
El caso del «retrato» es evidente. Todo retrato pictórico o escultórico es analógico. Busque una idealización ideológica o un realismo banal, su «verdad» se sitúa a medio camino entre el objeto y la representación, donde precisamente el artista desliza y afirma su «libertad». Pero esta «libertad» tiene que ver con la distancia entre el cuerpo y la representación: con la distancia entre los cuerpos en el espacio y con la distancia dolorosa -respecto de unos y de otro- que llamamos «conciencia». Esta libertad queda muy disminuida con la invención de la fotografía, que diezma a los retratistas, y prácticamente abolida con la fotografía digital. La fotografía (y el cine) constituyen una verdadera revolución en virtud de la cual el mundo pierde toda su realidad y, al mismo tiempo, todo su misterio (el «aura» benjaminiana). Es el paso de la analogía -ese fracaso generador de espacio y de conciencia- a la duplicación inmanente; es decir, a la identidad estereotipada o, si se prefiere, a la unidad seriada e indiferente (el equivalente de la mercancía industrial en la cadena de montaje). El cuerpo deja de ser «representado», como en la escultura o la pintura, para ser «doblado», «repetido», «numerado». Ya no hay copia y, por lo tanto, tampoco original, como lo demuestra el hecho de que ahora la copia -idéntica y no analógica- acaba usurpando el lugar del cuerpo mismo y su ausencia viva. «La cirugía estética es hija del retoque fotográfico», dice el fotógrafo italiano Ferdinando Sciamma. Ya no es la representación la que se interioriza en el cuerpo en forma de conciencia; es la imagen digital la que usurpa el lugar del cuerpo, se desembara de él y, en consecuencia, también del espacio y su experiencia; y reclama enseguida obediencia y mimesis a su hechura secundaria. Al final de esta inversión histórica, en la que la repetición sustituye a la analogía, la identidad se quiebra al revés, pues es ahora el cuerpo el que trata de parecerse a su imagen digital. Y fracasa igualmente. Ahora bien, mientras que el fracaso de toda pulsión analógica (en relación con la unidad) implicaba la afirmación una y otra vez del cuerpo representado -y la espuela de nuevas fugas analógicas, espaciales y objetuales-, la usurpación de la imagen *en el lugar* del cuerpo, y el fracaso del cuerpo a la hora de devenir su propia imagen, entraña la muerte misma de la corporalidad y de su conciencia aparejada (conciencia de fragilidad) como vectores de fuga y recaída en el cuerpo. Como matrices, en fin, de cultura. Como generadores de vínculos. Siguiendo la crítica radical de Joseph Roth al cine, la realidad ya no es real -y no lo ha sido nunca- si puede ser «repetida». Lo que demuestran las sombras de Hollywood, aducía el escritor austriaco, es que sus modelos -las criaturas vivas y sus relaciones- eran ya sombras inermes y sin raíces en la verdad. Una copia

no remite a un original sino que prueba la falta radical de originalidad: sólo hay copias entre copias. Tal y como pretenden las tradiciones religiosas iconoclastas, las cosas reales no se dejan ni imitar ni reproducir y, por lo tanto, la Unica Realidad es Dios mismo, inalcanzable para el afán mimético de los hombres. Ahora bien, si Dios no existe, los humanos estamos sumergidos en un mundo de inmanencia banal reproductiva, sin «representación», sin cuerpos, sin conciencia: un mundo de «enesimidad» sin límites. En el que -digamos- la única copia verdadera es la «enésima», hacia la que tienden en vano todas las demás en su acelerada serie identitaria.

El colofón de esta victoria de la usurpación digital -y de la emancipación de la imagen respecto del cuerpo- son los GANs (redes neuronales antagónicas) y su capacidad para generar personalidades únicas sin cuerpo, imágenes faciales sin correspondencia corporal o, si se quiere, sin analogía existencial. Miles de caras únicas, plenamente individuales, que se suceden sin interrupción en una pantalla, puro artificio demiúrgico digital, sin original en el mundo; sin doble corporal en el mundo. Esas imágenes individuales únicas no son «personajes», como los del cine, no son «máscaras» de cuerpos vivos, como en la pintura o la escultura (o en el teatro y la danza). Son personas. Pero no cuerpos.

El «ídolo» llamado conciencia, cuerpo interiorizado, es ahora una imagen emancipada a la que tratamos de parecernos en vano. La analogía, fracaso de la identidad, introducía conciencia de la propia fragilidad y de los propios límites. El fracaso del cuerpo -como imagen malograda o fallida- sólo introduce odio a los límites, y asco suicida y homicida de la corporalidad superviviente. Ese es el mundo tecnológico en el que nos había confinado ya el capitalismo antes de la pandemia.

Volvemos así al principio. Cuando en tiempos de COVID se debate sobre la necesidad o no de la «presencia» -en el trabajo, en la universidad, en la escuela, en la amistad- se olvida que el cuerpo es desde el principio una pequeña ausencia y que las nuevas tecnologías, porque eliden el cuerpo, eliden una ausencia; son la ausencia, si se quiere, de una ausencia. Puede ser ventajoso si se trata de hablar con el hijo migrante en Alemania o de difundir una alerta global, pero su generalización entraña también muchos peligros. Porque esa «ausencia» ahora negada es lo que en jerga plebeya denominamos «espacio», donde nada se repite exactamente igual, donde se impone siempre la analogía y por tanto la diferencia, donde la imperfección asegura una y otra vez la creatividad y la serendipia y donde la contingencia, matriz de todas las amenazas y de todas las bellezas, se impone a la voluntad. A todo eso lo podemos llamar también amor, que es algo que sólo puede ocurrir -sexo, arte o enseñanza- si exponemos el cuerpo al roce del aire y al dolor infinito de que las cosas parezcan, pero no sean, nuestro modelo; si triunfamos, en definitiva, sobre la inmovilidad de la muerte a través de la «representación» sin caer, del otro lado, en la identidad seriada del selfie sin ventanas. Entre «cuerpos presentes» no puede suceder nada; entre «ausencias tecnológicas» muy poca cosa.



Políticas culturales y crisis social

Retos y posibilidades a corto y medio plazo

Es posible encontrar casos de *gestión cultural* y *políticas culturales* en prácticamente todo tiempo y lugar. En sentido amplio, cabe estirar el término hasta la primera ocasión en que la humanidad tuvo que plantearse el problema de qué hacer con la cultura y el patrimonio de los pueblos derrotados en el campo de batalla. En un sentido más estricto, las políticas culturales son el resultado de tres factores fundamentales:

1. La protección de la cultura como derecho y como bien común por parte del las constituciones progresistas del primer cuarto del siglo XX: México en 1917, Weimar en 1919, etc.
2. La peculiar aleación entre cultura e industria que se produce a finales de los años treinta y que desde mediados de los cuarenta conocemos como «industria cultural». Este término, acuñado por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, no había sido necesario hasta entonces, aunque ya existieran Hollywood, la UFA, la Gran Vía, la Avenida Corrientes y el West End.
3. El estado de bienestar posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Por tanto, tal como las conocemos en nuestros días, las políticas culturales son inseparables de la democracia, del complejo industrial-cultural y de la redistribución de la renta a mediana y gran escala. Sin estos elementos, no necesariamente armónicos ni homogéneos, existe la gestión concreta de un

proyecto o empresa cultural, pero no la gestión cultural y las políticas culturales como paradigma y como ámbito de intervención en la sociedad, esto es, tal como concebimos las políticas fiscales, sanitarias o educativas.

Es obvio que la pandemia está teniendo efectos devastadores para el ecosistema, la gestión y las políticas culturales, públicas y privadas, en el mundo entero. A mi parecer, debemos entender este desafío en los tres niveles señalados: la crisis provocada por el coronavirus es una crisis de la democracia, ya que pone en peligro derechos de toda la ciudadanía recogidos, en el caso español, en el art. 44 de la Constitución; es una crisis industrial, pues afecta a las condiciones materiales de millones de trabajadores y empresas culturales; y es una crisis de redistribución, en la medida en que las políticas culturales son ellas mismas políticas redistributivas en cuya ausencia se acrecientan las desigualdades sociales. Toda actuación eficaz debe contar estas dimensiones. No puede haber derechos culturales para todxs si el tejido profesional sigue precarizándose, ni industrias prósperas y sostenibles en ausencia de igualdad de oportunidades de acceso a la cultura.

A esto hay que añadir que el suelo donde aterriza la pandemia es el ecosistema cultural resultante de la crisis de 2008, que en España fue devastadora

precisamente en esos mismos tres niveles. Por este motivo se ha dicho que los artistas españoles son como los jugadores de fútbol franceses: llegado un momento, para progresar tienen que emigrar a países con estructuras más desarrolladas. En casa solo existen el PSG y, en el mejor de los casos, un par de equipos grandes más. Fuera de estas grandes instituciones no hay oportunidades, lo cual deja fuera a la inmensa mayoría.¹

El turismo, al que se han vinculado buena parte de las esperanzas de la recuperación económica, no compensa la debilidad de las clases medias del ecosistema y las pymes culturales españolas. Al contrario, tal como ha advertido Daniel G. Andújar, puede que incluso la agudice. Al fin y al cabo, el Louvre lo visitan el 21% de las personas que viajan a París por turismo. Con la excepción del Guggenheim Bilbao, ningún museo fuera de Madrid se acerca a esas cifras, y aunque así fuera, las clases medias del ecosistema cultural español no solo viven en Madrid y no viven de los grandes museos y macroeventos. Su composición es mucho más compleja y sus fuentes de ingresos más diversas e inestables, desde las bandas de música y las salas de conciertos y teatros hasta la distribución, las enseñanzas artísticas, la mediación y la gestión del patrimonio, entre otros ámbitos productivos: "este cúmulo de paradojas deja al sector en una autentica insignificancia e indefinición, no se trabaja ni para el publico local ni para el turista".²

Dadas estas circunstancias y dada la distribución competencial vigente, que pone mucho peso en los ayuntamientos y comunidades autónomas, pero que reserva al Gobierno de España la capacidad de legislar en materia fiscal y laboral, pienso que el camino a seguir pasa, una vez más, por conectar las dimensiones democrática, industrial y redistributiva del problema. Más concretamente, se trata de apostar por la cultura como uno de los ejes fundamentales de la recuperación del país, no como aspecto secundario del que ya nos ocuparemos cuando mejoren los indicadores económicos. Para que esta apuesta tenga fundamento es necesario, ante todo, un ecosistema sostenible, es decir, un Estatuto del Trabajo Cultural en la línea del documento aprobado por el Congreso de los Diputados en verano de 2018.³

Sobre estos pilares, el político y el económico, es posible empezar a corregir los desequilibrios de un modelo que casi siempre ha entendido la cultura a imagen y semejanza del turismo. Entre otras, una

forma de hacerlo es vincular las ayudas sectoriales y las propuestas de colaboración público-privado a programas de estabilización y sostenibilidad del tejido, con especial atención a los proyectos medianos y pequeños y a los agentes que trabajan fuera de las grandes ciudades. Un ejemplo de esto sería vincular la obtención de desgravaciones fiscales para producciones a realizar, por parte del equipo, talleres y programas educativos con las escuelas y agentes culturales locales. De esta manera, la cultura obtiene un peso mayor en la educación sin necesidad de poner todo el peso en un cuerpo docente ya de por sí precarizado, se promueve la cooperación entre agentes, se descentralizan los procesos y se deja una impronta duradera en el territorio. Un rodaje de tres semanas puede convertirse en un año de políticas culturales. Una política destinada a un tipo de agente puede involucrar a media docena más.

Además, la ausencia de grandes aforos y grandes desplazamientos masivos nos obliga a evaluar las políticas culturales. De otra manera, en las condiciones de presión que ejerce el capitalismo contemporáneo, y al no disponer de una tradición política, económica y mediática que reivindicara las políticas culturales como políticas públicas a la altura del resto, nos habíamos acostumbrado a considerar eficaz solo la política cultural que viene acompañada de grandes números: festivales, ferias, exposiciones que abarrotan los hoteles, vacían los barriles de cerveza, atraen marcas de reconocido prestigio, etc. No es que estos eventos tengan la culpa de lo que ha pasado, ni que no deban tener un lugar en la vida cultural de cualquier país, pero es importante, como tendencia general y como necesidad evidente, que dejemos de medir las actividades culturales en lógica de grandes números. Corremos el riesgo de que la nostalgia de los grandes números, o la prisa por recuperarlos, nos haga olvidar que venimos de un modelo cultural desequilibrado al que no es deseable volver. De ahí la importancia de las políticas culturales, acostumbradas desde su nacimiento, como hemos visto, a las crisis y a la complejidad. De ahí la relevancia de dotarlas adecuadamente y de apostar, a través de ellas, por la cultura como derecho, como bien común y como ecosistema profesional sostenible.

Eduardo Maura
Profesor de Estética en la Universidad Complutense de Madrid.
Entre 2015 y 2019 fue diputado y miembro de la Comisión de Cultura del Congreso.

1. A. Le Genissel (julio-agosto de 2020), «L'exode des artistes espagnols», *artpress*, nº 479. Recuperado de <https://www.pressreader.com/france/artpress/20200421/282338272135623>.

2. D. G. Andújar (7 de mayo de 2020), «¿Y ahora qué? Notas para una desescalada». Recuperado de <https://danielandujar.org/2020/05/07/y-ahora-que-notas-para-una-desescalada/>.

3. http://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/61825_1536230939806.pdf.

Romper el marco único: más que una imagen (del arte al teatro)

Comparar un cuadro con una ventana es uno de los recursos típicos que se usan cuando se quiere explicar históricamente el valor documental de una obra de arte o su conexión con la realidad. Es una idea que deriva del uso de la perspectiva euclidiana y que el arte clásico asumió como única posibilidad de representación. Es la forma que todos aprendimos en el colegio cuando nos hacían dibujar un cuadrado con un punto de fuga central, con las líneas que desde varios puntos y en estricta formación hacia ese centro formaban una cuadrícula que servía de guía para disponer las figuras en el espacio del papel, y que tuvieran un aspecto semejante a la percepción de nuestro ojo. El resultado es una imagen que realmente solo correspondería a la de un cíclope viendo el mundo por un solo ojo y además, y sobre todo, estática, paralizada en el tiempo. Esta es ya una idea que ha sido ampliamente desbordada por las concepciones del arte desde la modernidad. Las ventanas de hoy en día hacen converger movimientos, perspectivas y temporalidades múltiples. Y no son documentos ni la Historia, sino lugares de proyección, de imaginación de historias condesadas en narrativas o en gestos cuya acción puede representar, pero sobre todo presenta una oportunidad de ver (y de pensar) de otra manera.

Esa ventana, móvil y diversa, reflexiva y propositiva, puede tomar muchas formas. Porque esta noción de «un marco que marca» otras posibilidades no sucede sólo en lo que denominamos arte contemporáneo, refiriéndonos a las artes visuales, sino que se encuentra en la imagen en movimiento –vídeo o cine experimental– y en las artes vivas en todas sus manifestaciones –performance, danza, teatro en cualquiera de sus formas–, y podría pensarse también desde una ventana auditiva, con todo lo que abarca las creaciones sonoras, incluyendo la música.

La ventana del CDN ha querido ser marco de esos marcos, reflexionando y mostrando sobre formas de hacer, pensar y sentir desde múltiples lugares, no solo los estrictamente teatrales, pero siempre desde fuera del cuadro normativo.



JANNIS KOUNELLIS. DA INVENTARE SUL POSTO / FOTO: MANOLIS BABOISSISOK

Los signos y gestos del mundo de las imágenes comparten con la creación de una historia, en este caso en el teatro, el material para una representación simbólica, reflexiva, utópica o distópica, de un pedazo de nuestra vida a través de sus historias –más o menos narrativas, más o menos cerradas–.

Con esta tesis, nos asomamos Nicolás Combarro, Jaime Vallaure y yo misma, Marta Ramos-Yzquierdo, a este espacio virtual que nos proponía el CDN. Para poder hablar de estas conexiones, fue Nicolás quien propuso usar un sistema del mundo del fotolibro: un diálogo de imágenes. Estos encuentros consisten en la reunión de varios fotógrafos que inician una conversación a través de imágenes procedentes de sus libros de referencia que cada uno ha seleccionado. Un primer lance de una imagen dará pie a una respuesta con otra, para ir hilvanando representaciones que construirán la conversación. Habrá puntos comunes y divergencias, pero ningún espíritu competitivo, sino todo lo contrario: la constatación de compartir una misma metodología (a veces inconsciente) de pensar sobre el mundo y sus relaciones a través de la creación de imágenes y sus relatos. Para nosotros este diálogo no es otra cosa que nuestra mesa de trabajo. Cada uno desde nuestro punto de vista –Combarro desde la fotografía, la instalación y la curaduría, Vallaure desde la performatividad y la edición, y yo desde el análisis conceptual de la percepción y la historia con énfasis en el vídeo arte– trabajamos desde la relación con la creación y el análisis de imágenes; hablamos entre nosotros haciendo referencia a ellas continuamente, y expandimos nuestra capacidad de pensar desde ellas, solas y puestas en relación.

Comenzando con las analogías, la caja negra de un teatro, con todas las posibilidades de apertura que se quieran imaginar, sería también una mesa de trabajo. Nos inspiramos en la colección de más de 2.000 imágenes colocadas e intercambiadas en los 60 paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el gran proyecto inacabado en 1929 del teórico e historiador del arte alemán. Él mismo la definió como "una máquina para pensar las imágenes", con la que apuntaba a concomitancias nunca cerradas, sin una sistematización organizada de las obras y objetos a través de los tiempos y culturas, especulando con la memoria social y las energías psicológicas que se rastrean en ellas.

En la exposición que el filósofo francés Didi-Huberman dedicó a este proyecto, veía las resonancias de este método en la concepción divisible de la historia y su reconfiguración y reinención ficcional en las «mesas» de Jorge Luis Borges. Pero también, y mirando al futuro y a la construcción social, se trasluciría en las mesetas –también planos extendidos– que en las teorías de Deleuze y Guattari se atraviesan de rizomas vibrantes que crean redes, de seres en comunicación y contaminación sensorial y afectiva.

Nicolás, Jaime y yo, con estas ideas de anti-Historia y vibración, nos situamos en lugares heterotópicos (que son lugares liminales donde el tiempo y sus coordenadas están suspendidos) donde se imaginan nuestros relatos culturales en una recombinación que excede las leyes de una lógica lineal y marcada desde un solo punto de vista. Aquí los espacios y los tiempos se ponen en cuestión para traer el gesto y la acción en una nueva disposición que nos hagan plantearnos las preguntas que en la contemporaneidad nos afectan como individuos y, sobre todo, como seres en relación.



WOLF VOSTELL. FANDANGO. ACCIÓN

Esta es la red que nos nutre, el pensamiento inventivo, en el arte contemporáneo y también en el teatro.

Por tanto, nuestro diálogo se forma con los elementos que se ponen sobre la mesa, y sobre todo en marcha ya sea si hablamos de una imagen en movimiento, de una instalación o una acción. Todos van a cuestionar nuestra percepción de un relato asumido y nos van a hacer repensarlo e imaginar nuevas posibilidades.

Como decía Godard: si la cultura es la regla, el arte es la excepción.

Se pone en marcha un juego que a la larga tendría que ser muy serio. Nos ayuda a leer períodos dispares y paradójicos e imágenes troceadas puestas en paralelo, y que muestran estas invenciones constantes de nuevas reglas operatorias – de temporalidades, espacialidades, lenguajes, cuerpos y sus límites– . Son obras de artistas, con guiños conscientes o inconscientes a las preguntas que también se hacen en la dramaturgia, y que abren posibilidades a otros conocimientos.

Didi Huberman, en su ensayo sobre el *Atlas* de Warburg nos recuerda: "No buscaba asociar la noción de atlas a la de archivo o a la de diccionario. Le movía una preocupación totalmente diferente: ¿cómo presentar un argumento cuyos elementos no fueran palabras o proposiciones sino imágenes, eventualmente distantes en el espacio y en el tiempo?"

Nuestra secuencia fue la que transcribo a continuación. En la web de La ventana del CDN se puede acceder al video del encuentro. Pero, para abrir ahora la imaginación a los saltos y convergencias desde la palabra, solo indico sus autores, sus títulos y fechas de realización:

- Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1924-29
- James Coleman, *Box*, 1977
- Adrià Julià, *Hot Iron* y *Rocky's Ghost Ascending the Stairs* (MNAC), 2017
- Tomas Hirschorn, *Cavemanman*, 2002, *Arqueología del compromiso*, 2001, *Simone Weil-Map*, 2020 y *Hannah Arendt map*, 2003
- Cinthia Marcelle + Tiago Mata Machado, *O século*, 2011
- Kaprov, *18 happenings en 6 partes*, 1959
- Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59 y *Dibujo borrado de De Kooning*, 1953
- Peter Fischli & David Weiss, *The way things go*, 1987
- Gordon Matta Clark, *Garbage Wall*, 1970, *Office Baroque*, 1977 y *Day's End* (Pier 52), 1975
- Miguel Ángel Tornero, *Algo de vida fotosensible*, 2014
- Luiz Roque, *Geometría descriptiva*, 2012
- Duchamp mirando *El Gran Vidrio roto*, 1960
- Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, *Sin título* (Estambul), 2003
- Julian Rosefeldt, *Stunned man*, 2004
- Wolf Vostell, *Fandango. Acción*, 1975, y *Desastres*, 1972
- Gina Pane, *Acción Sentimental*, 1972
- Jannis Kounellis, *Da inventare sul posto*, *Documenta V*, 1972 y New York MOMA, 2013, *Laberinto de cuerda*, 2009, *Sin título*, 2005, *Sin título*, 2004
- Cristina Lucas, *La liberte Raisonnée*, 2009
- Paul McCarthy, *Painter*, 1995, *Mother Pig*, 1983, *Tomato Heads*, 1994, y *Spaghetti Man*, 1993
- Helena Almeida, *Dentro de mim*, 1998, *Pintura habitada*, 1976, *Pintura habitada*, 1976-1977, *Desenho*, 1999, *Dentro de mim*, 2018
- Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, 1981.

Marta López-Yzquierdo
Curadora y crítica independiente

La responsabilidad del público en la construcción de lo real

Gómez Mata comenzó su andadura como creador teatral integral en los años 80 en su Euskadi natal con la compañía Legaleón-T. En 1997 se instaló en Ginebra, donde todavía reside y donde trabaja con su compañía L'Alakran. Desde allí nos ofreció el pasado mes de junio la masterclass *online* que transcribimos a continuación, donde explica su particular forma cómico-política de hacer teatro.

Me gustaría empezar hablando de la infancia. Hace muchos años fui maestro de escuela y en mi trabajo con los niños siempre tuve presente una frase de Walter Benjamin que decía que la educación del niño exige que toda su vida esté en juego. El juego dramático es, precisamente, el lugar idóneo en el que esa idea se puede desarrollar. En ese trabajo con los chavales había que concebir el espacio como algo integral, con lugares de juego por los que se pasa; ellos, como es natural a esa edad, pasaban, pasaban de un cuadro a otro, de una cosa a otra, con total libertad. Creo que en el teatro que yo hago, esa noción de desbordamiento es fundamental. Desbordar el cuadro, desbordar la escena, está íntimamente ligado al

desbordamiento propio de la infancia. Y ver adultos en escena que juegan como niños me parece una imagen llena de esperanza para el futuro.

A partir de esta idea, creo que ir hacia el público y conjugar con él la construcción de la representación es algo lógico y natural. Mi trabajo se ha desarrollado y se desarrolla en dos líneas, por un lado en formatos clásicos, en teatros, con una relación convencional entre escena y sala, y por otro , en la realización de estructuras más abiertas, más performáticas, que normalmente se ofrecen en museos y centros de arte y que pueden tomar diversas formas, desde el *happening* a la instalación. Tanto en unas como en



OPTIMISTIC VERSUS PESSIMISTIC, DE L'ALAKRAN / FOTO: NICOLAS LIEBER

otras siempre me planteo de partida qué hacemos con el público, con esa gente que ha venido a vernos, que se interesa por nosotros, a dónde les llevamos, qué pretendemos hacer con ellos. Me parece lo mínimo que debemos hacer con respecto a alguien que se interesa por tu trabajo. Debemos pensarlo y pensar con él para conseguir que su mirada sea crítica, tenemos que «desbordarlos» y que haya un diálogo

real. El público también puede crear, también tiene una responsabilidad en la construcción de lo real. Intentamos generar ese río subterráneo que es relación y objetivo final de las obras, incluso en las piezas donde casi desaparecen el tiempo y el espacio, como en el caso del *Catálogo de derivas* que hemos puesto en marcha recientemente con Esperanza López en la Alhóndiga de Bilbao. Se trata en este caso de una obra que se activa sola, podemos decir que es una antiobra, porque precisamente la hace el público cuando y donde quiera.

A lo que me refiero cuando hablo de ‘lo real’ en las artes en vivo, es el tiempo y el espacio donde compartimos una experiencia. Si compartimos un mismo tiempo con el público, ¿por qué no hacer que sea un juego para ambas partes? En realidad ese juego, esa construcción de lo real, es inevitable. Lo hacemos constantemente: la construcción de la realidad es siempre una proyección de nosotros mismos en lo que nos rodea. Si vemos a alguien triste, proyectamos en esa persona nuestra experiencia de la tristeza. La imagen resultante es la suma del objeto (en escena o en otro lugar) y de la experiencia del observador que somos. En Ginebra, donde resido y trabajo desde hace más de 20 años, he podido colaborar con físicos del CERN y ellos me decían que no hay realidad en el mundo subatómico que esté fuera de la relación entre el objeto observado y el observador. ¡Fantástico! Eso significa que nosotros construimos la realidad. Eso quiere decir que no hay una sola verdad, una sola realidad, sino un sinfín de puntos de vista. No se puede afirmar tajantemente que algo está bien o está mal, hay que matizar, no se pueden imponer visiones absolutas o criterios totalitarios sobre la realidad, la vida o las relaciones.

¿Y para qué nos sirve todo esto en el ámbito teatral? Sirve para saber que no hay una sola obra, un solo espectáculo, sino una construcción múltiple e íntima de la obra hecha por el público y que corresponde a la suma de todas las proyecciones personales hechas sobre el mismo objeto. Sirve también para que el arte sea un ejercicio para la vida, para que nos ayude a vivir mejor, para que pensemos que somos capaces de cambiar las cosas. Es importante que la gente que viene a vernos sienta esto: es el máximo objetivo de mi trabajo escénico.

El trabajo que hago se sustenta en tres ejes fundamentales: el dispositivo escénico, el lugar que ocupa el público (de lo que ya hemos hablado más arriba) y el desarrollo del juego actoral.

EL DISPOSITIVO ESCÉNICO

Hay una serie de herramientas o medios que utilizo habitualmente para poner la obra en las manos del público. Antes de nada quiero señalar que, sea el tipo de obra que sea, trabajo la relación directa con el público, independientemente de que se cuente una historia o sean estructuras formales más abiertas.

En primer lugar hablaría del humor como medio de acceso sensorial al pensamiento. La risa abre canales para el conocimiento. Este humor no es unívoco y puede llegar desde materias cómicas diferentes que no tienen por qué hacer reír a todos y en todo momento. El humor puede crear desacuerdo también.

En segundo lugar, algo muy importante en mi trabajo es la ambigüedad entre lo verdadero y lo falso, entre lo que es verdad y lo que no. La cuestión no es tanto que sea todo verdadero o todo falso, sino que se suscite la pregunta en el espectador/a, que ellos se pregunten: ¿es verdad? ¿Es mentira?

Tercero: es lo que yo llamo «fragilización voluntaria», de la estructura, , de las transiciones, de la imagen del ser humano en escena, incluso de los contenidos en ocasiones, de lo que se dice y de cómo se dice.

En cuarto lugar, está la idea del accidente, es decir, del aprovechamiento de todo aquello que no está previsto en la obra. El accidente no es una fatalidad y lo convertimos en discurso de la obra para reforzar e intensificar la idea de presente. No hay que negar el accidente porque nos devuelve a la vida y estrecha más la relación con lo que vive el público. El accidente a veces será real, aumentando la relación entre lo verdadero y lo falso, y a veces será provocado, para seguir jugando con esa ambigüedad.

Otras herramientas para intensificar y aumentar la idea de presente son el aspecto improvisado del juego actoral y del dispositivo escénico, el hecho de citar acontecimientos actuales y locales en el contexto de la obra, la utilización del desplazamiento físico como medio de desplazamiento del pensamiento y, por último, hacer evidente y público el desmontaje o deconstrucción de la estructura. Todo con el fin de activar la mirada del espectador, que elija lo que quiere ver, para reconocerle su lugar y su responsabilidad en esta realidad que está observando. En ese sentido, mi teatro siempre ha sido un teatro

político, aunque no se hable de ideología. Político en el sentido que habla de cómo las personas toman posición en una comunidad.

EL JUEGO ACTORAL

¿Qué papel juega el actor en todo esto? Con los años he desarrollado un método de entrenamiento que denomino *Pensar la acción*, que se concreta en una serie de ejercicios dispuestos en dos ejes fundamentales. El primero es reforzar la consciencia de la imagen de uno mismo y declinar el pensamiento que hay entre uno mismo (la persona) y el personaje. Partiendo de la premisa que no se puede ser uno mismo delante de los otros, delante de un público, y que tampoco se puede ser un personaje ya que no tengo otra cosa como actor que mi cuerpo y lo que soy. No se puede ser Hamlet: ¿qué es Hamlet? Hamlet no existe, solo son seis letras. Te puedes acercar a la idea de Hamlet pero siempre serás lo que eres. En esta paradoja, en este juego, en este espacio indefinido entre persona y personaje, declinamos las posibilidades entre lo que se es y lo que se representa, y es ahí donde aparece realmente el sujeto que me interesa, el intérprete, la persona que se mueve entre esos dos valores y que piensa en todo momento lo que hace, la acción. En este entrenamiento de la mirada del intérprete (nuestra manera de mirar un espacio es nuestra manera de pensarlo) hablamos de instalar: instalar una imagen, una emoción, un movimiento. ¿Por qué instalar un gesto y no vivir una emoción? Porque decirle a un actor "sé alegre" lo limita, mientras que si le pides que instale la alegría le das muchas más posibilidades que no son solamente el ser algo, y que van a dar como resultado una partitura de acción más completa.

El segundo eje fundamental lo denomino *El pensamiento del otro*. El «otro» es todo lo que hay en el exterior de uno mismo, es el compañero de juego, el público, la sala, la luz, el contexto en el que actuamos... Por ejemplo, no podemos actuar igual si estamos saliendo de la crisis del coronavirus que si no hubiera sucedido todo esto. Igual no cambia nada sustancialmente, pero si te pones delante del público tienes que pensarlo de manera diferente, tener en cuenta lo que es su vida, es decir, con lo que vienen a verte. El objetivo es crear una especie de hipersensibilidad a todo lo que nos rodea y poder convertirlo en parte del discurso, que el actor pueda dar sentido a todo lo que ve. La finalidad es la misma: que el espectador sienta que la obra se está haciendo

con él, con ella, que se hace en ese momento concreto. Como dije más arriba, se trata de intensificar la sensación de presente: aunque el presente no exista físicamente, se intensifica su percepción.

Estos dos ejes de pensamiento de la acción van a definir una actitud, a la que llamo *Juego problemático*. Se trata de crearse problemas, de actuar problemáticamente. Estos problemas son accidentes más o menos visibles que suponen desviaciones de la partitura original. Es un estado de completa disponibilidad a todo lo que hay alrededor. Al tiempo que miro y veo, pienso en lo que veo y hago lo que tengo que hacer, decir un texto o ejecutar un movimiento. El intérprete es aquel que reinventa el tiempo presente con el público. Esta es la jugada.

A modo de conclusión, quisiera decir que mi teatro busca generar pensamiento, crear un teatro de participación del pensamiento, un teatro que busca el diálogo aunque éste pase por el desacuerdo. Fomentar el pensamiento crítico, aceptar lo divergente, abrir puertas y plantearse preguntas. Y, sobre todo, que la persona que viene a vernos sienta que se le reconoce como ciudadano que piensa y que tiene el derecho de decidir. Concebir el arte como una herramienta que nos dé más posibilidades. Luchar contra una visión absoluta y totalitaria de la realidad en este momento es más necesario que nunca.



KAIROS, SÍSIFOS Y ZOMBIS, DE LALAKRAN / FOTO: NICOLAS LIEBER

Contra el entretenimiento y dejar pasar la vida

Nada como el confinamiento que hemos vivido para valorar la presencia física, el simple hecho de estar juntos, de disfrutar de los encuentros. El cuerpo se relaja ante la presencia física de seres humanos en los que confiamos.

Alejémonos de las reuniones virtuales de Zoom, del estrés y desgaste que suponen para todo aquello que no tiene que ver con lo informativo. Bienvenida la tecnología y los encuentros virtuales para aquellas reuniones eternas sin sentido que podrían solucionarse en media hora. Pero vivir, crear, pensar y gozar no es igual a través de una pantalla.

La tecnología y las artes escénicas tienen una larga relación, que ha dado como resultado creaciones maravillosas y significativas. Existe toda una genealogía de creadores y creadoras (Chunky Move, Hotel Pro Forma, la Fura dels Baus, Wooster Group o Susanne Kennedy, por decir sólo algunos nombres), que han desarrollado sus piezas incorporando los últimos avances tecnológicos, y que nos han permitido pensar cómo nos relacionamos con lo virtual, con las proyecciones y transmisiones en vivo, con el mundo audiovisual y los nuevos dispositivos electrónicos. En definitiva, con nuestra forma de ir evolucionando a través de la tecnología y acompañados por ella.



El Zoom, el streaming, las grabaciones... continúan siendo una herramienta y no un nuevo género teatral. Por ellas mismas estas herramientas no constituyen ningún estilo teatral nuevo ni imponen un contenido específico. Lo interesante es lo que la pericia de los distintos creadores y creadoras consigue articular gracias a ellas. Son herramientas que pueden estar al servicio de obras artísticas dependiendo de su uso y que en muchas ocasiones propician territorios híbridos entre distintas disciplinas. Estos nuevos espacios liminales permiten proponer nuevas experiencias, otras miradas y respuestas necesarias, a las preguntas fundamentales del ser humano. De esta forma se expanden nuestras posibilidades.

Un día sería interesante escribir esa larga genealogía y analizarla para poder abordar el tema con profundidad. Recopilar todos esos nombres de los cuáles podemos aprender y que se convierten en nuestros interlocutores. Crezcamos sobre sus hombros y honremos nuestra historia, en vez de olvidarla y borrarla a cada plumazo. Huyamos de la banalidad y aprendamos de los clásicos (nuevos y viejos) para ir más allá.

La Historia es una gran maestra, hay que aprender a leerla y a reinterpretarla para crear nuevos posibles, dando voz a quien no la tuvo.

En un momento donde la naturaleza y la ciencia se ponen de acuerdo para pedirnos una mayor solidaridad y trabajo en común, es precisamente cuando se está produciendo una brecha enorme entre generaciones. Nuestra forma de informar e informarnos la acelera, la obliga, crece y se agranda. Estigmatizamos a los jóvenes y los adolescentes por irresponsables y contagiosos. A los niños los encerramos y huimos de ellos por portadores asintomáticos. Y a los mayores los culpamos por obligarnos a quedarnos en casa y habernos dejado el planeta en el estado en que se encuentra.

Pongamos a distintas generaciones a trabajar juntas encima de un escenario. Propiciemos que aprendan unas de otras y que se relacionen creando algo conjuntamente. Optemos por cooperar y por lo común, en vez de individualizarnos y competir por separado. Propiciemos experiencias colaborativas con creadores de diferentes edades. Contaminémonos vitalmente como deseaba Artaud. Pongamos freno a este virus con un virus nuevo, aprendamos de él, aunque hubiésemos preferido otro aprendizaje. Y dirijámonos hacia una mayor equidad si queremos sobrevivir como especie. Demos valor a lo público y contagiémonos de vida. De la vida que deseamos. No de la que se nos impone.

Una alternativa es dejar pasar la vida, entretenernos esperando que todo esto pase, buscar cómo matar el tiempo. ¿No sería eso como esperar, sin más, a que llegue la muerte? ¿No es esa la idea que se filtra en esta era póstuma, que sigue al fin de la Historia? Escondernos en nuestras casas y alejarnos los unos de los otros, no es una solución.

La especie humana, igual que todo el resto de especies, ha evolucionado y sobrevivido gracias a la cooperación, no a la competitividad. Cuando los seres humanos empezamos a enterrar a nuestros muertos y cuidar a nuestros ancianos, conseguimos sumar conocimientos y visiones del mundo. El aprendizaje intergeneracional nos da más capacidad de comprensión y elección, tenemos más posibilidades. Y el hecho de darnos cuenta de que podemos elegir es lo que nos permite salir del «modo supervivencia», donde como creemos que está en peligro nuestra vida y aceptamos todo lo que se nos impone porque lo único importante es sobrevivir. Pero, tal vez existan otras formas posibles de continuar viviendo.

Ante el post-humanismo, que se presenta como una posición ante el fracaso del mundo, la inteligencia artificial y los súper ordenadores cuánticos que van a decidir por nosotros, se

1. *Supervivencia de las luciérnagas*, de Georges Didi-Huberman, texto donde el historiador del arte y ensayista francés da las bases filosóficas del texto de 1975 de Pier Paolo Pasolini sobre la desaparición de las luciérnagas. En este texto el autor y director italiano analizaba la relación entre las potentes luces del poder y los resplandores supervivientes de los contrapoderes.

nos dibuja una época con trazos apocalípticos donde al parecer sólo cabe esperar nuestro final. Depende sólo de nosotros elegir desear otro futuro y trabajar, crear e imaginar en otra dirección. Revisemos nuestra Ilustración y nuestra Historia, para repensar la vida humana aceptando su complejidad. Y utilicemos, como frecuentemente hemos hecho en el ámbito artístico, la imaginación y la fantasía como formas de resistencia a la realidad para crear otros mundos posibles y nuevas formas de dignidad humana.

Nunca como ahora había existido un giro tan brusco en nuestra forma de vivir el día a día, nuestras relaciones y los encuentros. Estamos cambiando comportamientos físicos y acuerdos a una velocidad vertiginosa. Nuestra contemporaneidad nos reclama ahora con urgencia. Y la contemporaneidad implica una relación singular con la propia época, en la que la aceptamos, sin negarla, y a la vez nos distanciamos para poder observarla. Es "aquella relación con el tiempo que lo acepta mediante un desfasamiento y un anacronismo" (según Giorgio Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?*). Necesitamos un poco de distancia para poder observar los cambios que estamos admitiendo e incorporando a nuestras vidas, para ver qué significan, qué implican, qué estamos decidiendo.

Porque, "¿qué significa ser contemporáneo?". Esa es la pregunta principal que se hace Giorgio Agamben en su ensayo del 2003. Friedrich Nietzsche y Roland Barthes lo asocian con lo intempestivo. Contemporáneo es aquel que pasa cuentas con su tiempo. No es contemporáneo aquel que encaja demasiado y posee todos los rasgos del momento en el que vive, porque la falta de distancia no le permite ver su propia época.

Para ser contemporáneo es necesario recibir "de lleno en la cara el haz de tinieblas" que proviene del momento presente. Esta percepción de la oscuridad no hay que realizarla de forma pasiva o privativa. No nos referimos sencillamente a la ausencia de luz, estamos hablando de una actividad y habilidad particular. Es necesaria una acción. Se trata de un proceso muy concreto que consiste en desactivar la luz del tiempo que se vive, o, como diría Didi-Huberman, apagar los grandes focos mediáticos y del poder para conseguir ver a las luciérnagas¹. Nuestra oscuridad de este presente concreto es la luz de otras galaxias. Una luz que intenta alcanzarnos pero no lo consigue, porque las galaxias de las que proviene, se alejan a una velocidad superior a la velocidad de la luz.

Siguiendo los argumentos de Agamben, sólo es contemporáneo el que busca en el origen, en el *arké*. Por ello también es necesario conocer y revisar la Historia, aprender de lo que han hecho otros antes. La arqueología foucaultiana o la aproximación intempestiva de Nietzsche, de su metodología genealógica, son una sombra que nos acompaña para hacernos las preguntas necesarias sobre este momento que vivimos.

La vida nos está pidiendo más en este ahora. Nos está pidiendo mayor conexión y colaboración. Necesitamos espacios donde descubrir y crear esa vida que deseamos y anhelamos, no sencillamente adaptarnos a aquella que se nos obliga a vivir.

Reivindiquemos y valoremos la experiencia, la verdadera experiencia. Y por ello, reconozcamos y reivindiquemos al teatro, a las artes en vivo y al hecho escénico como un productor de experiencia. Eso es lo único -las nuevas experiencias- que puede cambiar nuestras antiguas programaciones.

Silvia Ferrando
Dramaturga y directora escénica. Responsable del Área de Investigación e Innovación del Institut del Teatre de Barcelona

Thomas Walgrave

Tiempo muerto (para volver a empezar)

El escarabajo pelotero, el acariota y un Capitán

Director durante diez años (2008-2018) del Festival Alcantara de Lisboa, el escenógrafo e iluminador belga Thomas Walgrave trabaja desde 2017 con la creadora brasileña Christiane Jatahy. Juntos han vivido la terrible escalada vírica en el Brasil del capitán Bolsonaro. Este es su relato.

Todo empezó con un viaje de ida y una vuelta prematura. El 10 de marzo, Christiane Jatahy y yo cogimos un vuelo de Río a París. Embarcamos con nervios y con cierta inquietud por lo que podía pasar. En pleno frenesí del carnaval de Río, habían empezado a llegar a Brasil noticias de una enfermedad que, tras originarse en Wuhan y en otras partes de China, se extendía rápidamente por Europa. Nos esperaba una primavera de mucha actividad, con una gira de varias obras por tres continentes. Minutos después de llegar a París, una llamada de teléfono confirmó nuestros temores: la gira se había cancelado. Cuatro días después ya

estábamos en un avión de vuelta a Río. En Europa no teníamos ya nada que hacer y, si finalmente había un confinamiento (término que, para entonces, ya formaba parte del vocabulario diario de los medios europeos), era mejor estar en casa. En aquel momento, la Covid aún no había llegado a Brasil, y se tenía la esperanza de que la mayoría del país se libraría de ella, por el clima. Poco o nada sabíamos del virus ni del número de personas afectadas. Y empezaron las cifras de muertos. Cifras que daban miedo, en Río, en São Paulo, en Manaus y en el resto del país. Cifras que pronto empezaron a cobrar unas proporciones monstruosas.



IMAGEN DE LA EXPOSICIÓN THE YANOMAMI STRUGGLE, DE LA FOTÓGRAFA BRASILEÑA CLAUDIA ANDUJAR, EN LA FUNDACIÓN CARTIER DE PARÍS, DONDE THOMAS WALGRAVE Y CHRISTIANE JATAHY HAN DESARROLLADO EN SEPTIEMBRE DE 2020 LA PERFORMANCE WHEN ARMS TRANSFORM INTO WINGS EN DÍALOGO CON LA EXPOSICIÓN

La respuesta oficial ante la epidemia fue muy caótica. Las autoridades municipales o estatales decretaban medidas, pero el gobierno federal se las tumbaba. Se despidió al ministro de Salud al hacerse patente que ya no quería seguir el guión oficial: el de Bolsonaro, que decía que la Covid era una gripe de nada.

Ante la escandalosa cifra de contagios y la ausencia de una estrategia coherente de contención de la enfermedad, no vimos (ni nosotros ni muchos brasileños) otra opción que el confinamiento autoimpuesto, en el sentido más estricto de la palabra. Sin sacar ni un pie por la puerta que separaba el jardín delantero de la calle, del «mundo exterior».

Habíamos dedicado los dos últimos años a la obra *O agora que demora*, con la que habíamos viajado a Palestina, a la frontera sirio-libanesa, a campos de refugiados de Grecia y de la Amazonia, donde nos habíamos encontrado con gente atrapada en el tiempo y el espacio. Gente que no podía volver atrás, pero a la que tampoco se le permitía seguir avanzando; gente a la que la autoridad competente había dejado en espera. Y ahora nos tocaba a nosotros quedarnos en punto muerto. 150 días entre las cuatro paredes de casa y el jardín. La vida frenética que conocíamos, los proyectos, las giras, las reuniones... todo se paró. Teníamos miedo. Por la enfermedad, por la incertidumbre en cuanto al futuro inmediato de nuestros proyectos (no ayudaron las reuniones por Zoom, con gente que tampoco sabía lo que iba a pasar, ni el plantearnos un plan A, B, C, etc., intentando adelantarnos a los caprichos de un virus que se había apoderado de todo el planeta) y por un país que, lenta pero inexorablemente, dejaba la democracia para caer en el fascismo.

Al mismo tiempo, el confinamiento cambió nuestra manera de relacionarnos con el microcosmos doméstico. No conozco ninguna otra ciudad del mundo que conjugue, de manera tan cercana y palpable, una megalópolis tan brutal y una naturaleza tan exuberante. La mata atlántica, con sus plantas, pájaros, mariposas e insectos, monos o lirones, vive aún en las empinadas laderas que se reparten por toda la ciudad, como si hubieran caído del cielo al azar, como enormes meteoritos verdes procedentes de otro sistema solar. Empezamos a darnos cuenta de la bendición que suponía el milagro diario de las leyes y lógicas de la naturaleza, del canto de los pájaros, del rumor de los árboles al viento y el alarido casi supersónico del tití que se superponían al ruido de coches, sirenas y helicópteros. Sin el confinamiento,

seguramente nunca habría tenido la paciencia de contemplar cómo el escarabajo pelotero dedica su vida a diseccionar los excrementos de perro, amasarlos en bolitas y llevarlas rodando a todos los rincones del jardín, cual héroe, cual Sísifo, empujándolas con todo el peso de su cuerpo para asegurarse de que lleguen a destino. Por dar un ejemplo de muchos.

Sin embargo, más allá de los muros de este paraíso en miniatura, la epidemia y la política arrasaban la ciudad y el país. En el momento de escribir estas líneas, ya se han contagiado de Covid más de cuatro millones de brasileños, y han muerto más de 130.000. Sin medidas concretas, a la gente le cuesta sobrevivir y protegerse. Las favelas, cuya altísima densidad de población descarta el distanciamiento social como opción, han desarrollado sus propias medidas, como la distribución de agua corriente y alcohol para que la gente se lave, y la imposición del uso de mascarillas dentro de la comunidad. Podía parecer que el tiempo, para nosotros, se había detenido, pero ahí fuera seguía avanzando, más cruel e inexorable que nunca.

El gobierno brasileño empezó a usar la Covid como arma para imponer sus ambiciones políticas. El ministro de Medioambiente defendió que la Covid, que copaba toda la atención mediática, era la oportunidad ideal para *passar a boiada* («colar al rebaño») en la Amazonia, y pronto se hizo evidente lo que tenía en mente. Como cambiar las leyes de protección medioambiental era difícil, el gobierno decidió dejar de controlar la aplicación de esas leyes. Se abrieron las puertas de par en par a madereros ilegales, ganaderías extensivas, empresas de cultivo de soja y otras que buscaban terrenos baratos y fértiles para ampliar sus negocios, a costa del frágil equilibrio medioambiental de la Amazonia y de sus poblaciones indígenas. Por poner un ejemplo: la etnia yanomami, que vive en la parte de la selva amazónica fronteriza con Venezuela, vio cómo 25.000 mineros ilegales de oro invadían sus tierras, trayendo consigo no solo la contaminación de los ríos (usan mercurio para extraer el metal), sino la indudable propagación de la Covid entre la población local. El ejército brasileño no hizo nada para detenerlos, al contrario: las mujeres de los militares incluso se mezclaron con la comunidad indígena para enseñar a las yanomamis a maquillarse como las occidentales. El virus, y la más que documentada vulnerabilidad de las poblaciones indígenas ante enfermedades importadas del «mundo civilizado», se emplearon activamente como arma para diezmar a un pueblo que al gobierno de Bolsonaro le estorbaba para sus proyectos en la

Amazonia. Y eso tiene un nombre: genocidio. ¿Cómo abordar todo esto al retomar nuestra actividad artística? Suena el teléfono. La Fundación Cartier de París nos había invitado a desarrollar una *performance* dentro de la exposición que iban a dedicarle a Claudia Andujar. Con el confinamiento en Francia, se había cancelado, pero ahora que los museos y salas de exposiciones vuelven a abrir, la *performance* vuelve a tener fecha.

Andujar es una fotógrafa que ha dedicado la mayor parte de su vida a documentar las mismas comunidades yanomamis. Sus imágenes, de una cercanía maravillosa y provocativamente subjetivas, cuentan la historia de un pueblo en simbiosis profunda con su entorno, y también cómo se vio diezmado

cuando el hombre blanco empezó a adentrarse en su territorio, introduciendo en él enfermedades como el sarampión, la gripe o la neumonía, letales para los cuerpos de los yanomamis. Junto al músico y artista visual brasileño Domenico Lancellotti, hemos creado una *performance* sonora que ayudará, a quienes visiten la exposición, a entender la compleja visión del mundo de los yanomamis, con palabras que hemos tomado prestadas del libro *The falling sky*, de Davi Kopenawa y Bruce Albert.

Y vuelve a sonar el teléfono. Esta vez es Pukatire, el joven cayapó que encarna a uno de los Ulises de *O agora que demora*: "¡Estamos bien! ¿Y vosotros? ¿Seguimos con la obra?".



CHRISTIANE JATAHY Y THOMAS WALGRAVE EN LA OBRA O AGORA QUE DEMORA

Teatro y libertad

La actriz y poeta catalana Xantal Gabarró utiliza el teatro como herramienta de transformación social. Su última experiencia en este sentido la desarrolla como monitora de teatro en la cárcel de Brians 2 y sobre este trabajo, tan invisible a veces como la propia realidad de los presos, habla en este artículo.

Trabajar en una cárcel es duro. Es duro si te lo tomas en serio, si intentas que tu presencia allí consiga transformar mínimamente alguna cosa. Pero no me voy a quejar, a mí me abren las puertas de seguridad de todos los accesos después de fichar, para entrar y para salir. Hace dos años que trabajo en la cárcel de Brians 2 (Sant Esteve Sesrovires, provincia de Barcelona) como monitora de teatro. Cuando entré me propuse varias cosas: trabajar con una lógica no punitiva (bastante punitiva es la institución en sí), usar el teatro como herramienta de transformación, y hacer cosas guapas, cosas donde el proceso sea casi lo más importante, pero el resultado sea también casi lo más importante. Porque no me apetece pensar que en el trabajo con este colectivo (o cualquier otro colectivo ¿vulnerable? ¿en riesgo? ¿excluido?) el público nos mirará con condescendencia, aceptará un espectáculo cutre y nos aplaudirá con entusiasmo en plan "pobrecitos, para ser presos lo hacen bastante bien". Y así, con esta idea, estrenábamos hace un año *Lisístrata. De qui és la Guerra?* en Brians 2, como resultado de un proceso de 6 meses. Hicimos una pieza de creación, un homenaje a las mujeres que viven la situación de tener a seres queridos privados de libertad, las más olvidadas socialmente de la esfera penitenciaria (más aún, creo, que las mujeres presas, que también tela). Tenía como punto de partida *Lisístrata* de Aristófanes, y fue un curro profundo de género, de reflexión personal y análisis social colectivo, que además de hablar de ellas y a ellas, les daba la palabra. El espectáculo abría, también, un debate en torno a cómo la clase social y otros ejes de opresión interaccionan con la institución penitenciaria; sobre la parte de responsabilidad individual que opera en el hecho de cometer un acto que lleva a una persona a la cárcel y

la parte de responsabilidad de carácter estructural, sistémica o social; sobre si, además, la justicia es igual para todo el mundo (porque no solo depende de qué hagas sino de quién seas). Durante la preparación del proyecto nos pasó de todo. Actores «cundados» (cambiados de cárcel) por sorpresa a mitad de proceso, algún otro que nos plantó a las puertas del estreno, tener que suspender ensayos por falta de funcionariado que abriera el teatro, circunstancias personales graves y un largo etcétera de casuística que envuelve cualquier cosa que hagas ahí dentro.

Cinco meses después, volvíamos a presentar la obra ante público 'de la calle' (cómo decimos entre muros), en la simbólica cárcel Modelo de Barcelona (un espacio que algunos de ellos habían habitado largo tiempo). Actuamos en el viejo comedor de la cuarta galería, convertido en un teatro con nuestras propias manos. Trescientas personas de público estuvieron una hora riéndose y llorando a partes iguales, un público entregadísimo cuyo aplauso no tenía ni rastro de condescendencia (o eso nos pareció). Este segundo proceso no nos llevó solo a reensayar la obra, sino a replantearla, ya que la mayoría de actores originales no podían salir de la cárcel para la función. Decidimos reforzar la parte audiovisual de la obra para que los que se quedaban entre muros tuvieran una presencia similar a los que salían a actuar (la obra también era 'suya'), reducimos papeles del directo y reensayamos toda la obra con 3 de 6 actores, nuevos. A parte de los trescientos mil periplos que no alcanzaría a contar ni con cuatro veces lo que alcanza este artículo. Todo valió la pena, conseguimos hacer trascender el proyecto hecho intramuros y mostrarlo al mundo exterior, y se trataba de un trabajo transformador cuya respuesta fue más que satisfactoria.

Actualmente cuento con una ayuda del Teatre Lliure, una beca «Carlota Soldevila» para diseño de proyecto, así que estoy redactando el proceso de una futura pieza que guarda cierta continuidad con *Lisístrata*. Como título provisional lleva *Les Assembleistes- Tragicomèdia especulativa, d'Aristòfanes al documental*. En este nuevo proyecto planteamos la siguiente situación: tres expresos (actores de *Lisístrata* que ya están en la calle) y tres mujeres con vínculo con personas privadas de libertad, consiguen el poder para crear un mundo nuevo. ¿Cómo será? ¿Qué leyes lo regirán? ¿Tendrá cárceles? ¿Y métodos punitivos? ¿Cómo operarán el género y los dos lados de los muros en esta tarea? Pondremos, pues, en debate, uno de los aspectos más inamovibles de nuestra sociedad: la existencia de las cárceles, y lo haremos directamente con los protagonistas del sistema penitenciario, evitando hablar desde la atalaya de la cultura elitista o la academia de una realidad que raramente les toca (aunque esto no excluya posibles alianzas con estas). Partimos de otra comedia de Aristófanes, esta vez *La Asamblea de mujeres*, y a través de ésta, de debates sociales y políticos en el seno del grupo y con expertos de diferentes ámbitos, y de las experiencias de los y las protagonistas, haremos nuestro proceso de creación.

Pero llevar a cabo todo esto no dependerá solamente de nosotros, al menos a corto plazo. La beca del Teatre Lliure es solo para desarrollar el proyecto sobre papel, para diseñarlo. Después ya se verá. Supongo que la incertidumbre tiene que ver, en parte al menos, con la crisis que ha desencadenado (que no causado) el coronavirus, que ha puesto en evidencia la cruda realidad del sistema capitalista que nos va a dejar con un país, un sector laboral, unas clases populares, una sanidad (que ya estaba maja) y una cultura no precisamente para tirar cohetes. Ante este nuevo panorama, nos tocará defender también la cultura y el teatro a capa y espada. Aunque antes de eso, tendremos que preguntarnos seriamente el motivo por el cuál creemos que se tienen que defender; para poder explicarlo a la gente, porque con la que nos viene encima o lo argumentamos bien o nos vamos a quedar muy solos defendiendo el sector. Las necesidades básicas que la población tiene que cubrir son comer, tener un techo y autonomía para sustentarse (que se suele conseguir con un sueldo y, por tanto, con la posibilidad de acceder a condiciones dignas de trabajo y derechos laborales). Todas ellas, ahora más aún, en

LISISTRATA. DE QUIÉ ES LA GUERRA? DIRIGIDA POR XANTAL GABARRO Y PROTAGONIZADA POR INTERNOS DEL CENTRO PENITENCIARIO BRIANS 2 DE SANT ESTEVE SESROVIRES (BARCELONA) / FOTO: JORDI COTRINA



peligro para gran parte de la población. Entonces, con la crisis que viene, ¿por qué reclamar cultura? Por una simple razón: porque está entre la lista de cosas que nos dan herramientas para cubrir estas necesidades. Sí, no estamos hablando de nada nuevo, solo de esa vieja idea: la cultura nos hace libres. De todo eso de que la cultura nos da conocimientos y posibilidades, capacidad crítica, autonomía para pensar, y con ello herramientas para saber qué queremos y qué necesitamos, qué es justo y qué no, qué queremos transformar y cómo tenemos que hacerlo; y hablamos de que esto, saber qué es justo y qué nos corresponde, nos abre las puertas a la consciencia colectiva, a la organización y a la lucha por la defensa de nuestros derechos o por la conquista de los que no tenemos. Aquí está la simple razón por la cual tenemos que defender el teatro, nuestra parcela de la cultura. Pero... ¿todo tipo de cultura nos da estas herramientas de las que hablamos? ¿Todo tipo de cultura es transformadora? No. La cultura elitista no da herramientas a todo el mundo porque por definición no es de todo el mundo, sino de las élites. Bueno, pues hacemos que todo el mundo tenga acceso a cultura elitista, ¿no? Tampoco me vale... Quizás, entonces, lo que tenemos que defender son las prácticas de la democracia cultural. Esa cultura hecha con y para la población, esa cultura entendida como práctica social colectiva, esos procesos en los cuales las personas son agentes activos y no meros consumidores. Esta es la cultura que transforma y la que tenemos que defender.

El teatro de transformación social (por decirlo de algún modo; nunca me convence ninguna de las etiquetas) es una clara práctica de democracia cultural. Con él podemos trabajar en pro del empoderamiento de comunidades, de la autoorganización, de la toma de consciencia sobre la propia situación, el análisis de la realidad, la reflexión sobre problemáticas y opresiones que nos atraviesan, etc., etc. Y este teatro, esta cultura ahora mismo, ante la que se perfila, seguramente, como la peor crisis socioeconómica desde los inicios del siglo XX, serán más importantes que nunca para nuestras vidas.

He experimentado durante años el poder del teatro en el trabajo con colectivos de todo tipo (presos, mujeres que han sufrido violencia machista, personas con diversidad intelectual y funcional, adolescentes, comunidad socioeducativa...). Dentro de la cárcel, por ejemplo, intento transformar tanto a través de la gestión del grupo (tratando a los actores como a profesionales, otorgándoles capacidad de decisión y agencia dentro del grupo, convirtiéndolos en parte activa de los procesos de creación, ‘asambleando’ las decisiones, procurando que mi autoridad no sea autoritaria...), como de las temáticas de las creaciones y de los procesos y metodologías utilizados. En lo que se refiere a los proyectos en concreto de los que he hablado más arriba, se me ocurren muchísimos ejemplos de pequeñas y grandes transformaciones logradas. Aquí van unas pocas. Cuando representamos *Lisístrata* en 'la calle' una amiga que tuvo a su pareja unos años en prisión, me dijo que con el espectáculo había conseguido cerrar una etapa, y que, por primera vez, se había visto reconocida. A los actores, hombres todos ellos, la experiencia les pidió un proceso de reflexión personal y colectiva con perspectiva de género, que, espero, combatió en ellos el paradigma patriarcal de nuestra sociedad (a cada cual en diferente grado). En *Les Assembleistes* tres de los actores vienen de Brians 2 -lo cual significa que seguirán haciendo teatro en libertad-; uno de ellos ha decidido formarse más y dedicarse a la interpretación. Y lo más importante, si los acontecimientos lo permiten, estas seis personas van a hablar al público general sobre sus experiencias en torno al sistema penitenciario, ese gran desconocido, y los espectadores -que los referentes que tendrán de las cárceles seguramente no irán mucho más allá de *Orange is the new black*- se tendrán que (re)plantear con nosotros los sistemas punitivos, las posibilidades de alternativas a estos, la justicia y la reparación, y tendrán la palabra en el debate como agente activo.

Ante lo que viene, mi propuesta es clara, pero para ella nos tendremos que organizar y apretar a los de arriba: Pan, techo, trabajo, papeles y cultura (transformadora).

Walk and Talk.

Elogio del caminar

Recuerdo, en uno de los primeros paseos después del confinamiento, ver a una mujer caminando descalza por la Gran Vía madrileña, con sus deportivas en la mano. Bajaba la calle con sus pies en contacto con el asfalto disfrutando como si fuera una experiencia purificadora o como si de un nuevo ritual iniciático se tratase. Le Breton, en su *Elogio al caminar* escribe "Me gusta imaginar -en contra de lo que realmente pasó, pero qué más da- que Neil Armstrong se sentía prisionero bajo ese traje repleto de aparatos que sustituyen todas sus funciones fisiológicas para protegerlo del exterior. Quisiera quitarse la escafandra y sumirse en el mar de la tranquilidad, recoger un puñado de arena lunar y arrojarlo al vacío para ver si hay viento, correr y sentir el suelo bajo sus pies desnudos". Algo parecido sentí también en esos paseos. Nuestros cuerpos ya no recorrían la ciudad simplemente para desplazarse de un lugar a otro, dejamos de utilizar las máquinas, coches, transportes que sustituyen la iniciativa de movimiento de nuestro cuerpo. Eran nuestros pies los que ocupaban las aceras y nuestra mirada la que buscaba reconocer la ciudad que habíamos dejado suspendida en un vacío de actividad que nunca hubiéramos imaginado. Caminar al fin y al cabo para reencontrarse a sí mismo dentro de una ciudad que ya no era la misma.

Hay una técnica narrativa en las series de televisión que se denomina *Walk and Talk*, en la que varios personajes mantienen una conversación mientras caminan hacia algún lugar. Casi siempre es un intercambio de información que se da de manera rápida porque uno de los personajes tiene prisa y no puede detenerse a entablar una conversación más pausada. Hugh Laurie en *House* recorría pasillos interminables del hospital escuchando diagnósticos cada vez



IMAGEN DE REMOTE X. PIEZA LLEVADA A CABO POR LA COMPAÑÍA RIMINI PROTOKOL, EN ESTE CASO EN MOSCÚ / FOTO: MIKE VONOTKOV



más inquietantes y muchas veces las claves de los casos se resolvían mientras caminaban. Hace poco, leyendo un artículo en un periódico, descubrí que ese mismo termino de *walk and talk* se utiliza también en el ámbito terapéutico como alternativa a las consultas más clásicas. Después del confinamiento estas consultas al aire libre han ganado protagonismo dada la prohibición de citas en centros sanitarios o despachos con el clásico diván. Los beneficios de un buen paseo al aire libre mejoran los resultados de las terapias y previenen posibles enfermedades de ansiedad y depresión. "En la naturaleza, que es un contexto a la vez de libertad y de introspección, no hay unos estándares ni unas expectativas de cómo la persona debe ser o debe actuar, de modo que puede ser ella misma", explicaba una experta.

Son muchos los referentes artísticos en torno al caminar. La propia ciudad sirve en la mayoría de los casos como herramienta narrativa mezclando realidad y ficción. Los dadaístas, por ejemplo, en los años 20 usaban el concepto de deambular por las ciudades como acción artística, aunque en este caso sin ninguna intención narrativa, sólo la que se generaba al caminar aleatoriamente. Incluso desde el humor podemos recordar la inolvidable parodia de los Monthy Python con sus gags de *The ministry of silly walks*, donde un «ministro del caminar tonto» se desplaza por la ciudad de manera absurda y estrafalaria (si no lo habéis visto cuidado, es adictivo). Pero son las propuestas más contemporáneas las que indagan cada vez más en el teatro inmersivo, como el colectivo alemán Rimini Protokoll con *Remote X*, en la que un grupo de espectadores con unos cascos van siguiendo pautas e indicaciones para ir tejiendo una experiencia itinerante por las calles y plazas de una ciudad. En España son varias las experiencias inmersivas, como la reciente propuesta *Quijotes y Sanchos*, en la que el colectivo [los números imaginarios], dirigido por Carlos Tuñón, propone un paseo por la ciudad con audioguías escuchando y transitando el espacio urbano con los ojos de Quijote o de Sancho. En el madrileño barrio de Usera, junto al que fue el equipo de Kubik Fabrik, la sala que gestioné durante unos años, pusimos en pie *Storywalker*, un proyecto realmente emocionante en el que se rescataban historias cotidianas de los vecinos del barrio para luego crear con ellas, junto a reconocidos dramaturgos, audio ficciones que se geolocalizaban en un mapa virtual. Por otro lado, en el plano literario el periodista y poeta Sergio C. Fanjul escribe un mapa igualmente original y emotivo sobre su experiencia caminando por Madrid con *La ciudad infinita. Crónicas de exploración urbana*, un ensayo sobre urbanismo, desigualdad, convivencia, gentrificación y turismo. Según el autor, "es la historia de la sociedad y de la gente de los barrios a través de los lugares".

Estas experiencias inmersivas vinculan emocionalmente la narración con el entorno geográfico y nos hacen partícipes de la historia, invitándonos a transitar por ella físicamente. Es cierto que de manera natural lo hacemos todos, cruzando nuestras miradas e imaginando las historias que se esconden detrás de los paseantes o de las personas que nos rodean. Sin pretenderlo nos convertimos en *storytellers* que, como exploradores de historias de lo cotidiano, imaginan y rescatan la esencia de nuestras ciudades, barrios, bares, calles o plazas. Las grandes historias son las que nos encontramos, las que creamos todos los días, en el cotidiano, mientras nos desplazamos por la ciudad.

Fernando Sánchez-Cabezudo.
Asesor y coordinador artístico del Centro Dramático Nacional

#desdemiventana

El balcón como ¿límite?

entre realidades

Confinarnos para redescubrir lo que hay al otro lado de la ventana, única salida al exterior. En esta sección, diversos artistas contaban su visión y su reflexión. Esta es la de la actriz Fernanda Orazi. El resto se pueden divisar en www.laventanadelcdn.com

FERNANDA ORAZI EN EL MONTAJE DE *LOS DÍAS FELICES* DE BECKETT DIRIGIDO POR PABLO MESSIEZ, ESTRENADO EN EL TEATRO VALLE-INCLÁN EN FEBRERO DE 2020 / FOTO: MARCOSGPUNTO



Estoy ahora mismo sentada en el confin. Mi ventana es, en realidad, un balcón. Me gusta sentarme al límite del 'lado de adentro' con los pies asomando al exterior, sin llegar a salir entera donde ya estaría en el 'lado de afuera'. Me gusta porque, así, con la ventana totalmente abierta de par en par tengo la sensación de que 'el lado de afuera' entra a mi casa sin que yo tenga que ir 'al lado de afuera'. Me da el sol. Me da el aire. Sentada en el confin, con mi ventana totalmente abierta, mi casa, de pronto, es también un exterior. Siempre que asoma un poco el sol lo hago y ya no puedo pensar en dos espacios, es uno, el mismo, son al mismo tiempo y yo estoy en los dos. Si alguien me preguntaste en este momento: "¿Dónde estás?", yo diría sin dudarlo: "aquí, afuera y adentro". Sin experimentar ningún conflicto en la contradicción y, por lo tanto, sin necesidad de decidirme por uno de los dos. Es que, claro, el marco de esta ventana (donde me encuentro exactamente) es un trozo de no pared, así que no es interior ni exterior, es un limbo (por cierto, el limbo en el que paso mucho tiempo desde el 14 de marzo).

Y digo más: si al construir las paredes de una casa se inaugura lo que será un interior pero, a su vez, esas paredes se construyen en el exterior para delimitar la parcela de exterior que quedará dentro de ellas para convertirse en un interior, entonces un interior es una parte de exterior sustraída, capturada dentro de cuatro paredes, un exterior con forma de adentro. Un parcela de exterior. Esto me recuerda a lo que me dijo mi amado cuando compró su casa: “un edificio son estructuras que capturan aire, aire apilado, secciones de aire, cada piso es una sección de aire. No entiendo por qué compré un piso, soy propietario de aire”. Este es un edificio y estamos en un cuarto piso, así que es totalmente el caso. Un interior hecho de exterior aéreo. Para cerrar la idea: si la casa 'está en' y 'llena de' exterior y nosotros estamos dentro de la casa, entonces estamos en un exterior y en un interior al mismo tiempo, siempre.

Con mi cuerpo en mi ventana-confin compruebo que a veces dos cosas que, en teoría, son opuestas, andan juntas sin tener que excluirse. Parece que mi confin es un buen lugar para fundir supuestos opuestos, al calor del sol.

Pero a veces la ventana está cerrada y es como una pared de cristal que vuelve a separar lo que mi cuerpo en el confin había unido. Ahí el exterior se queda quieto afuera y la casa parece ser solo un adentro. Dirán: ¿tan rápido olvidas que nunca hay solo un interior? Bueno, si es de día la pared de cristal es como un cuadro titulado *Hay un exterior*, como una promesa que por lo general da alegría o invita a imaginar el resto del paisaje, no se olvida, es como que se deja para después. Pero si es de noche y la ventana está cerrada ya la cosa se pone un poco confusa. Porque esas noches el cristal de mis ventanas refleja mi casa. Desde mi casa veo otra vez mi casa. Hay un interior después de otro o, por lo menos, dos al mismo tiempo. En esas noches, aunque sepa que volverá el día y será mañana no puedo evitar preguntarme: ¿Cuántas veces puede la noche multiplicar un interior?

El lugar de la crítica, el lugar de la escena

Es difícil escribir o incluso hablar sobre algo en estos meses dolorosos y extraños sin que el discurso padezca el contagio de la incertidumbre o la angustia. La situación que vivimos, inédita para todos e invasora de nuestras vidas públicas y privadas, contamina casi inevitablemente nuestras reflexiones. Pero quizás este poderoso condicionante arroje alguna luz sobre planteamientos teóricos y prácticos que imperceptiblemente se habían agotado o sirva de estímulo intelectual para abordar nuevos proyectos o para mirar de modo diferente manifestaciones estéticas, éticas y políticas anquilosadas por la rutina y la inercia. No hay en esta consideración ninguna voluntad de minimizar la gravedad de la situación, ni mucho menos de sustentar una proclama optimista como las que proliferan en estos días por tantos medios de comunicación y redes. No veo razones para pensar que esta crisis nos hará mejores o que ofrecerá insólitas oportunidades y menos aún para la actividad escénica. Sin embargo, quienes pretendemos estudiar el acontecer teatral y reflexionar críticamente sobre él, tal vez debamos asumir una nueva responsabilidad y contribuir a pensar en la función que habrá de corresponder al teatro no solo en estos momentos convulsos sino en la sociedad que emergerá cuando la crisis sanitaria haya pasado.

La crítica ocupó un lugar determinante en el proyecto ilustrado para el teatro que se desarrolló en el siglo XVIII en Europa y que se prolongó durante el siglo XIX e incluso, en cierta manera, durante los comienzos del siglo XX. La crítica ilustrada, sin embargo, no partía de un territorio vacío. Los antecedentes de la

crítica podrían encontrarse, desde luego, junto a los orígenes del teatro mismo. Como es bien sabido, el pensamiento griego estableció un fecundo diálogo –tantas veces polémico– con la tragedia y la comedia desde la época clásica y esta tradición filosófica y filológica se ha cultivado hasta nuestros días con resultados muy estimables. El teatro y el pensamiento filosófico o el ensayo han mantenido desde entonces un incesante intercambio, se han nutrido mutuamente. Es difícil encontrar una obra filosófica que esquive las sugerencias que para la construcción del pensamiento especulativo ofrecen los personajes de la tragedia griega, el teatro de Shakespeare o Calderón o las inquietantes situaciones imaginadas por Beckett. Pero la crítica moderna, que arranca en el XVIII, encontró en la prensa un ámbito idóneo para marcar los caminos por los que debía transitar la actividad escénica para ajustarse a los criterios que, a juicio de los intelectuales que ejercían la crítica, hacían del teatro una actividad estética, social y moralmente ejemplar. Las intenciones de la crítica tenían perfecta cabida en los objetivos generales de la labor periodística y su influencia social no debía de ser muy distinta de la que ejercían otras secciones de los diarios o los semanarios. La posibilidad de llegar a un público amplio, la particular combinación de un lenguaje divulgativo con el rigor intelectual, la voluntad de educar al lector y la estimulante proximidad temporal entre los hechos escénicos y sus comentarios o análisis imprimieron un carácter singular al género. Pero, si bien la crítica en la prensa periódica aparecía firmada con frecuencia por intelectuales de prestigio y solvencia, que extendían su labor a los libros, a los foros académicos y hasta la organización política y administrativa de



SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO, DE LA COMPAÑÍA GALLEGA VOADORA / FOTO: TAMARA DE LA FUENTE

numerosas tareas, incluida la teatral, y si muchos de estos críticos han gozado y gozan todavía, con razones sobradas para ello, de consideración intelectual y cívica, no es menos cierto que su punto de vista revela una actitud de superioridad sobre la materia juzgada, sobre quienes la ejercían y sobre quienes leían sus escritos. Independientemente del acierto o la pertinencia de las ideas que los críticos defendían (o pretendían imponer), de la mayor o menor brillantez expositiva o de su agudeza o su ingenio, es su posición en el proceso creativo lo que resulta relevante. El espacio simbólico en el que se sitúa la crítica clásica responde a una consideración aristocrática y a la condición indiscutible de un canon del que el crítico se siente (o se sabe) depositario y entiende que su misión es preservarlo y difundirlo. El resultado estético, social y moral del espectáculo escénico merecerá un juicio laudatorio o reprobatorio en la medida en que se cierna o no a aquellos ideales estéticos, sociales y morales que la tradición y el buen gusto prescriben y que el crítico conoce e interpreta adecuadamente. Y esto valía tanto para la escritura dramática como para la interpretación

(por lo general más atendida por la crítica del XVIII, XIX y comienzos del XX que por la crítica más temprana, dicho sea en reconocimiento de la labor de aquella) y para los aspectos de la escenificación, denominada con el elocuente marbete de «propiedad escénica». La autoridad del crítico, respetada o temida, condicionaba en buena medida, si no el éxito de público, en el que intervenían factores muy diversos que escapaban a la pretendida omnipotencia de los aristarcos de turno, sí a su estima en los ámbitos presumiblemente respetables. Por ello, el crítico se muestra con frecuencia feroz y escribe con notoria acidez sobre los espectáculos a los que asiste. O, por el contrario, muestra una reverencia casi servil ante determinadas figuras consagradas de la escena, temeroso de no rendir la pleitesía debida al genio. Es significativo que este modelo de crítica haya prevalecido en lo sustancial hasta los años 60 e incluso 70 del pasado siglo, aunque desde algún tiempo antes se advertían ya ciertos síntomas de cambio. El libro editado por Peter Hamm, titulado *Crítica de la crítica*, construido sobre las respuestas de diversos críticos alemanes que se ocupaban del teatro, de la literatura o

de las artes plásticas, podría señalar un punto de inflexión en lo que respecta al papel y a la responsabilidad de la crítica. El cuestionamiento, por parte de los críticos preguntados, de esa condición aristocrática o de su labor como asesores en el mercado, es decir, como consejeros de una inversión (de tiempo y dinero por el usuario o comprador de la obra de arte) condujo a algunos de ellos a su impugnación e incluso al abandono de la crítica profesional en los medios de comunicación. En una entrevista concedida en 2011, Peter Hamm marcaba alguna distancia con aquel libro, que consideraba demasiado influido por el espíritu del 68, lo que, si bien es perceptible en el volumen, no invalida la constatación de un cambio de paradigma crítico ni la lucidez y el coraje con que se asumen las contradicciones inherentes a su tarea. Paralelamente, la vertiginosa evolución de las formas escénicas desde los años 50 y 60 impulsaba a la crítica a adoptar un papel menos normativo y a tratar de comprender esas nuevas realidades escénicas. Si hasta entonces el crítico parecía haber ido por delante, ahora ha de acompasar su marcha al rápido ritmo que imprimen los creadores. En los años 60, Susan Sontag había escrito otro ensayo emblemático, *Contra la interpretación*, en el que rebatía el peso que la tradición platónica y aristotélica había conferido al contenido, en detrimento de la forma, y proponía un modo de abordar la crítica más libre y abierto, atento a las inusitadas posibilidades del lenguaje artístico. Por su parte, en España, revistas como *Primer acto*, *Yorick* y más tarde *Pipirijaina* o la sección teatral de la revista *Reseña*, por ejemplo, proponían entonces modelos de crítica muy diferentes de los que ofrecía habitualmente la prensa diaria. El crítico no pretendía asomarse ya al espectáculo desde su pretendida superioridad, ni quería adoctrinar o amonestar a nadie, sino que parecía proponer una conversación con la práctica creativa desde su condición de espectador atento a las novedades que se presentaban. La vieja crítica parecía remozarse y ofrecer caminos más fecundos y sugerentes, aunque tal vez más arduos y complejos. Es cierto que desde una lectura actual, una parte de esta crítica (y no me refiero solo al caso particular español) resultaba militante en demasía o concedía acaso un peso excesivo a la dimensión política y social del espectáculo.

La involución política que se produce en los años 80 y 90 y el avance de la posmodernidad (o la modernidad tardía, en expresión de otros pensadores), con su acentuado relativismo, su gusto por la ironía y el pastiche y su propensión a una cierta anomia, arrebató a la crítica de la función política que había desempeñado en las décadas inmediatamente anteriores, pero también la

despoja paulatinamente de su condición de referente. La decadencia más o menos larvada de la prensa escrita va confinando la crítica teatral a espacios cada vez más reducidos y esporádicos, lo que lleva consigo inevitablemente un empobrecimiento del discurso y, en consecuencia, del interés que suscita. El mero cotejo del espacio dedicado a la crítica teatral en un mismo diario en la década de los 80 o en la de los 90 muestra a las claras el cambio que se ha producido. El estímulo que suponía la proximidad temporal de las reseñas se pierde también, puesto que su publicación tiende a demorarse y no se ajusta a criterios reconocibles por el eventual lector. La crítica de los diarios, más allá de algunos voluntariosos empeños personales y de alguna excepción que merece todo el respeto, se va tornando irrelevante. Algunas de las revistas especializadas mantienen, a pesar de las dificultades económicas y de aceptación por la generalidad del público teatral, meritorios y estimables reductos críticos desde criterios, propósitos y estilos muy distintos. Por otra parte, la proliferación de los medios digitales abre nuevas posibilidades técnicas y comunicativas y, a la vez, estos medios se ofrecen como unos canales que permiten democratizar la crítica e invertir (¿definitivamente?) el modelo aristocrático tradicional. Sin embargo, no parece abusivo concluir que el discurso crítico sobre el teatro actual resulta disperso e insuficiente, tantas veces condicionado por la urgencia o la dificultad para discriminar la competencia y la preparación de quienes emiten los juicios o para conocer el lugar desde el que se emiten. Con frecuencia las reseñas y comentarios que uno puede encontrar en las redes revelan una reflexión insuficiente, una incontinencia emocional y verbal o una propensión al entusiasmo o al desprecio por cuanto se ignora, para decirlo con las célebres palabras del verso de Machado.

Y es aquí y ahora, en este momento incierto, donde cabría pedir a la crítica un esfuerzo por encontrar un lugar, no tanto físico (que también) sino intelectual y ético desde el que ayudar a un teatro que vive una situación muy delicada en lo económico, en lo profesional y en lo social, pero efervescente (y quizás también convulsa) en lo creativo. Una crítica que no podrá ser ya aristocrática o formularse desde una insoportable (y falsa) superioridad de quien la ejerce. Una crítica que no podrá reducir su tarea a una ortodoxia política o ideológica, aunque no por ello deba olvidar la cada vez más evidente dimensión política de todo quehacer escénico. Una crítica que no necesitará recurrir a la causticidad de ingenio o a la malevolencia destinada a descalificar a unos creadores. Una crítica que distinga su tarea de la propaganda o del entusiasmo superficial,

aunque no por ello renuncie a dar visibilidad a aquellos trabajos que susciten su interés. El tristemente desaparecido profesor Josep L. Sirera puso en marcha un proyecto crítico destinado a analizar con rigor y sosiego aquellos espectáculos que habían gustado a quienes asumían la escritura del comentario, de modo que no se incurría en el ajuste de cuentas, sino en la explicación ponderada de las virtudes de un trabajo que merecía ser visto por los lectores. Una crítica que huya de lo atrabiliario, sin renunciar por ello al análisis metódico. Una crítica que ayude a la creación emergente. Ha sido muy citada la sentencia de Paul de Man, para quien la literatura escrita por los jóvenes "suele ser un buen lugar para descubrir las convenciones de un determinado período y para ver sus problemas desde dentro. (...) los jóvenes autores parecen ser más receptivos que nadie a los manierismos y lugares comunes de su época, especialmente a aquellos que su obra posterior rechazará más enérgicamente". El crítico literario Ignacio

Echevarría proponía prestar este servicio a los escritores (valdría para directores, actores o escenógrafos, desde luego) que empiezan. El servicio sería doble, puesto que ayudaría a quienes se inician en la creación escénica, a menudo deslumbrados por el brillo de aquellos a quienes pertinentemente han tomado como sus maestros, pero también al lector, a quien se muestran los modelos desde los que el teatro contemporáneo se construye, con sus aciertos y sus limitaciones, sus dependencias y sus excesos. Una crítica, en suma, comprometida, responsable y formada, atenta a las nuevas (y a las viejas) maneras de creación teatral, esforzada y generosa, capaz de situar los espectáculos en sus contextos estéticos y políticos.

Eduardo Pérez-Rasilla
Profesor titular de Literatura española en la Universidad Carlos III de Madrid. Ensayista teatral

LA POSIBILIDAD QUE DESAPARECE FRENTE AL PAISAJE, DE LA COMPAÑÍA EL CONDE DE TORREFIEL / FOTO: CLAUDIA PAJEWSKI



El capitalismo

en mí

Como Ginger y Fred en la película de Fellini, Daria Deflorian y Antonio Tagliarini (que formaron compañía en 2008) detuvieron su actividad por el apagón de la Covid-19 para retomarla ahora con un impulso repensado, rearmado y renovado.

«El principal peligro que enfrentamos es considerar al nuevo coronavirus como un fenómeno aislado, sin historia, sin contexto social, económico, cultural. No hay normalidad a la que regresar cuando aquello que habíamos normalizado ayer nos ha llevado a esto que hoy tenemos. El problema que enfrentamos no es sólo el capitalismo en sí, es también el capitalismo en mí».

Ángel Luis Lara

Empecemos por ahí.

Empecemos por esa sensación, cada vez más fuerte, que Antonio Tagliarini y yo teníamos desde hacía tiempo: la de que la hiperproducción en el ámbito cultural, y el exceso de microeventos que sustituían (sobre todo en las programaciones de los festivales) a los espectáculos de verdad, eran motivo de preocupación, y algo que había que abordar para saber cómo frenar aquella carrera que corría el riesgo de vaciar la dimensión creativa. Frenar. Incluso para una compañía como la nuestra, percibida como 'lenta' en el ámbito italiano porque, como no recibimos financiación pública, no tenemos la obligación de producir un espectáculo al año.

Aquella sensación, como a muchas personas de nuestro entorno, no nos había impedido, en los últimos años, seguir hiperproduciendo. Cada vez que queríamos parar, llegaba una propuesta que nos parecía interesante, una oportunidad de oro, por el motivo que fuera. Y también temíamos, a nuestro pesar, que reducir la marcha nos dejara 'fuera del circuito'.

La pandemia ha sido, desde ese punto de vista y aparentemente, algo sano.

Me veo obligada a escribir 'aparentemente' porque, más allá de las palabras y de las intenciones, la clara señal de que 'la normalidad es el problema' no parece estar provocando una reflexión profunda y efectiva de hasta qué punto está enfermo un sistema que produce tantísimo, pero distribuye tan poco. Las obras son de vida breve, si es que llegan a tener una vida. En Italia hay obras que a duras penas van más allá de su estreno. Incluso los espectáculos más afortunados, una vez terminada la gira con los coproductores, se quedan sin fechas. En la universidad, para un examen, leí un libro de Meyerhold, en el que decía que él empezaba a considerar madura una obra a partir de la centésima representación. Recuerdo que subrayé aquella frase con muchos signos de exclamación. Me parecía inimaginable un número de representaciones tan alto y, sobre todo, me parecía que trabajar tanto tiempo en una misma obra tenía que ser aburrido. Errores de juventud. No hay mejor manera de entender el teatro que representarlo, alargarle la vida e intentar que no se apague, descubrir cómo la repetición activa de la obra abre nuevas vías y da pie a reflexiones que se convierten en futuras aventuras.

DARIA DEFLORIAN EN IL CIELO NON È UN FONDALE (2016) / FOTO: CLAUDIA PAJEWSKI



Antonio y yo interrumpimos nuestra actividad teatral desde mediados de marzo hasta mediados de septiembre. Limitamos al máximo las entrevistas e intervenciones y no tuvimos actividad en internet como compañía, pero seguimos con interés (aunque sin participar activamente en ninguna mesa) los debates sobre la calidad del trabajo, y participamos en un par de huelgas antes del verano. De especial interés fue una manifestación vinculada a todas las actividades 'invisibles'. Nos sentó bien salir a la plaza a principios de julio junto a los obreros, los inmigrantes, los jóvenes en paro. Nos pareció que allí era donde teníamos que estar, escuchando a un joven líder como Aboubakar Soumahoro decirle a la plaza y al país: "Los estados populares serán una palestra de ideas y de acciones para conjugar visión y praxis. Desde esta plaza lanzamos el manifiesto por la justicia, la libertad y la felicidad. Lo queremos todo: trabajo, salud y protección del medioambiente".

Personalmente, durante los meses de encierro en casa, participé en el nacimiento del proyecto *Radio India*, coordinado por Oceano indiano, un colectivo que trabaja en Teatro India, el espacio del Teatro di Roma dedicado al teatro moderno. El programa que yo presentaba se llamaba *Persone*. En cada emisión, hablaba largo y tendido "con alguien a quien conocía, pero a quien quería conocer mejor". Era una manera práctica de empezar a hacer aquello que tanto deseaba: reducir la marcha. No eran charlas de diez minutos, sino una hora de montaje de audio después de pasar tres o cuatro horas en Zoom con el o la artista en cuestión. Aquellos encuentros, las reuniones de redacción virtuales de los meses de primavera, y el proyecto del mes de julio de recorrer en bici el río de la ciudad, el Tíber, para reunir material y temas para las *Cronache fluviali* retransmitidas cada fin de semana desde el bar del Teatro India (cerrado por la Covid), me motivaron y me aportaron tanto como un proyecto teatral, o más. La creatividad encontró infinitas posibilidades de regeneración, sin perseguir un teatro que no se podía hacer porque, para nosotros, se cimenta en el encuentro físico entre intérprete y público.

El momento crítico llega ahora, en otoño, cuando parece que todo vuelve a empezar, o quiere volver a empezar, o espera volver a empezar como si no hubiera pasado nada.

Hemos decidido retomar la actividad en la segunda mitad de septiembre (si la situación sanitaria no empeora) con un proyecto al aire libre: vamos a recuperar nuestra versión de una obra de la artista holandesa Lotte van den Berg, *Cinema Imaginarie*, para la temporada estival del CSS de Udine. Se trata de una *performance* creada por el público, al que se invita a dirigir una película imaginaria que solo existirá en la cabeza del espectador. La imaginación y la comparación con la fantasía de los demás participantes serán los ingredientes de una experiencia que permite, de manera fácil y práctica, no solo volver a los orígenes de la percepción cinematográfica, sino volver a contemplar, después de los meses de confinamiento, los espacios del día a día de otra manera. Es un paso intermedio antes de volver a las salas en noviembre. Así tendremos un par de meses de reflexión, para saber hasta qué punto, y cómo, se retomarán y cambiarán (o no) las cosas.

Volveremos a las tablas con *Scavi*, una *performance* vinculada a la película *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni. Una obra para sala, para un número limitado de espectadores que se mezclarán con nosotros en un gran espacio en el que la distancia la romperán las miradas y una cercanía que, esta vez, será aún más sutil. No habrá contacto alguno, ni entre nosotros ni con el público, y no por las limitaciones impuestas, sino porque la obra nació así.

Y más adelante, ya hacia finales de año, saldremos a escena con nuestro repertorio mientras empezamos a dar forma a una nueva obra, prevista para otoño de 2021 e

inspirada en la película *Ginger y Fred* de Federico Fellini. Es algo que decidimos hace ya un par de años, pero que ahora tiene más sentido que nunca: la película relata un apagón, durante el cual el mundo se para sin que haya una razón clara para ello. En esa oscuridad y ese silencio inesperado, la pareja protagonista se pregunta si no sería buen momento para dejar el escenario y aprovechar el parón para dejar de convertir en espectáculo su propia vida, que es lo único que interesa a los productores del programa televisivo al que los dos ancianos bailarines se han presentado para imitar a Ginger Rogers y Fred Astaire. La trama está ambientada a mediados de los años 80, cuando los canales privados de Silvio Berlusconi empezaban su escalada en el imaginario colectivo. Fellini, antropólogo y profeta, además de gran artista, situaba en un fantasmagórico plató de televisión aquel dilema entre arte y mercado que, si hoy parece superado, es solo porque ya ni siquiera lo ponemos en cuestión.

DARIA DEFLORIAN EN SCAVI (2018) / FOTO: ELIZABETH CARECCHIO



Juan Ignacio García Garzón *entrevista a*
Eusebio Calonge

«El teatro es una pregunta ante el destino humano, y en esa pregunta cabe el infinito»

LA ZARANDA. AHORA TODO ES NOCHE / FOTO: VÍCTOR IGLESÍAS



Esta entrevista tuvo lugar el 2 de junio de 2020 y se retransmitió online a través de La ventana del CDN. El periodista cultural Juan Ignacio García Garzón bajó a la sala de máquinas de La Zaranda junto a su dramaturgo (e iluminador de muchos de los montajes de la compañía jerezana) Eusebio Calonge, un hombre que siempre tiene cargada la poesía en el disparador de frases rotundas que es su lenguaje. No se puede mirar hacia delante sin mirar atrás y si ha habido una compañía teatral que en los últimos 40 años ha sido y sigue siendo vanguardia en España, esa es La Zaranda.

JIGG ¿Sigues diseñando la iluminación de los espectáculos de La Zaranda?

EC Sí, participo todavía, pero ya hay otra persona, Peggy Bruzual, totalmente integrada en esta banda de hermanos que siempre ha sido La Zaranda. También vamos teniendo ya una edad como para andar subido en una escalera, pero me gusta mucho la iluminación. En el teatro me gusta todo, y me gusta porque en el teatro somos eternos aprendices de todo.

JIGG En tu libro *Orientaciones en el desierto* (Ed. Artezblai, 2012), que es como un cuaderno de bitácora de los itinerarios de tu creación, hablas de la iluminación y la pintura, de la influencia de la luz en la pintura. Dices, por ejemplo: «habría que encontrar el paralelismo de lo que expresa la pintura que nos obsesiona con la obra que tenemos que sacar a la luz». En este sentido, tú has afirmado que a ti te enseñó a escribir Goya.

EC Sí, absolutamente. En esto del teatro siempre se buscan referentes literarios, pero aprendí a escribir con Goya y con el magnífico retablo que hay en el barrio de San Miguel de Jerez de Martínez Montañés. Allí también estaba esa forma de narrativa donde lo iconográfico, lo simbólico, tomaba una corporeidad muy intensa para la visión de un niño. Y claro, la pintura negra de Goya me ha enseñado a expresar el teatro, a mí y a cada miembro de La Zaranda, que yo estoy aquí como miembro de una compañía, y esto me gustaría resaltarlo, más que como una personalidad propia. La Zaranda es un equipo, un grupo, es la forma que tenemos de conquistar el escenario.

JIGG En 1999 la editorial HIRU publicó el texto de la obra *Cuando la vida eterna se acabe*. El editor, el maestro Alfonso Sastre, recordaba en el prólogo la acepción de cedazo que tiene la palabra zaranda, y hablaba de la compañía como un misterio, acercaba vuestra poética a las connotaciones medievales de esa modalidad escénica de carácter religioso. Por otra parte, tú has dicho en alguna ocasión: «lo único grande es que todo viene de dios y todo va hacia dios, me lo enseñó Juan de La Zaranda. Yo tengo un concepto muy religioso de la vida y del teatro y no me importa que esto levante urticaria en una época tan materialista, desagradar a cierta gente». ¿Hay un sustrato religioso en las creaciones de La Zaranda?

EC En el teatro mismo hay un sustrato religioso. Si nos ponemos a escarbar llegamos a ese hombre-dios que es Dionisio y desde ahí ya tenemos una pregunta ante el destino humano. Eso es el teatro, una pregunta ante el destino humano y en esa pregunta de qué somos ya cabe el infinito. Y el infinito nos lleva a la metafísica.

JUAN IGNACIO GARCÍA GARZÓN (JIGG) A la hora de enfrentarme a un creador me gusta siempre ir a la semilla. ¿Cómo y por qué llegas al teatro, cuál es el origen de todo esto?

EUSEBIO CALONGE (EC) El origen, como decía San Juan de la Cruz, no lo sé pues no lo tiene. Yo accedí al teatro y a La Zaranda como iluminador, pero en La Zaranda había -y hay- una cualidad innegociable: el iluminador asiste a todos los ensayos. Yo estaba acostumbrado a la palabra, a la escritura, y el ver cómo la palabra tomaba forma corpórea en el actor, que se dimensionaba en un espacio, me cautivó. Mi escritura teatral viene de ahí, de ver cómo la palabra se componía del silencio del cuerpo, cómo se escribía no solo con la tinta sino con el sudor del actor. Ahí empecé a escribir acciones, a tener esa escritura que se ve, que está hecha para verse. En eso mi gran maestro fue, sin duda, Juan de La Zaranda, que con dos obras como *Vinagre de Jerez* (1989) y *Mariameneo* (1985) me dio a conocer ese elixir.



Cuando hablo de religiosidad como en esas frases que citas no lo digo en un sentido moral o beatífico, hablo de esa esencialidad y esa comunión del hombre que se realiza como un todo. Sí creo, como decía Alfonso Sastre, que hay algo como de auto sacramental en La Zaranda, porque plantea una alegoría y siempre hay algo más profundo que va hilvanando las metáforas y los símbolos que despliega la propia obra. La lucha del propio espíritu es la lucha de la creación. En estos tiempos de tanto *online*, en los que perdemos la vida espiritual en pantallitas, es precisamente el espíritu lo que nos puede contagiar de eso que necesitamos tanto, el amor a la vida.

JIGG Los personajes de La Zaranda me llevan a pensar en ese concepto teórico y práctico que el propio Alfonso Sastre ha llevado a sus obras, el de héroe irrisorio, esos seres comunes, vulnerables, criaturas vinculadas también al esperpento. ¿Estás de acuerdo?

EC Sí, hay un momento donde el héroe deja de ser trágico y empieza a ser cómico dentro de la literatura teatral del siglo XX. Lo vemos en Beckett, donde encontramos ese clown metafísico que irradia e influye muchísimo a todo el teatro contemporáneo. Lo vemos en Ionesco, en *El rinoceronte*, por ejemplo, que se proclama el último hombre sin dejar de tener ese aspecto trágico y cómico al mismo tiempo. En la literatura del siglo XX lo trágico, para hacerse verdad, necesita de lo cómico, porque, entre otras cosas, el hombre ha dejado de creer en sí mismo.

JIGG La Zaranda se mantiene firme y fiel ejemplarmente a unos presupuestos éticos, estéticos, estilísticos a los que yo me he referido recientemente en un artículo que publiqué en la Revista de Occidente al hilo de vuestro último montaje, *El desguaje de las musas*. Hablaba sobre la sublimación de lo decrepito, de atmósfera esperpéntica, asunción de lo grotesco como herramienta crítica, la representación como ritual donde conjugar el presente con las sombras del pasado, sátira del inmovilismo y la solemnidad impostada, imponente y austera exigencia plástica, latido kantoriano...

EC Seguramente todo lo que dices es acertado, pero la visión que uno tiene hacia su propia obra siempre es corta, porque uno siempre está en lo nuevo por escuchar que en lo ya hecho. Cuando uno mira hacia atrás, el teatro se hace ceniza, no tiene mayor valor andar con la nostalgia de lo que ya se hizo. Yo creo que la devastación del tiempo es, precisamente, uno de los temas esenciales en La Zaranda. Beckett rompió en la literatura dramática y Kantor lo hizo en la práctica escénica con ese mundo suyo tan personal. Y Grotowski lo hizo también en las

enseñanzas teóricas. Serían los tres grandes pilares. Aunque seamos muy pequeñitos y con mucha humildad, me parece que cuando nos citan a Kantor nos sentimos verdaderamente bendecidos.

JIGG Aunque Paco ha dicho alguna vez que creéis en el teatro de la resurrección más que en el teatro de la muerte de Kantor...

EC Claro, pero eso es porque nosotros tenemos que resucitar constantemente. Es un resucitar constante el teatro. Antes hablaba de esa gran creencia, de la fe que tiene que empujar al elenco, cada uno con sus opiniones y sus diferencias, pero es eso lo que hace verdaderamente frondosa la creación. Paco es un gran maestro y siempre acierta, porque él habla por impulsos. Yo soy como el codo más reflexivo y él es más impulsivo, tiene esa chispa genial.

JIGG Cuando nació La Zaranda no había en España nada parecido. Hemos hablado de Kantor, de Grotowski y has escrito recientemente en twitter, donde dejas sentencias a veces arrolladoras, que las influencias desarrollan un proceso renovador propio o se quedan en copias. ¿Qué influencias reconoces en ti, o inspiraciones, motivaciones?

EC Muchísimas. Para empezar la propia vida, la vecina del tercero te puede influir a la hora de decantar una escena. La vida es una constante de escucha continua, de atmósferas, y está en el teatro como báculo siempre. El otro día hablaba con Paco precisamente sobre cuáles serían las imágenes a rescatar en todo esto que estamos viviendo (los que lo hemos vivido, afortunadamente, no desde la enfermedad o el dolor). Yo recuerdo cuando bajé por primera vez a tirar la basura. En la calle en la que vivo, que normalmente está vacía a esas horas, había algo más que el vacío, había como un silencio detrás de cada ventana. Ahí hay una oportunidad de escucha y una influencia. Luego están las influencias que te llegan a través del oficio, esencialmente por el teatro que has podido ver. Yo fui un afortunado porque en aquella época de principios de los noventa del siglo pasado, que empezaba yo con La Zaranda, nos tuvimos que ir de España porque aquí no había donde trabajar para nosotros. Recorrimos toda América y pude descubrir que yo tenía mucho más que ver con la urgencia, la vitalidad, con el desarrollo de las dramaturgias que allí se daban que con las que aquí había. Para mí aquel teatro que se hacía en los colectivos de La Candelaria en Colombia, de Tato Pavlovsky y de Ricardo Bartís en Argentina... tantísima gente, me apelaba más por esa urgencia de contar, me hizo descubrir realmente un

mundo nuevo. El teatro de aquí de España, en aquel tiempo, sí, tenía grandes personalidades, grandes nombres, pero se me escapaba, no lograba ver nada más que espectáculo, unas fuerzas en escena, mejores o peores, unos niveles de producción que sí, bueno... Pero la urgencia por comunicar de aquel otro teatro americano no estaba aquí, porque además allí era un teatro muchas veces proscrito, reprimido, perseguido, algo que a mí me inquietó mucho más como creador. Y finalmente hay influencias que vienen del mundo del arte, de la fascinación que siento, no solo yo, sino cada miembro de La Zaranda, por la pintura, la música, por tantos creadores que no pertenecen al teatro.

JIGG ¿Cómo prepara un espectáculo La Zaranda? Porque has escrito también que el texto no es la obra, que el teatro es mucho más que un texto. ¿Cómo trabajáis en este sentido?

EC El sentido grupal está siempre. Cuando nos encerramos en la nave, en Jerez, a crear, normalmente el texto ya está, pero solo lo ha leído Paco, y yo diría que de pasada, aunque conociéndolo bien, esa pasada tiene mucha intensidad. El resto de los actores no conoce el texto, conoce una cierta guía, es decir, vamos a jugar a la película de romanos, a la película de indios o lo que toque. Nos vamos aproximando por las situaciones. Ni siquiera está claro qué actor hará qué personaje, es el escenario el que realmente decide qué papel va a desempeñar cada uno. Estamos todos desde el primer momento, desde el primer día al último, todos juntos, contagiándonos e intentando que los límites actorales puedan incidir en la dramaturgia y al revés. En La Zaranda hay plena libertad. Hay muchas peleas y disputas, pero siempre en defensa de la propia obra, y esto también engrandece. No se hace lo que sacrosantamente decide el director o el autor, aquí decide el teatro. No se ha podido estrenar por esto del Covid, pero hace poco se rodó una película documental sobre el montaje de *El desguace de las musas* y ahí hay ciertos datos. [El documental, titulado *La Zaranda, Teatro Inestable*, dirigido por Germán Roda y Venci Kostov, se ha estrenado finalmente en el último Festival de Málaga] Los directores se han aproximado con mucho cariño y se encuentran ahí algunas cosas reveladoras de lo que puede aparecer en un proceso de creación de La Zaranda.

JIGG Has dejado escrito también que cada escena debe ser un poema que se recita con acciones más que con palabras. ¿Concibes la obra teatral como un poema o una sucesión de actos poéticos o poemas escénicos?

EC Concibo la vida misma como un poema, concibo

todo como un poema, porque si no buscamos la belleza todo esto carece de sentido. Necesitamos del ritmo, de la vibración que tiene cada verso. Muchas veces se habla de la repetición en el teatro de La Zaranda. Y se piensa que esto viene del lenguaje escrito, del autor. Pues no, en La Zaranda no es así, es la métrica que crea el propio actor para incidir en la profundidad del texto. Esto es muy importante y muy bonito. Allí en Jerez, en mi pueblo, se habla mucho con estas raíces de letanías, pueden repetir la misma frase con distinta modulación y distinta intensidad según qué se quiere decir. Eso está en La Zaranda, lógicamente. Toda vida y toda obra tiene un sentido poético.

JIGG En *El régimen del pienso*, obra de 2013, se traza una analogía entre una epidemia que afecta a la industria porcina y el pulso terminal que mantienen en una siniestra oficina unos chupatintas por conservar sus raciones. ¿Podríamos extraer alguna enseñanza para la situación actual, cabría hablar de premonición?

EC Yo casi sacaría más la enseñanza de *El desguace de las musas* que de *El régimen del pienso*. Como decía antes, en la atmósfera que colectivamente vamos creando, en ese gran silencio, el poeta, el autor, el pintor, recoge. Aquella obra acababa en un gran colapso social donde el trabajador que se oponía era sacrificado y también podríamos ver la gran crítica a algo que ha pasado ahora, esa atrocidad de que las personas de cierta edad se han quedado al margen y no podían tener la atención que merecían. Pero no me tengo por profeta, la verdad. Como mucho soy alguien que escucha la tormenta antes de que llegue. Pero *El desguace de las musas* presenta un escenario convertido, sin darse cuenta, en trinchera, una vieja trinchera de la que emanan los grandes conflictos, pero apuntalada, a punto del desplome. Disfrazada con lantejuelas, los artistas son incapaces de reunirse para crear algo en común. Eso creo que quizás tenga más que ver con lo que nos puede venir ahora.

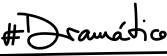
JIGG Y para La Zaranda, ¿qué es lo que está por llegar?

EC Está todo por llegar, porque somos una compañía muy antigua y cuando tienes tantos años, la trayectoria te importa muy poco. Lo que te importa es empezar de nuevo con el rito. Yo estoy deseando llegar de nuevo a mi refugio, a la nave de ensayos, para poder empezar otra vez a correr el gran riesgo que es la creación. Salir de este mundo de las pantallitas y volver a empezar.



LA ZARANDA. EL RÉGIMEN DEL PIENSO / FOTO: VÍCTOR IGLESIAS

DRAMÁTICA

Una revista original del Centro  Nacional

Gestión de contenidos
Fernando Sánchez-Cabezudo
Álvaro Vicente

Imagen corporativa y foto de portada
Equipo SOPA / equiposopa.es

Diseño, maquetación y edición
underbau / underbau.com

Traducción de textos
36 caracteres / 36caracteres.net
Instituto Goethe Madrid

Impresión
Advantia

Depósito legal
M-26461-2020

NIPO
827-20-041-3



Colaboradores





#ELTEATROPORLLEGAR

La sacudida de la Covid-19 nos ha sorprendido, nos ha detenido y nos ha obligado a reinventarnos. En este ejercicio de imaginación ante lo que puede ser un cambio de paradigma a todos los niveles, el arte todo, también el escénico, tiene mucho que decir. Desde su origen, la escena irradia y recoge pensamiento, desde lo creativo y desde lo reflexivo, y este compendio de textos quiere ser primera piedra de un edificio discursivo que toca construir entre todas. Presencia y ausencia, tradición y modernidad, cuerpo y pantalla, ética y estética, globalidad y vuelta al origen... temas que nos asaltan, cuestiones desde las que plantear el abordaje del más inasible de los presentes.

En este número

Santiago Alba Rico
Lola Arias
Miguel Brieva
Eusebio Calonge
Francesco Careri
Daria Deflorian
Michael Eickhoff
Mohamed El Hatib
Inés Enciso
Silvia Ferrando
Xantal Gabarró
Juan Ignacio García Garzón
Óscar Gómez Mata
Agnès López
Eduardo Maura

Neus Molina
Fefa Noia
Fernanda Orazi
Eduardo Pérez Rasilla
Marta Ramos-Yzquierdo
Tony Ramos Murphy
Pau Rausell
XRon
José Antonio Sánchez
Fernando Sánchez-Cabezudo
Alfredo Sanzol
Roland Schimmelpfennig
Rita Segato
Victoria Szpunberg
Thomas Walgrave
Remedios Zafrá