

## **TRAZADOS DE DISTANCIA Y ENSAYOS DE ENCUENTRO. UNA CONVERSACIÓN EN TORNO A LA PAUSA EN LAS ARTES ESCÉNICAS**

### **SPATIAL DISTANCE AND PRACTICE OF THE ENCOUNTER. A CONVERSATION AROUND THE HIATUS IN PERFORMING ARTS**

#### **Resumen**

¿Dónde reside la especificidad de las artes escénicas? ¿En lo incapturable del acontecimiento, en la copresencia de cuerpos? Sin negar la enorme permeabilidad que hay hoy entre diferentes lenguajes artísticos, de la que el teatro no está exento, las medidas sanitarias que se vienen aplicando de algún modo le devuelven protagonismo a la pregunta por la especificidad. Desde marzo, en Argentina, la experiencia teatral está en pausa tanto para espectadorxs como para hacedorxs, porque la escena es contagio, es proximidad, es reunión. ¿Qué supone este detenimiento? ¿Está en riesgo la existencia misma del teatro? ¿Habilita la pausa una forma otra de las artes escénicas o significa esto su disolución? Puede que, al mismo tiempo que estamos esperando un regreso de lo conocido, nos veamos en situación de configurar una bienvenida a lo desconocido. En este trabajo, una espectadora y una hacedora dialogan y recorren interrogantes sobre lo que las artes escénicas ensayan e imaginan, pero también sobre lo que no están haciendo y sobre la potencia que allí podría residir.

**Palabras clave:** Artes escénicas; Cuerpo; Pausa

#### **Abstract**

Where does the specificity of the performing arts lie? In the unattainable of the event, in the co-presence of bodies? Without denying the enormous permeability that exists today between different artistic languages -and theater is not an exception-, the sanitary measures that are being applied, in some way, gives prominence to the question of specificity. Since March, in Argentina, theatrical performances have been on hiatus for both spectators and practitioners, because the scene is emotional contagion, it is proximity, it is reunion. What does this stop mean? Is the very existence of the theater at risk? Does the pause enable some other form of the performing arts or it means its

dissolution? While we are awaiting a return to the known state of affairs, we may find ourselves in a position to configure a welcome to the unknown. In this work, spectator and performer exchange and go over questions about what performing arts is rehearsing and imagining, but also about what they are not doing and about the power that could reside there.

**Keywords:** Performing arts; Body; Hiatus

### **Entre nosotras, kilómetros**

La pausa tiene un comienzo: mediados de marzo. Como acompañando el apagarse del verano, todas las propuestas escénicas del país se fueron suspendiendo, en algunas ciudades primero, en otras después. Ante una enfermedad que desconocemos y que se dispersó por el mundo en cuestión de semanas, las medidas de cuidado que tenemos incluyen el distanciamiento social. Es decir, todo lo que el teatro no es. Pero, ¿qué es? ¿Dónde reside la especificidad de las artes escénicas: en lo incapturable del acontecimiento, en la copresencia de cuerpos? Si la actividad teatral está detenida es porque la escena es contagio, es proximidad, es reunión. Entonces, ¿cómo ser espectadora o dramaturga o actriz o directora en esta pausa de la experiencia teatral? En estos meses, el teatro murió, se transformó, se disolvió, se detuvo, se postergó, no existió más, siguió existiendo.

Este apagarse del invierno nos encuentra a ambas extrañando lo que conocíamos, imaginando lo desconocido, preguntándonos qué ensayan hoy las artes escénicas, pero interrogándonos también sobre lo que no están haciendo y sobre la potencia que allí podría residir. Entre nosotras, kilómetros. Pero también nuestras voces, como un espacio de reunión. También la escritura, como ensayo de proximidad.

### **Lo que hoy no**

—El instante de silencio y oscuridad en el que todavía no empezó la obra. La piel de la espectadora siente cada costura de la ropa y reacciona al aire quieto. El oído, atento a lxs otrxs, a sus ínfimos movimientos, a cualquier rastro sonoro que pueda

seguirse. Una luz: los ojos son invitados, las pupilas se acomodan. Y allí, acá, más cerca, más lejos: los cuerpos en la escena.

—Necesito de otro cuerpo, necesito encontrarlo en la distancia, necesito que nuestras miradas atravesen la oscuridad y se toquen. Aquel otro cuerpo es motivo de mi creación, yo ensayo sus posibles miradas, esbozo posibles encuentros, ensayo imaginando copresencia y, al momento de abrirse la luz, me estremezco en su mirada, el espacio entre nosotrxs se tensa en un ir y venir lleno de afecto y terror. Mi cuerpo se electrifica, estoy frente a otrxs que me miran, no hablan, pero están existiendo conmigo. Escucho que algunx tose mientras me mira y respira, se inquieta y me inquieta. Nuestros cuerpos vibran juntos y se dejan tocar y atravesar. Espero tu llegada en un aturdimiento de ansia y angustia. Te veo en la sombra y te siento; a la espera, tu cuerpo se acomoda y yo, asustada, salgo a tu encuentro vertiginoso, al encuentro desnudo de lo inesperado, de la experiencia viva y compartida que es nuestro acontecimiento.

La práctica escénica, para Silvio Lang (2019), es una “potencia de atravesamiento”: son los cuerpos los que se ven atravesados, en el aquí y ahora compartido:

Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. Como efecto de esos usos, nosotres artistas y los públicos o artistas no autopercebidos componemos afectos y conceptos inéditos. (p. 113)

Reunidos en un encuentro deliberado, los cuerpos de hacedorxs y espectadorxs teatrales se atraviesan entre sí. En este afectarse mutuo de la materialidad, en un contundente ahora, reside la singularidad de la experiencia de las artes escénicas. “Acontecimiento”, dirá Badiou (2009); “convivio”, dirá Dubatti (2007); “asamblea”, dirá Cormann (2007). Lo que el encuentro teatral supone es la proximidad y, por tanto, el contagio. En efecto, es el contagio la lógica con la que el teatro se piensa, se crea y se anhela. Vamos al teatro porque queremos afectar/nos, infectar/nos: respirar el mismo aire, sabernos cerca. Todo lo que hoy no. El teatro es intercorporalidad y un comunicar de cuerpo a cuerpo abarcando y rebasando el cuerpo individual. Las artes escénicas implican interacción recíproca, los sentidos surgen en la copresencia de quien está haciendo y al mismo tiempo recibiendo la mirada, y quien está presenciando ese ser-hacer, llenándolo de riesgo. Esa es la potencia carnal del teatro. Lo doloroso es que es

esta comunidad perdida la que estamos cuidando, al costo de perderla. Es lo común lo que sigue en juego: porque nos queremos cerca de nuevo, nos disolvemos ahora. ¿Está disuelto, entonces, el lenguaje teatral? ¿Qué pasa cuando no están los cuerpos?

—No acontecemos, no hay comunión. Dejo de asustarme por salir a tu encuentro. Tu presencia tan aterradora, espectadorx. Tu presencia tan aterradora, cuerpo actorx. Sí, la angustia... el exilio del cuerpo, abandonar la tarea de entregarme silenciosa a lo inesperado, a la emoción de saltar al vacío en tus manos y atravesar juntxs el espejo.

Aturdidxs ante lo inédito de la situación, rápidamente, decidimos no renunciar a nuestros encuentros y el entorno pasó a ser mayoritariamente virtual en pocos días. Esta migración desesperada nos sumergió en todo tipo de formas de comunicación y nuestros cuerpos, expuestos a pantallas, parecieron comenzar a aplanarse. La virtualidad tamiza, la materia y el peso desaparecen dejando la superficie plana. El cuerpo plano parece señalar su propia ausencia desplegada en las múltiples pantallas domésticas.

—Se imprime la ausencia del cuerpo, se reproduce el cuerpo sin fantasmagoría, un recorte uniforme, monocorde, sin espacios intersticiales, sobre una superficie plana, pulida, fluida y todos los adjetivos líquidos de la modernidad. No hay presencia, ni copresencia, la pantalla se vuelve narcisa. En un ir y venir constante sobre su propia imagen, lx otrx desaparece, no participa, sus reacciones están silenciadas, su presencia pareciera prescindible. La pantalla se extasía sobre sí misma, se vuelve su propio espejo, borrando a lx otrx que ya ni siquiera es reflejo, no existe. Las identidades espectaculares se vuelven idénticas.

La pantalla es pulcra, higiénica, aséptica: nos preserva del contagio. Nos preserva, también y por eso mismo, de la resonancia, de la emoción que viaja de un cuerpo a otro en la sintonía del espacio/tiempo. En estos meses, nos fuimos acostumbrando a coincidencias con segundos de retraso, a palabras desfasadas de las bocas que se mueven. A un click de la posibilidad de apagarse —y disolver, entonces, la imagen—, la pantalla se consume, infalible y digital, y se olvida. No hay huella ni memoria inscrita en la experiencia sensible del cuerpo: toda cicatriz pierde relieve.

—¿Qué es el teatro sin el terreno de la carne, sin el espacio conviviente? No se tensan los límites ni las distancias, no hay resistencia, obstáculos, contradicción, no hay halo, aura, ánima, no hay enchastre. El cuerpo se abandona, el teatro se vacía.

—“¿No ves que el mundo gira al revés mientras miras esos ojos de videotape?”, canta Charly García. Para el teatro, mis ojos de videotape no son novedad.

Cierto es que, para el teatro, las pantallas y las tecnologías de la comunicación no son novedosas. Hace años que en las artes escénicas encontramos todo tipo de experimentación con proyecciones de imágenes, videos, ilustraciones o registros fílmicos en vivo, además de las ya frecuentes exploraciones del campo de la *performance*, que también se hacen eco de la hibridación entre artes o de la inespecificidad<sup>1</sup>, proponiendo mundos de no pertenencia o impertinentes (Garramuño, 2016). El lenguaje teatral asume y se compromete con los ojos de videotape que lo miran, pero no para dejarlos tal como estaban al llegar y devolverlos cómodos a la sociedad de consumo de plataformas, redes sociales y dispositivos cuyos funcionamientos no conocemos y de los cuales parecemos cada vez más dependientes. Abriéndose amorosamente a la experimentación con las tecnologías de la imagen, el teatro hace intervenir nuestros modos planos de mirar, no los niega, pero los pone en cuestión por contraste, hibridación, transformación o potenciación: el cuerpo en escena puede dar volumen a una proyección, una cámara en vivo puede mostrar a lxs espectadorxs aquello que no podrían ver desde sus lugares, un video puede volver presente un cuerpo ausente, un encuentro directo puede, en simultáneo, estar mediado por una pantalla, entre otras posibilidades. Sucede que estas oportunidades de puesta en crisis de nuestros modos de mirar tienen dónde anidar: los cuerpos juntos en el espacio, limitados, agotados, sedientos y contagiosos. Y si las imágenes de repente se desintegraran o si se repitieran incansablemente como en la isla de Morel, ahí están los cuerpos como un lugar al que volver, ahí están los cuerpos todavía como amparo —aquel amparo que el náufrago no tenía en la semana eterna que Morel dejó en la isla—, como garantía de continuidad, como refugio desde el que contemplar la muerte, la carne, aquello que se termina, aquella materia incomprensible, ahí están los cuerpos.

Las experimentaciones inespecíficas del teatro ponen en evidencia su propia naturaleza corpórea y acontecimental y la vuelven potente, al tiempo que señalan una capacidad crítica que solo es posible a condición de permearse con lo que le es ajeno.

Sin embargo, esta especificidad del lenguaje teatral jugando a disolverse y a afirmarse en el contacto con las lógicas y posibilidades de otros lenguajes está hoy suspendida y no tiene lugar en las artes tecnovivales, es decir, aquellas en las que la interacción está mediada y desterritorializada:

Las relaciones entre convivio y tecnovivio son asimétricas: el convivio puede incluir el tecnovivio en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el tecnovivio aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual. (Dubatti, 2020, p. 23)

Porque, ¿a qué distancia queda lx espectadorx del otro lado de la pantalla? El elemento inicial para entender la teatralidad es la mirada de lx otrx (Cornago, 2004). Las indagaciones acerca de la teatralidad —qué es, cómo funciona— convergen en la sensibilidad de lx espectadorx, su mirada y los mecanismos que intervienen, articulan, seducen, condicionan los modos de ver y ser vistx. Sin territorio en común, en las propuestas tecnovivales, la mirada se desmaterializa y esto es lo opuesto a lo que ocurre en el espacio escénico, en donde cada espectadorx ocupa un lugar que no da igual: medio metro más a un costado, tres filas más arriba, en un extremo de la sala o en primera fila, la obra a la que asistimos es la misma y es diferente, ese es el pacto. Las miradas diversificadas y estrábicas eligen dónde hacer foco y esta pluralidad es, muchas veces, material compositivo para puestas que experimentan con la disposición del cuerpo —y los ojos— de lxs espectadorxs.

Sin embargo, no podríamos decir que a nadie nunca nada le pasa frente a una pantalla. Hay cosas que pasan en esa zona de medianía y nos pueden estremecer, nos pueden acercar. Como el beso que el padre de Paul Preciado solo pudo darle a condición de una pantalla entre los dos<sup>2</sup>, en estos meses también interpusimos el deseo de acontecimiento en estos rectángulos luminosos que median entre nosotrxs, porque deseamos encontrarnos, ensayar abrazos y gestos de cercanía, sostener vínculos, mantener la pulsión vital del teatro. ¿Cómo inventar, con lo que tenemos, ventanas nuevas que nos acerquen y tracen, de otro modo, las distancias?

### **Lo que se ensaya hoy**

Durante estos meses inciertos, el deseo de encuentro motivó la aparición de diferentes experiencias en las que teatros oficiales, salas independientes, hacedorxs del campo teatral y espectadorxs buscaron atravesar las pantallas, sostener, a través de

ellas, algo del afectarse mutuo y, por qué no, conjurar de algún modo el peso de la nostalgia.

Algunos de estos intentos inauguraron, se podría decir, museos virtuales del teatro. Se trata de registros audiovisuales de funciones de obras teatrales; en varios casos, emulando la lógica de las temporadas, quedan disponibles para su visualización solo algunos días. Hay, aquí, una suerte de documentación de una experiencia ya pasada, ya atravesada. Y hay, también, una suerte de duelo en el duelo: quizás se trate de obras que ya no se repondrán.

—Doy *play* al video. Durante los silencios, me conmueven las señales de esa comunidad singular que fue el público de ese día: escuchar algún carraspeo, advertir el pequeño movimiento de alguien acomodándose en la butaca, detectar una sombra fugaz.

Aunque registrados seguramente con otros fines y difundidos con la certeza de compartir con quienes los visualizan el acuerdo de que *esto no es teatro pero lo fue*, estos documentos conforman una especie de archivo de experiencias y podrían incluso pensarse como una forma anómala de territorialización. ¿Habríamos imaginado, alguna vez, la *mamushka* imposible del escenario del Teatro Cervantes dentro de nuestra pantalla que a la vez está dentro de nuestra casa en dondequiera que vivamos? Viajamos en el tiempo y en el espacio asistiendo a obras que quizás nunca hubiéramos podido ver y que no estamos viendo, pero a las que, por lo menos, nos estamos asomando.

Otros intentos de cercanía lo constituyen propuestas que ensayan exploraciones y reinenciones del propio lenguaje escénico, en un gesto de rescate y potenciación de alguna dimensión de su especificidad. Algunas, por ejemplo, ponen el acento en la simultaneidad: obras que se realizan en vivo, muchas veces con actores y actrices en sus domicilios, con horas y días de función, y algunas de ellas privilegiando la interacción con espectadorxs. Otros ensayos buscan constituir particulares dramaturgias de espectadorx: van en su búsqueda —obras que, en ciudades sin circulación comunitaria del virus y respetando protocolos, sucedieron en domicilios particulares— o lx construyen como totalidad del público en su individualidad —ficciones vía llamados telefónicos o videollamadas para una sola persona—.

Quizás una de las exploraciones que más proximidad alcanza son las experimentaciones sonoras que, en definitiva, suponen un reencuentro con la tradición radiofónica en el teatro.

—Hace poco leí *Desierto sonoro*(2019), de Valeria Luiselli. Uno de los capítulos tiene un epígrafe tan inolvidable como la novela. Lo firma Raymond Murray Schafer: “Escuchar es una forma de tocar a la distancia”.

—En sus “Merodeos en torno al silencio” (2018), María Teresa Andruetto, evocando a H. A. Murena, dice: “...el oído es el último sentido que pierde el agonizante”.

Estas propuestas, más lejos o más cerca de las convenciones del radioteatro — algunas se definen así, otras varían en dispositivos, formatos y nominaciones—, potencian la construcción dramática a partir de elementos sonoros que constituyen universos, escenarios, espacios, personajes, situaciones que nos envuelven. Hay algo en ellas de fascinación niña y rudimentaria: un apio que se quiebra es un hueso que se rompe, un papel que se arruga es madera crepitando en el fuego. Hay algo también poderoso en ese envolver con el sonido: las ondas invaden todo el ambiente y capturan amablemente los oídos de quienes escuchan. La voz es materia sonora, presente, y las palabras son, antes que ficciones, al menos por un segundo, pura materialidad atravesando cables, paredes, pieles. Hay, en ese recorrido preciso de la voz al oído, algo de íntimo, de secreto contado. Y la voz, también, convoca al movimiento de los párpados, tanto para cerrarlos y poblar, así, la propia oscuridad, como para abrirlos y ver, de nuevo y por primera vez, un entorno que de tan visto ha sido olvidado. ¿Puede la mirada estar a la escucha, convertir la casa en un teatro?<sup>3</sup>

Recientemente, en algunos teatros se resolvió comenzar a ensayar obras con elencos —siguiendo protocolos que incluyen la no proxémica, la distancia entre actores y actrices— en lo que sería una paradoja creativa: ser filmadas y estrenadas sin público.

Otros intentos buscan otros caminos de afectación, desde la memoria —la palabra evocando la experiencia pasada<sup>4</sup>— o desde la reflexión —las preguntas rodeando al teatro hoy<sup>5</sup>—, conversando, ensayando ensayos, abriendo interiores, reconfigurando los rituales de reunión. El hacer común que se constituía en las coordenadas del ensayo se traslada a las viviendas, las habitaciones, los patios, los balcones y las terrazas. ¿Cómo converger con lxs otrxs sin abandonar el adentro? ¿Imaginamos alguna vez, como rutina cotidiana, correr macetas y mesitas ratonas para entrenar? ¿Imaginamos alguna vez un elenco vibrando en común y por separado?<sup>6</sup>



—Nos comunicamos unx a unx desde el espacio de soledad e intimidad como manera de acompañarnos y generar, inventar, imaginar pequeños momentos de encuentro, de acercarnos a lxs otrxs aunque sea virtualmente e intercambiar entrenamientos, lecturas, ideas de haceres otros desde la distancia y la imposibilidad de confluir como cuerpo.

—Se intentan aproximaciones, se abren las ventanas. Curioso límite el de la ventana, deseo del afuera que se abre desde adentro.

### **Lo que se experimenta: la pausa**

Se vuelve contundente el espesor de este tiempo que atraviesa el teatro: el tiempo de una espesa pausa. Ganado por un contexto que lo excede y envuelve, el teatro duerme, cae en el sueño y en esa caída, como propone pensar Jean-Luc Nancy en *Tumba de sueño*(2007), cae en sí.

—Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*(2007):

...después, se hundió repentinamente, tan repentinamente que Alicia no tuvo tiempo para pensar en detenerse antes de caer por lo que parecía ser un pozo muy profundo.

O bien el pozo era muy profundo o ella caía muy despacio, porque mientras descendía tuvo tiempo para mirar a su alrededor y preguntarse qué habría de pasar después. (p. 36)

Como en el dormir, el teatro se aquieta, toda intención se retira, toda vigilancia se suspende y su entrega tiene la forma de una inercia. El mencionado ensayo de Nancy invita a pensar qué se condensa en la tarea de dormir —dormir, quizás, soñar: *to sleep*, *perchance*, *to dream*, cita el filósofo— en este mundo de la razón, en este “mundo sin arrullos” que la humanidad habita durante su vigilia y puede acompañar este intento de pensar el teatro hoy. El teatro experimenta la pausa, experimenta un sueño, duerme: cae en sí, dentro de sí. ¿Qué desintegraciones atraviesa? ¿Puede, como Alicia, aprovechar la caída para mirar alrededor? En la caída se produce una indistinción del afuera y del adentro que deviene en una coincidencia particular con el mundo, porque soy yo quien duerme, pero es también otro:

Es otro, entonces, quien duerme en mi lugar. Pero tan exacta, tan perfectamente en ese lugar mío, que lo ocupa por entero sin dejar a un lado ni exceder la más mínima de sus partes. Lo que duerme no es una parte de mí, ni un aspecto, ni una

función. Es ese completo otro que soy cuando me sustraigo a todos mis aspectos y todas mis funciones... (Nancy, 2007, p. 17-18)

El teatro cae sobre sí y encuentra en sí a unx otrx, que es sí mismo, desintegrado, indistinto y suspendido. Unx otrx, a la vez, interrogadx e interrogante.

Hibernamos. Toda actividad se condensa en una lenta respiración.

—Hibernar no como hecho estacional. Sumergidxs en la pausa, en un largo sueño, transitamos la salida del verano, la totalidad del otoño, el invierno y la llegada de la primavera, las cuatro estaciones. El ciclo del durmiente suspende el tiempo conocido del afuera y enseña otros, ¿propios? La hibernación es un estado de reposo donde el cuerpo baja su frecuencia cardíaca, guarda sus reservas y se asimila a sí. El teatro extrae de sí pensamiento, fuerzas, pulsión herida, hambre, las figuras poéticas que encarnaba en presencia colectiva, ahora sin el espacio para la mirada, esa fuerza en reposo reconfigura su potencia.

En esta puesta en pausa, ¿qué experimenta el teatro de sí en el dormir? ¿Qué formas nuevas encontrará para alimentarse?: "(...) quien duerme, en efecto, se alimenta de alguna manera. Mas no lo hace con nada que le venga de afuera. Como los animales que hibernan, el durmiente se nutre de sus reservas. En cierto modo, se asimila a sí mismo" (Nancy, 2007, p. 18).

Con la respiración como único movimiento, se pone en evidencia lo que insiste en ausentarse: el cuerpo.

—El cuerpo se retira a la cueva, se ovilla, se repliega sobre sí mismo. Sin cuerpo, el teatro en orfandad es la presencia expuesta de la ausencia. El teatro-cuerpo siente el suspenso del sentir. Siente la caída, el hundimiento. Ya no está convencido de ningún progreso, ninguna ventaja, lamiéndose las heridas en aislamiento, cosiendo los tajos de sus viejos vestuarios, se piensa. Se piensa, retrocede, desanda, vuelve sobre sí y esa es su acción, su retroacción que repliega el cuerpo en un ovillo de cuerpo. En pausa de sí, se recompone. Se hace capullo, se hace semilla. Desde el ovillo, el cuerpo construye centro, potencia, una galaxia de múltiples soles. Imágenes revolucionarias. El teatro se encarna en reconfiguración, desde su potencia de ser cuerpo.

—Se trata del repliegue del teatro sobre sí. Es el cuerpo en el piso, hacia un costado. Son las extremidades reunidas en el centro: las rodillas flexionadas contra el pecho, la frente roza las rodillas, los brazos se flexionan, los codos buscan la panza, las manos cerca de la cabeza, los pies juntos. Todo cuerpo que despliega, antes repliega. Parece necesario, para que en un después —que puede ser tan imprevisto como este ahora—, el teatro se proyecte, se abra y extienda, que primero se reúna en sí mismo y, desde ese repliegue, organice el despliegue.

Son cuerpos ovillados, también, los de espectadorxs y hacedorxs, solxs, en sus habitaciones, livings o terrazas. Experiencia ovillo, quizás esta soledad quiere ser aquella que Pal Pelbart (2009) recupera de Deleuze y Guattari: una soledad poblada. En la distancia entre nosotrxs, resuena la pregunta: ¿por qué era fundamental encontrarnos? Resuena otra: ¿cómo será cuando nos encontremos de nuevo? Puede ser esta una oportunidad de repensar si hemos construido comunidades de singularidades y cómo podemos sostener conexiones inesperadas, redes insólitas, lazos móviles que resistan la imposición de pertenencias mandatadas y alienantes.

Sucede que, además de solxs, experimentamos la detención. Las artes escénicas hibernan en un sueño de lenta respiración. La poeta Hilde Domin (1986) define el arte como aquello que se comprende y asimila a sí mismo en un estado de pausa, en la que el tiempo se detiene y ocurre, así, un quehacer otro; dice: “En el detenerse se halla lo ‘imprevisto’, su posibilidad. Ahí hay un trampolín desde el que se puede saltar, en vez de ser empujado. Espacio para tomar aliento para algo así como una decisión” (p. 30). ¿Puede el teatro, hoy, asumir lo experimentable de la pausa, fuera de las exigencias del tiempo y la actividad?

Acerca de esto, constituye ya un clásico el breve ensayo de Giorgio Agamben “Sobre lo que podemos no hacer” (2014), en el que entiende que una de las formas actuales de opresión consiste en la sustracción de nuestra capacidad de no hacer. La interrupción de la actividad teatral, obligatoria y necesaria para el bien común, habilita la oportunidad de identificar qué potencia podría residir en lo que el teatro puede no hacer: ¿puede su propia impotencia? ¿Puede poner en crisis el horizonte capitalista de hiperproductividad? En el poder no hacer habita la resistencia: “Aquel que es separado de la propia impotencia pierde (...), sobre todo, la capacidad de resistir. (...) es solo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que le da consistencia a nuestro actuar” (Agamben, 2014, p. 65).

Es la noche que engendra el sueño el momento de pausa en el que se hacen posibles, para Nancy, los recomienzos. Sin noche, la humanidad se desgastaría en un día perpetuo de producción sin fin. Pero, entonces, la noche. El dormir se deja envolver por la noche, aquel territorio de la igualdad, espacio de resistencia en el que la actividad se suspende: “El dormir se torna la noche misma. Y se convierte de por sí en el retorno al mundo inmemorial, al mundo más acá del mundo, al mundo de los dioses oscuros que no pronuncian ninguna palabra creadora” (Nancy, 2007, p. 36). En la noche que atraviesa el teatro, solo resta una espera y en ella y por ella nacen los recomienzos.

—La espera, el silencio de la palabra, el tiempo de la noche para el cuerpo. Pero el cuerpo se siente amenazado por un silencio de muerte.

La experiencia del sueño para el teatro, la detención sostenida, el silencio abrumador figuran al cuerpo la idea de muerte. La anulación del cuerpo en las artes escénicas no es una mudanza de escenario, sino su muerte. ¿Es la detención una forma de muerte? Nancy reconoce al sueño como la muerte en tanto anulación de la presencia, pero a su vez la muerte, como el sueño, tiene la capacidad de volver a hacer presencia aquello que ha sido borrado, aquello que en su detención se ha creído muerto vuelve después de pasar la noche, atravesando el silencio en presencia ya inmortal para el mundo. Habitar el sueño, como la muerte a la espera del día aquel en que el cuerpo amanezca en presencia resurrecta. De esta manera, el propio cuerpo en detención, “vigilante de sí mismo, sereno encargado de la ronda de la sola noche” (Nancy, 2007, p. 62), vela su muerte y escucha su silencio poblado de voces.

—Merodeo alrededor del cuerpo que yace en sueño de muerte. Doy rodeos a su alrededor, lo escucho mascullar. Aquella materia inmóvil, aquella cosa en descanso de tumba, en un silencio aterrador donde los sonidos del tiempo se acallan, reposan. ¿Qué masculla entre dientes el cuerpo en reposo? ¿Qué deja escuchar ese silencio abismado?

María Teresa Andruetto (2018) reconoce que el silencio está colmado de sonidos: el silencio de la noche, de la palabra, del teatro en experiencia de pausa, no es el de la ausencia de voz, tampoco es un vacío de sonido, sino una suma de voces, palabras que llenan el espacio del silencio, “de la misma manera en que podríamos decir que el blanco no es ausencia de color sino la suma de todos los colores” (p. 2). ¿Hay en ese silencio de

la detención la posibilidad de escuchar sonidos, frecuencias, latidos otros? ¿Puede ser la detención, el blanco, el silencio de la palabra, la forma para dejar que ingrese la palabra de unx otrx? Cuando una obra se ha cavado en sí misma, propone Andruetto, es para permitir luego el ingreso de lo otro. ¿Cómo escuchar en el silencio aquellas voces que pueblan la ausencia? ¿Qué sonidos hay en el dormir de la espera?

—Esperamos y el tiempo se hace espeso como si el aire fuera de miel. Hay días en los que la espera es absurda y desesperada y allí estamos, estragones y vladimires.

Es el tiempo en que las artes escénicas esperan un reencuentro, postergan proyectos, imaginan un después. Puede ser el momento de demorarse ante el imperativo de la velocidad y la hiperproductividad, de ejercer un derecho a la impuntualidad o, tal vez, no llegar nunca a la cita obligada con la utilidad y la rentabilidad.

Dormimos porque esperamos despertar. Pero no esperamos despertar iguales ni despertares iguales. El espacio de la noche nos convoca con sus misterios y sus rincones: dormir, quizás, soñar. Al soñar, temporalidades, rostros, espacios se funden y confunden en posibilidades imprevistas, atravesamos la simultaneidad; en palabras de Nancy:

Lo simultáneo solo existe en un régimen de sueño. Es el gran presente, la copresencia de todo lo que es componible, aun lo incompatible. Sustraído al ajetreo del tiempo, a los acosos del pasado y el porvenir, del venir y el pasar, coincido con el mundo. (2007, p. 19)

¿Qué imprevistos se inauguran en el sueño bajo el gobierno de una imaginación desplegada, en deriva? La comparación de Nancy es tan clara como hermosa: las tareas del sueño exigen la precisión de lxs cosmonautas que, flotando, ejecutan con delicadeza sus maniobras. Soñamos: tiempo de imaginar, juntxs, las minucias de los despertares que vienen. Y es que en el soñar nos igualamos: actores, actrices, directorxs, iluminadorxs, bailarinxs, escenógrafxs, acróbatas, dramaturgxs, productorxs, músicxs, espectadorxs asiduxs, espectadorxs ocasionales, críticxs culturales, programadorxs y gestorxs de salas, docentes, coreógrafxs, titiriterxs, todxs, por igual, dormimos juntxs, comunidad envuelta en la noche indistinta del sueño igual del teatro, igualadas ahora nuestras condiciones de producción y recepción.

El dormir juntos equivale a compartir una inercia, una fuerza igual que mantiene juntos los dos cuerpos en su navegación como dos barcas estrechas que se

alejan hacia la misma alta mar, el mismo horizonte sustraído una y otra vez y siempre en unas brumas que, en su indistinción, no permiten separar el alba del crepúsculo ni el poniente del levante.

Pues lo que comparten quienes duermen juntos es, en efecto, el gran sueño igual de la tierra entera. (Nancy, 2007, p. 32)

Hay un ritmo común en el sueño, una cadencia en la respiración. El sueño mismo, dice Nancy, es una mecedura. Pero, también, ese mecer es condición de entrada y permanencia en el sueño. ¿Quién mece el sueño del teatro? ¿Cómo acompañar su noche con un movimiento lento, una guía a ninguna parte, un balancearse? ¿Cómo crearle un mundo con arrullos? En la vigilia, el mundo ilumina artificialmente la noche — *alumbrado sin sombra*— en el intento de extinguirla como espacio de suspensión del sentido y la productividad. El mundo, devastado por la desigualdad, condena a lxs durmientes a estar en constante alerta, vencidxs y fulminadxs en una noche despojada de noche. Para igualarnos en el dormir, para hacer de él el territorio de los recomienzos, se vuelve urgente mecer el sueño del teatro: inventar arrullos donde todavía no los hay.

### **Lo que no espera**

¿Cómo entregarnos al sueño que nos envuelve a la vez que la emergencia de velar por los espacios y trabajadorxs teatrales nos despierta y compromete a pasar esa larga noche sin sueño de angustia y de incertidumbre? La pausa de la experiencia teatral llevó a reconfigurar espacios de ensayo, salas de teatro, centros culturales. Hace meses que los escenarios están vacíos. Algunos se han transformado en lugares comunitarios, dando respuesta a la crisis económica y social que atravesamos, y funcionan para hacer ollas populares, recibir y entregar donaciones, hacer compras colectivas. Ejercer el intercambio, la participación, hacer comunidad-teatro es, también, como arrullar el sueño. En estos momentos de aislamiento, el teatro, como la cultura, puede crear formas de encuentro, de recomposición del tejido social.

—Una manera de juntar el teatro y la vida, como proponía Artaud.

¿Qué pasa en la pausa como irrupción de la actividad cuando es caer en el desempleo, en la conciencia tajante de la precarización laboral de lxs trabajadorxs escénicos, del arte y la cultura? ¿Qué pasa con los teatros y espacios que sin posibilidades de sostener sus gastos mensuales cierran sus puertas para siempre? La

relación entre el teatro y el público es ontológica. El teatro sin público no existe. La orfandad de políticas públicas en la que se encuentra actualmente el hacer teatral nos pone en alerta: la crisis tiene la forma de un llamado urgente. Es menester, también, que el Estado contenga y arrulle.

### **Lo que pregunta(mos)**

El teatro no está en crisis, el teatro, como planteó Heiner Müller, es crisis. El teatro significa crisis en tanto que sufre, por un lado, la constante vocación dialéctica, siendo confrontación y diálogo con su tiempo, encarnando contradicciones y dándole movimiento al pensamiento. Por otro lado, permanece en la siempre conflictiva tarea de hacerse público, es decir, de ser social. ¿Cómo ser social cuando el espacio público parece desaparecer, cuando no hay espacio para la puesta en común?

—El teatro tiene que estar también en el desastre. Pero, ¿cómo? ¿Cómo está el teatro en la guerra o en el hambre sin la maravilla de la carne, sin la violencia del encuentro íntimo con otrx que me ofrece su rostro y su verdad? Reivindicar el cuerpo sin ser cuerpo, ¿no parece una forma de la locura?

¿Cómo rehacer, reimaginar, reinventar modos de experimentar con el cuerpo-espacio, cuerpo-tiempo, cuerpo-voz, cuerpo-movimiento, cuerpo-encuentro? ¿Cómo reinventar prácticas de encuentro sensible, cómo reinventar lo común? La tarea parece ser la de pensar un *teatro otro*, como quien habla una lengua que todavía no nació y que tampoco tiene seguridad de que exista alguna vez. Pero este transitar lo ignoto no es ajeno al teatro. La escena siempre es la paradoja de esperar lo imprevisto: ¿no son los ensayos, por ejemplo, diseños de espera de lo incierto?, ¿no supone la frase “dar sala” una total entrega a lo desconocido? La incertidumbre lo tiñe todo, pero quizás el teatro siempre fue un bosque de incertezas.

En la espera nos preguntamos cómo será volver a encontrarnos y cómo configurar nuevas arquitecturas, disposiciones, circulación de cuerpos, otras formas de coincidir. ¿Pueden las limitaciones devenir experimentaciones? Explorar los límites supondría imaginar ficciones en la lejanía de actores y actrices en puntos distantes del escenario; reinaugurar los vínculos con otros lenguajes, como el audiovisual, y habitar de otro modo la inespecificidad del arte; investigar el diferimiento en el tiempo; recuperar la historia del

teatro callejero y reapropiarse del espacio público; potenciar la infinita potencia que ya tienen los monólogos con su permanente búsqueda de poblar de voces la voz; poner de relieve propuestas de instalaciones o *performances* que, en vínculo con las artes visuales, conciben espectadorxs que transcurren y no permanecen; seleccionar espacios amplios, enormes y explorar dramaturgias ¿de la distancia?, imaginando miradas amplias, de espectadorxs allá a lo lejos; replantear la idea de público y aventurarse con lo mínimo, preguntándose qué se trastoca si lxs espectadorxs son pocxs. Ahí, los límites, tensando la imaginación.

—Entre nosotras, kilómetros, incertidumbres, obstinaciones y una nostalgia enorme por la escena.

—La escritura: un conjuro de la distancia, un ensayo de cercanía.

—Un bosquejo de casa para el cuerpo.

—Una forma posible de experimentar una pausa.

## Referencias

1. Florencia Garramuño ha reflexionado acerca de la inespecificidad en las artes contemporáneas y caracteriza de esta forma a dichas prácticas: “Frutos extraños e inesperados, difíciles decategorizar y de definir, en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros —en todos los sentidos del término— y disciplinas —entre muchos otros descalces—; esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse. Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas, atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar, de la no pertenencia” (Garramuño, 2016, p. 15).
2. Cfr. “La imposible dedicatoria”, por Paul Preciado, publicado en junio de 2020 en la Revista de la Universidad de México y disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/607650ac-1a60-4ac8-a1d9-d2f9a2730ff6/la-imposible-dedicatoria>.
3. *Seis minutos.9 movimientos que convierten la casa en teatro* es la versión en español de la propuesta de Stefan Kaegi y Niki Neecke, en voz de Maricel Álvarez y con la traducción de Natalia Laube. *Seis minutos*, acá: <https://soundcloud.com/bienaldeperformance/9-movimientos-que-convierten-la-casa-en-teatro-stefan-kaegi-niki-neecke>.
4. *Archivo vivo* es un ciclo curado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz para el Centro Cultural Kirchner, en el que se convoca a creadorxs a recordarse espectadorxs y evocar, a través de un recorrido visual, algún acontecimiento escénico que de alguna manera los haya interpelado especialmente. Disponible en [https://www.cck.gob.ar/ciclos/archivo-vivo\\_1218](https://www.cck.gob.ar/ciclos/archivo-vivo_1218).
5. Muchxs artistas e investigadorxs generaron escrituras o espacios de encuentro en los que reflexionaron y dialogaron sobre la inédita situación de las artes escénicas en la actualidad; aquí una recopilación de algunos de estos materiales: <https://docs.google.com/document/d/1PTuSkfXDhX9ARE3ShzgPh1dqoyG5ZvQADWIVQ7qNCDM/edit?usp=sharing>.



6. No lo imaginamos nosotrxs como no lo imaginó el Elenco Municipal de Danza Teatro de la ciudad de Córdoba. Hasta que lo imaginó así: <https://www.youtube.com/watch?v=49W5OwphzYM>.

## Bibliografía


- Agamben, G. (2014). Sobre lo que podemos no hacer. En *Desnudez* (pp. 63-65). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andruetto, M. T. (2018). Merodeos en torno al silencio. Conferencia para la *Jornada del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil "La seducción del silencio. Escenas para la lectura"*. Córdoba: CEDILIJ. Recuperado de <http://cedilijargentina.blogspot.com/p/investigaciones-on-line.html>
- Badiou, A. (2009). Tesis sobre el teatro. En *Pequeño manual de inestética* (pp. 121-126). Buenos Aires: Prometeo.
- Cormann, E. (2007). Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral. En S. Blanco, et al., *Escribir para el teatro* (pp. 23-38). Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Cornago, O. (2004). La teatralidad como crítica de la Modernidad. Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17(6), 242-265. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/8/492>.
- Domin, H. (1986). *¿Para qué la lírica hoy?* Barcelona: Editorial Alfa.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Revista Rebento*, 1 (12), 8-32. Recuperado de <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>.
- Garramuño, F. (2016). Arte inespecífico y mundos en común. En P. Corroy C. Robles (Eds.), *Estética, medios masivos y subjetividades* (pp. 15-29). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <http://estetica.uc.cl/noticias/329-libro-estetica-medios-masivos-y-subjetividades>.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Comps.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 113-122). Buenos Aires: Caja Negra.

Nancy, J-L. (2007). *Tumba de sueño*. Buenos Aires: Amorrortu.

Pelbart, P. P. (2009). Cómo vivir solos. En *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad* (pp. 43-50). Buenos Aires: Tinta Limón.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

