

ENTREVISTA

TEATRO EN CRISIS/CRISIS EN EL TEATRO:

**Rustom Bharucha, en conversación con
Rodrigo Benza Guerra**

Rodrigo Benza Guerra
Pontificia Universidad Católica del Perú

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0002-3386-5575>

Rodrigo Benza Guerra, profesor asociado del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctorando en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: benza.r@pucp.edu.pe

RESUMEN

En esta entrevista, podemos percibir la visión de Rustom Bharucha, dramaturgo e investigador teatral de la India, sobre cómo las distintas crisis están en permanente interrelación generando las situaciones que experimentamos en el mundo contemporáneo y que afectan directamente el accionar de los artistas. La crisis de la pandemia hizo que todos –o la mayoría– de los teatros en el mundo cierren, dejando a los trabajadores del arte sin su sustento. ¿Bajo las órdenes de quién se cerraron todos los teatros? ¿Por qué el arte es percibido como dispensable? ¿Por qué no se rebelaron los artistas? ¿Por qué los artistas no usaron su creatividad para encontrar alternativas de encuentro teatral? Estas y otras preguntas son las que guían esta entrevista.

Palabras clave: crisis, artes escénicas, teatro, Covid-19

TEATRO EM CRISE/CRISE NO TEATRO RUSTOM BHARUCHA, EM CONVERSA COM RODRIGO BENZA GUERRA

RESUMO

Esta entrevista nos permite compreender a visão de Rustom Bharucha, dramaturgo e pesquisador teatral indiano, sobre como diferentes crises estão em permanente inter-relação, gerando as situações que vivenciamos no mundo contemporâneo e que afetam diretamente as ações dos artistas. A crise da pandemia fez com que todos –ou a maioria– dos teatros do mundo fechassem, deixando os trabalhadores da arte sem seu sustento. Sob as ordens de quem todos os teatros foram fechados? Por que a arte é percebida como dispensável? Por que os artistas não se rebelaram? Por que os artistas não usaram sua criatividade para encontrar alternativas para encontros teatrais? Essas e outras perguntas norteiam nossa entrevista.

Palavras-chave: crise, artes cênicas, teatro, Covid-19



THEATER IN CRISIS/CRISIS IN THEATER RUSTOM BHARUCHA, IN CONVERSATION WITH RODRIGO BENZA GUERRA

ABSTRACT

This interview allows us to understand the vision of Rustom Bharucha, Indian playwright and theatre researcher, on how different crises are in permanent interrelation, generating the situations that we experience in the contemporary world which directly affect the actions of artists. The pandemic crisis caused all –or most– of the theaters in the world to close, leaving art workers without their livelihood. Under whose orders were all the theaters closed? Why is art perceived as dispensable? Why didn't the artists rebel? Why didn't the artists use their creativity to find alternatives for theatrical encounters? These and other questions guide our interview.

Keywords: crisis, performing arts, theater, Covid-19



TEATRO EN CRISIS/CRISIS EN EL TEATRO

Rodrigo Benza Guerra: Rustom Bharucha es un estudioso del mundo, y su forma de estudiarlo es a través del teatro. Ha desarrollado investigaciones sobre la performance cultural a través de las categorías de lo intercultural y lo intracultural (Bharucha, 1993, 2000), la historia oral, las representaciones tradicionales y, más recientemente, sobre el fenómeno del terror en relación con la performance (Bharucha, 2014). Durante los dos primeros años de la pandemia, elaboró una videoconferencia de 9 capítulos titulada *Theatre and the Coronavirus*¹ sobre diferentes aspectos de la pandemia en relación con el teatro y la práctica escénica. Este video fue producido por el International Research Center/Interweaving Performance Cultures, Berlín, Alemania. De manera más reciente, publicó un largo ensayo titulado *The Second Wave: Reflections on the Pandemic through Photography, Performance and Public Culture* (2022).

Comenzamos nuestra conversación con la crítica de Rustom de la posición optimista y quizás ingenua de que las artes escénicas pueden desempeñar un papel positivo en tiempos de crisis.

Rustom Bharucha: Comencemos con la idea de crisis. Pareciera que, de una forma u otra, estamos en un permanente estado de crisis y que esto se está normalizando. Por lo tanto, no lo reconocemos como crisis. Tal vez algunas personas lo hagan, pero la mayoría de ellas simplemente sigue con sus vidas. Están agotadas por la idea de crisis. En un nivel, estoy pensando en la pandemia, pero también hay otros estados de emergencia. Entonces, la crisis se normaliza tanto que ni siquiera se reconoce. Esa es la premisa con la que quisiera comenzar: no es que estemos esperando que suceda una crisis. Ya estamos en crisis, y tan profundamente imbuidos en ella, que se ha convertido en parte de nuestra vida diaria.

En segundo lugar, diría que estamos viviendo un momento en el que no hay solo un elemento para describir una crisis, como una crisis ambiental, una crisis financiera o una crisis de corrupción. En cambio, estamos viviendo un momento en el que diferentes tipos de crisis están chocando y consolidándose. No se puede hablar de una crisis sin hablar de muchas otras y ya no es tan simple identificar una crisis particular como, por ejemplo, el autoritarismo político. Hoy la crisis es multifacética, es acumulativa. Por lo tanto, la verdadera pregunta es: ¿Por qué estamos en un estado de crisis? ¿Por qué está pasando “esta crisis”? Y, ¿qué podemos hacer al respecto?

Si pasamos al ejemplo más obvio de la pandemia, que interrumpió nuestras vidas durante dos años, debemos preguntarnos: ¿Por qué ocurrió la pandemia en este preciso momento? No fue como un rayo que cayó del cielo. Estaba preparándose para manifestarse. El problema es que no éramos conscientes de su fuerza acumulada. Pero incluso si lo hubiéramos sido, no nos habría importado, ya que nos negamos a comprometer nuestro estilo de vida y capitular ante la velocidad y el desperdicio de los recursos energéticos. Cuando, finalmente, la pandemia nos inmovilizó con su fuerza invisible pero aterradora, no estábamos preparados para ella.

La ironía es que el posible origen de esta pandemia, a través de la expansión del virus entre especies, de murciélagos a humanos, se ha ido germinando durante mucho tiempo y

¹ <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/index.html>

todavía está en proceso de mutación. Esta mutación no es un factor que pueda separarse del calentamiento global o el cambio climático, de la deforestación, la ingeniería genética, la economía global o los “mercados húmedos”², o de nada. Es una combinación intrincada de intereses creados que se unen de una manera sin precedentes, lo que desafía las leyes de la causalidad. Una vez que se desata una crisis de esta magnitud en el mundo, no tenemos control sobre ella. Incluso, mientras estoy hablando en este momento, la pandemia continúa, pero todavía no nos damos cuenta de lo profundamente implicados que estamos en la misma debido a nuestra adicción al consumismo desenfrenado, la destrucción de los recursos planetarios y la mera indiferencia hacia las dimensiones no humanas de la vida: lo no humano que preferimos destruir por ganancias a corto plazo, sin querer aceptar, en su verdadera dimensión, que nuestros futuros son interdependientes.

A menos que intentemos reconocer la escala multidimensional de esta crisis, no creo que seamos capaces de situar correctamente el papel del teatro en un estado de crisis, que es lo que quieres que aborde. Pero mi punto es que no se puede hablar sobre teatro si no comprendemos la crisis que ha envuelto nuestras vidas, nuestros cuerpos, profesiones, economías precarias, ecologías en desintegración y, en el sentido más amplio de la palabra, nuestra humanidad. No se trata solo de lidiar con el capitalismo o los gobiernos corruptos para comenzar a enfrentar esta crisis. Existe algo mucho más elemental que debe abordarse, y es en ese contexto en el que me gustaría ubicar el papel del teatro.

Este es mi preámbulo —tal vez algo desordenado— a la pregunta relacionada con la crisis que me has pedido que aborde.

Sí, justamente, en la relación entre la actividad escénica y la crisis, ¿crees que los hechos escénicos, ya sea en espacios comunitarios, educativos o comerciales, pueden tener un impacto positivo en su entorno social?

En el marco del pensamiento liberal sobre el teatro, a menudo recurrimos a la suposición, basada en alguna evidencia histórica, de que el teatro ha prosperado en un estado de crisis. Muchas veces hemos afirmado que, al enfrentar períodos de autoritarismo político, por ejemplo, ese teatro ha adoptado muchas formas subversivas y lúdicas para contrarrestar la dictadura. En esos momentos, efectivamente surgen distintas formas de sátira política, alegoría, teatro de guerrillas y muchos ejemplos de lo que Homi Bhabha describiría como “civismo astuto”. Mi antiguo maestro, Jan Kott, al hablar sobre la producción de Shakespeare en regímenes totalitarios, nos recordaba cómo cuando Hamlet en el escenario dice: “Dinamarca es una prisión”, el público estallaba en aplausos porque sabía exactamente a qué se refería con esa prisión. Sí, el teatro tiene esa forma extraordinaria de enfrentarse a la crisis. Nada de eso se puede negar.

Pero, al centrarme en la pandemia como la crisis de nuestro tiempo, creo que lo que la diferencia de estados de crisis anteriores es su escala, intensidad y ubicuidad epidemiológica a nivel mundial. Todos estos factores han contribuido a un hecho histórico muy importante que no podemos permitirnos olvidar: el hecho de que no hubo teatro durante la pandemia. Me refiero al teatro en su sentido corpóreo de comunicación entre actores y espectadores en un espacio y tiempo particular. En ese sentido visceral, psicofísico y corporal, no había

² Mercados al aire libre en los que se puede comprar desde animales vivos hasta comida o muebles.

teatro. Sí, podemos hablar de presentaciones en línea, pero ese es un fenómeno un tanto diferente del que hablaré más adelante. La verdadera crisis fue que las comunidades teatrales de todo el mundo, desde las más convencionales hasta las más vanguardistas, desde las metropolitanas urbanas hasta las rurales tradicionales, cerraron sus teatros y prácticas escénicas. Esa fue la crisis.

Entonces, mi pregunta sería, ¿bajo la orden de quién, bajo la jurisdicción de quién cerraron los teatros, unilateralmente, en todo el mundo? En realidad, no creo que haya una respuesta muy clara a esta pregunta, porque nunca hemos vivido un fenómeno como este a nivel mundial en la historia del teatro. Por eso, necesitamos hacer un balance del hecho de que las comunidades teatrales, incluidos actores, directores, gerentes, dramaturgos, legisladores, líderes sindicales y, sobre todo, el público, capitularon ante esta orden. Podemos decir que hubo un estado de excepción global y, en este estado de excepción, el teatro no podía funcionar. Todos fuimos cómplices de una condición que he descrito anteriormente como obediencia civil global.

Pero fue necesario cerrar los teatros, ¿no te parece? En ese momento no sabíamos qué pasaba ni cómo se contagiaba el virus.

Absolutamente, estoy de acuerdo contigo. No estoy tratando de argumentar de una forma, digamos, aventurera, que los teatros deberían haber permanecido abiertos durante la pandemia. Pero sí me gustaría cuestionar lo siguiente: ¿cómo y por qué los que toman decisiones con respecto al teatro en el mundo permitieron este cierre de salas sin pensar en el sustento de los actores? Porque, como sabes muy bien —estoy seguro de que la situación en Perú no era muy diferente a la de la India—; la vida de los artistas fue diezmada, particularmente de los artistas de sectores rurales tradicionales, incluyendo miles de artistas itinerantes, de castas más bajas, como acróbatas, narradores y chamanes. Realmente, esa es la crisis que debemos abordar: la legitimación de la pérdida de los medios de vida sobre la base de un estado de excepción representado por la pandemia. A pesar de todos nuestros nobles ideales de hacer teatro y resistir y transformar estados de opresión mayores, la realidad es que no tenemos una infraestructura para lidiar con cómo los artistas pueden sobrevivir en un estado de crisis.

Tal vez, en algunas economías culturales y creativas desarrolladas en Europa, hubo apoyo provisional proporcionado por el Estado. Pero, en India, donde el gobierno central de Nueva Delhi no reconoció ni una sola vez la situación de los artistas —ni pensar en cualquier intento de apoyarlos financieramente—, comunidades enteras de artistas marginales estuvieron al borde de la inanición. Al confrontar esta realidad, me veo obligado a preguntarme por qué gran parte de nuestra investigación crítica sobre el teatro, en el mundo académico, está tan preocupada por cuestiones relacionadas con la representación y la puesta en escena y, al mismo tiempo, desarrolla tan poca reflexión sobre el teatro como institución, sobre una estructura que no solo se ocupa de la estética y la dinámica de la *performance* a través de una interfaz entre actores y espectadores, sino que es un aparato que se ocupa de cuestiones cruciales relacionadas con el empleo, el sustento, los seguros, la supervivencia y cómo hacer frente a los estados de emergencia. Entonces, al abordar la crisis, debemos abrir nuestras mentes para comprender qué constituye una “crisis” y cómo se puede evitar. Necesitamos abrirnos para comprometernos con parámetros más amplios y mecanismos institucionales que determinan la crisis. No podemos preocuparnos simplemente por lo que el teatro puede “hacer” en un estado de crisis; es también una cuestión de qué “no hizo el teatro” en un

estado de crisis. ¿Por qué permitimos que la pandemia anulara la actividad de los teatros, haciendo que millones de personas en todo el mundo perdieran su sustento? Esa sería mi forma de intervenir en el debate sobre la condición del teatro en crisis y la epistemología más amplia de entender la “crisis” en el teatro.

Déjame ensayar un par de posibilidades en respuesta a tu posición. En el Perú, no solo cerraron los teatros, sino que cerró todo. Los restaurantes estaban cerrados. Muchos de ellos quebraron. Todos tuvieron que trabajar desde casa. Como los trabajadores en Perú son mayoritariamente informales, la gente tenía que salir a la calle a trabajar, y esas, creo, una de las razones por las que tuvimos el porcentaje más alto de muertes per cápita en el mundo. Además, nuestro sistema de salud es muy malo...

Como el nuestro. El gobierno indio gasta menos del 1,4 % del PBI en atención médica para un país de casi 1400 millones de personas.

Si mezclas la pandemia con un pésimo sistema de salud, tienes como resultado una mala combinación. No es de extrañar, por lo tanto, que todos los ciudadanos tengamos miedo. Cuando íbamos a los mercados a comprar algo de comida, regresábamos asustados, nos quitábamos toda la ropa y la rociábamos con desinfectante porque no sabíamos cómo se propagaba este bicho. Entonces, creo que el miedo jugó un papel en la aceptación de la pandemia y creo que también hubo una especie de inercia. A partir de lo que nos cuentas de que el gobierno indio no proporcionó apoyo a los artistas, me gustaría preguntarte: ¿La sociedad reconoce el valor de los artistas?

El gran director polaco, Tadeusz Kantor, tenía un título muy irónico para una de sus obras: *¡Que revienten los artistas!* Si bien estaba usando esta expresión en un contexto particular, sí creo que en un nivel más amplio se podría decir que los artistas son prescindibles. En realidad, no importan, especialmente para los políticos. Son demasiado pequeños y minúsculos en número para constituir un banco de votos. Entonces, en una situación en la que el artista es tan profundamente irrespetado, marginado y humillado, debemos considerar la “devaluación” de los artistas en nuestro tiempo.

Me gustaría que pensemos un poco históricamente. La pandemia, creo, nos ha obligado a pensar en la historia, porque no es que no haya habido pandemias en el pasado: la peste negra y la gripe española fueron mucho más calamitosas en términos del número de personas que murieron. En la propia India, entre 12 y 18 millones murieron a causa de la gripe española; se dice que alrededor de 50 millones de personas murieron en el mundo. No hemos alcanzado nada cercano a estos números en “nuestra” pandemia. El hecho crítico que yo, como persona de teatro, extraigo de la pandemia de la gripe española es que, en muchas partes del mundo, principalmente en ciudades como Nueva York, Londres, Bombay y Calcuta, los teatros y cines permanecieron abiertos durante la pandemia³.

Ahora, veo esto como una provocación aterradora y no como algo que deba ser emulado. Solo estoy pidiendo que reflexionemos sobre esta provocación. ¿Cómo es posible que durante la peor de las pandemias los teatros y cines permanecieran abiertos? ¿Cuáles son

3 Para una discusión extensa sobre la continuación de la práctica teatral durante la pandemia de gripe española, vea el episodio 3 en la videoconferencia *Theatre and the Coronavirus*:
<https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/index.html>

las posibles razones de esto? Una podría ser que la gripe comenzó a hacer estragos en los últimos meses de la Primera Guerra Mundial, durante la cual ya habían muerto millones de personas. Ahora, cuando la guerra estaba llegando a su fin, cada vez más personas morían como moscas, como dice el dicho, a causa de esta terrible influenza. ¿Se puede culpar a las personas si quieren desesperadamente continuar con sus vidas? El teatro y el cine proporcionaron una distracción muy necesaria como entretenimiento escapista. Hay que tener en cuenta que el mayor éxito en Londres mientras la gripe española estaba en su apogeo fue una extravagancia musical descaradamente orientalista llamada *Chu Chin Chow*. La gente quería olvidar la omnipresencia de la muerte, causada primero por la guerra y luego por esta misteriosa gripe cuyas causas permanecían totalmente desconocidas.

Vale la pena tener en cuenta que hoy sabemos mucho más sobre el virus que lo que se sabía en 1918 y 1919. En ese momento, no se sabía nada del virus e incluso se le confundió con una bacteria. Por el contrario, nuestra experiencia médica actual es exponencial; hemos logrado fabricar vacunas en un período de tiempo asombrosamente corto que rompieron con todas las reglas en términos de investigación y pruebas de laboratorio para una vacuna de emergencia. Pero en 1918 había mucha menos información científica o instalaciones para el suministro avanzado de oxígeno, antibióticos o ventiladores. ¿Se puede suponer que fue esta relativa escasez de información lo que permitió a las personas simplemente continuar con sus vidas? Irónicamente, cuando estamos mucho más “protegidos” e “informados” en un exceso del orden mundial de la información, también parecemos tener mucho más miedo de morir. En este contexto, cuando mencionas la palabra clave “miedo” al vivir con la pandemia, ésta resulta absolutamente acertada. Quizás, nuestra crisis no sea solo en relación con el virus. La crisis está en nuestra mente. Para adoptar una frase boaliana⁴, es el policía en nuestras cabezas, el virus está en nuestras mentes y es el virus del miedo.

¿Puedes hablar un poco más sobre este miedo?

Me atrevería a decir que vivimos hoy con un miedo imposible, un miedo sin precedentes que aún no se ha entendido adecuadamente. Sin embargo, al mismo tiempo, no estamos preparados para reconocer esta realidad. Precisamente porque nuestras vidas en el siglo XXI están marcadas por las ilusiones de progreso y desarrollo, y las seductoras distracciones de las redes sociales, Facebook y Netflix, nos sentimos obligados a ser *cool*, incluso cuando las cosas se están desmoronando. Tendemos a vivir con la ilusión de que estamos al tanto de todo, cuando, en realidad, si se me permite usar esta expresión coloquial, estamos ‘cagados de miedo’. Estamos aterrorizados. Y este terror no se reconoce plenamente.

Ahora, para darle un giro algo diferente al argumento, tengamos en cuenta que había muy pocas fuentes de entretenimiento público en 1918 y 1919: estaba el teatro, el cine, la iglesia, el pub y el burdel. Hoy, en la intimidad de nuestros hogares, sin contacto físico con otros seres humanos, tenemos redes sociales y un exceso de *performances* en línea. No voy a ser cínico sobre este fenómeno virtual. Más bien lo aceptaría como una forma de hacer teatro en la que la mediatización del medio es explícita. Seamos realistas: hemos visto trabajos increíbles en línea y también hemos visto trabajos no tan sorprendentes. Una pieza escénica en línea “en vivo” que me impactó fue *El arte de enfrentar el miedo* de Rodolfo García Vázquez, que abordó directamente la emoción del miedo en una gama escalofriante de registros. El

4 Relativo a Augusto Boal.

miedo, expresado por, quizás, 20 a 30 actores de diferentes partes del mundo esparcidos por los distintos continentes, que compartían sus historias, sus biografías, todas ellas grabadas en vivo y en tiempo real. Incluso se percibía cómo las zonas horarias de los diversos artistas se enfrentaban violentamente. Hay que tener en cuenta que estos actores nunca se habían reunido ni ensayado juntos en un espacio común. Yo lo vería como una nueva forma de hacer teatro. Seamos sinceros sobre este hecho y reconozcamos su novedad. Esto no ha sucedido antes. Asistimos a un nuevo “ensamblaje” en la realización de *performances* que han sido facilitadas por los mecanismos de un aquí y ahora globalmente mediatizado. Si bien esto parecería ser un aparato más “privado” que el que existe en los teatros públicos y estatales, con actores/consumidores individuales enganchados a sus sistemas informáticos individuales, no ignoremos las estructuras corporativas globales de los medios (Google, Apple, Microsoft) que facilitan y monitorean *performances* virtuales como censores invisibles de nuestra sociedad de vigilancia.

Volviendo al tema del cierre de los teatros y la obediencia del sector artístico, ¿qué cosas crees que pudieron haber hecho los trabajadores del teatro durante la pandemia que se consideraron?

Sobre el cierre de los teatros, me gustaría plantear algunas cuestiones cruciales relacionadas con el espacio. En un nivel, el cierre global de los teatros en todo el mundo se puede atribuir al hecho de que se asumió que los espacios cerrados de los teatros eran zonas de infección ya que habría audiencias enteras, y no solo actores, respirando juntos y quizás tosiendo, lo que precipitaría así posibles infecciones a través de aerosoles y vapores. Si algo nos ha enseñado la pandemia a nivel fenomenológico es el hecho de que no son solo los actores los que respiran en el escenario. Me refiero a la respiración tanto de forma artística como psicofísica. El público también respira, aun cuando la respiración del espectador (a diferencia de las técnicas de respiración del actor) rara vez ha sido objeto de investigación teatral y escénica.

Ahora bien, este miedo a la infección es en gran medida anacrónico porque se basa en el hecho de que el teatro funciona en un espacio cerrado. Pero, como sabemos muy bien, el teatro, desde hace mucho tiempo, viene rechazando las limitaciones del teatro de prosenio y otros espacios teatrales formales. En cambio, el teatro ha explorado una amplia gama de espacios alternativos: espacios de sitio específico (*site specific*), fábricas abandonadas, campos abiertos, espacios abiertos, y muchos más. La gran flexibilidad de hacer teatro casi en cualquier lugar es una de sus muchas maravillas. ¿Por qué entonces no se investigaron seriamente estas opciones espaciales durante la pandemia? Encuentro esto muy irónico. Cuando no había rastro de pandemia, los directores exploraron todo tipo de espacios públicos fuera de los límites de la ciudad y distintas jurisdicciones. Pero cuando llegó la pandemia, cuando la necesidad de explorar otros espacios y, para ser más específicos, los espacios al aire libre eran algo imperativo, casi no hubo ningún intento de desafiar los dictados de las autoridades cívicas y estatales. Encuentro esto no solo irónico, sino algo triste. Una oportunidad desperdiciada para empujar los límites del teatro a nivel espacial y temporal cuando se necesitaba con urgencia la reinvención de los modos de producción existentes.

¿Qué tiene la crisis de la pandemia que en cierto sentido inmovilizó a actores y directores? ¿Qué pasó con su audacia? ¿Qué pasó con el impulso de “hagamos teatro de una manera completamente diferente”: no solo en Zoom confinados en cajas virtuales, sino



quizás en un parque, una calle desierta, una playa? ¿Cuáles eran las posibles formas en que la actuación podría haber permanecido física y, a la vez, distanciada? No me refiero aquí a Brecht, ni a la alienación, sino a las posibilidades más tangibles de unir a los actores mientras se descubren formas de mantenerlos separados físicamente. Hay muchas formas en que este “distanciamiento físico” podría haberse imaginado artísticamente. Sin embargo, la conclusión es que los experimentos para explorar otras espacialidades durante la pandemia no sucedieron. Y tenemos que tomar nota de eso.

Aquí, en Perú, hubo algunos artistas, en su mayoría músicos, que caminaban por las calles haciendo música para la gente que estaba en casa como una forma de ganar dinero.

Sí. También hubo *jam sessions* improvisadas que se generaron de balcón a balcón en algunas ciudades europeas y en Nueva York. Ese es un recuerdo conmovedor de cómo se mantuvo viva la creatividad durante la pandemia. Estos músicos pueden no haber sido profesionales, pero estaban listos para golpear una olla o una sartén e improvisar una canción, rasguear una guitarra y compartir los aplausos del vecindario⁵.

Así fue como, en cierto sentido, a niveles muy localizados y de base, el teatro siguió estando vivo. Lo que me parece significativo es que no era el gobierno quien le decía a la gente que hiciera lo que estaba haciendo. Estos “expertos de la vida cotidiana” (apropiándome del sugerente concepto de Rimini Protokoll) estaban cocreando sus propias actuaciones a través de su propio deseo colectivo de divertirse y disfrutar que desafía la sentencia de muerte de la pandemia.

¿En la India también hubo ese tipo de manifestaciones?

La situación era muy diferente en India, donde nuestro primer ministro, Narendra Modi, en realidad orquestó dos “*performances* comandadas” para toda la nación, y uso la palabra “comandada” deliberadamente. En una *performance*, ordenó a los ciudadanos de toda la nación que apagaran todas las luces durante casi nueve minutos y, en otra, ordenó a los ciudadanos que golpearan ollas y sartenes, aparentemente para honrar la profesión médica. En ambos casos, presenciamos un comando de arriba hacia abajo. A esto lo llamo la *performance* del Estado. Imagínate: ni siquiera el más brillante de los directores en el mundo del teatro sería capaz de imaginar un apagón tan total, no solo en una producción, sino más allá de las fronteras de la nación. Pero para un político autoritario como Modi, esto era posible: “Que no haya luz”, y no hubo luz.

Estos son, lo que yo llamo, *Performances* Determinadas por el Estado (PDE). Puede haber buenas PDE, como realizar presentaciones itinerantes en un camión, por ejemplo, con recursos estatales, o puede haber *performances* súbitas comandadas por el Estado. Por otro lado, debemos reconocer que las personas en algunas partes del mundo crearon sus propias *performances* durante la pandemia, en sus propios vecindarios y, en la mayoría de los casos, a través de la música. Era la música lo que realmente unía a la gente. A partir de estas *performances* de la vida cotidiana, creo que hay formas tangibles en las que la práctica del teatro puede extenderse más allá de los practicantes (que son actores capacitados), para

⁵ Vea el video de estas actuaciones improvisadas en el episodio 9 de la videoconferencia *Theatre and the Coronavirus* titulado *Learning to Live with Ourselves: Lessons from the Pandemic* (Aprender a vivir con nosotros mismos).

incluir a los ciudadanos comunes dentro del ámbito público. En el proceso, podemos decir que fue el gran público el que asumió el papel de actor. Este fue un acontecimiento positivo que no debe olvidarse.

Esas performances improvisadas de músicos tocando desde sus ventanas y todo el barrio participando muestra, me parece, la necesidad del contacto real, no del contacto mediado, y creo que eso es lo importante. Quizás esa es la fuerza que puede dar el teatro, la danza, las artes escénicas, que nada más puede ofrecer.

Tienes razón, nada más puede sustituir este “contacto real”, como tú dices. Creo que el momento más feliz que tuve después de dos años de encierro fue la posibilidad de asistir al Festival de Teatro *Spielart* en Múnich. Normalmente no disfruto de los festivales porque tienden a volverse muy claustrofóbicos y se genera demasiada exageración en torno a ciertas personalidades. Pero en este festival, que tenía un alcance muy amplio tanto temática como topográficamente, no había grandes estrellas, ni “obras maestras”. En cambio, la atención se centró en una diversidad muy amplia de actores, bailarines, artistas y músicos de las culturas del sur, junto con sus compatriotas en Europa. Muchas de las producciones incluían presentaciones en solitario y conferencias, pero otra cosa que observé fue la importancia que se le dio a la conversación, al diálogo. No al diálogo como se entiende normalmente en el teatro como una convención escénica, como se usa, por ejemplo, en las obras de Chéjov. Hablo de la conversación como componente estructural de una necesidad mayor de extender la idea de diálogo más allá de los personajes, a diálogos entre actores-como-actores y también con el público. En el Festival parecía como si el teatro mismo, como práctica e institución, estuviera en un estado de conversación con sus múltiples compañeros y con la propia ciudad de Múnich. Con esta afirmación me doy cuenta de que el simple hecho de tener una conversación con alguien en un espacio compartido puede ser lo más hermoso del mundo, y nada puede sustituirlo. Además, el acto de escuchar juntos en un espacio compartido, en compañía de extraños que forman parte de una “comunidad” provisional, adquirió una resonancia muy poderosa. Me aferraré a este recuerdo: una habitación llena de extraños de diferentes partes del mundo, que se juntan para escuchar juntos. No hay nada más poderoso que eso para mí. En esta escucha colectiva, uno comienza a darse cuenta de por qué hace teatro en primer lugar. Podría ser la forma más fuerte de reafirmar una nueva civilidad en una era de miedo y violencia.

Y, ¿cómo eran los protocolos de este festival? Me imagino que no era igual a antes de la pandemia.

Efectivamente, este acto de celebrar un festival en las engañosas secuelas de la pandemia necesitaba nuevos protocolos sociales. De forma inevitable, se presentó una modulación en el comportamiento social que se esperaba del público que iba al teatro. Sin embargo, en lugar de sentirme paranoico porque me dijeran que me enmascarara o que no me amontonara en la barra, realmente me gustó la forma en la que estos protocolos se manejaron con cuidado y respeto en un modo de diálogo. No eran imposiciones paranoicas. Descubrí un nuevo tipo de civismo en el teatro que se estaba explorando e inventando en toda la comunidad teatral, desde los actores hasta el público, los acomodadores y los porteros. Este civismo me hizo darme cuenta de cuánto se perdió durante los peores días de la pandemia cuando los teatros estuvieron cerrados durante casi dos años. Verse privado de este tipo de intimidad teatral en un espacio compartido, en un sentido corporal, solo puede considerarse una profunda pérdida para millones de personas. Una pérdida que no se puede medir solo en términos

económicos, sino en términos de nutrir los imaginarios de la comunidad teatral. No solo como ciudadanos, sino como seres humanos.

¿Qué crees que hay que tener en cuenta para el futuro del teatro?

En un tono más realista, preguntaría: ¿Cómo nos preparamos para, si no la próxima pandemia, los muchos estados de emergencia que nos acompañarán durante mucho tiempo? ¿Cómo nos preparamos no solo como actores, sino para una nueva forma de hacer teatro? Aquí es donde, como docentes, definitivamente debemos impulsar e inspirar a nuestros estudiantes a explorar nuevas pedagogías para aprender a vivir consigo mismos, y también encontrar formas de crear nuevas narrativas a través de procesos de autoexploración.

En este contexto, no creo que se pueda ignorar la tecnología. Personalmente, no me atraen las nuevas tecnologías de las redes sociales, pero me doy cuenta de que son indispensables en nuestro tiempo. ¿Cómo se puede forjar una nueva relación con estas tecnologías para que uno no las instrumentalice simplemente, sino que les dé vida para que irradien nuevas alquimias con el cuerpo, la respiración y el ser? Para esta alquimia necesitamos una nueva formación para los actores, no solo en términos de cómo se usa una cámara en la improvisación, sino cómo se diseña una obra “desde cero” a través de la propia imaginación y los diversos recursos.

No he perdido la esperanza de que el teatro pueda generar estos métodos de autorrenovación posteriores a la pandemia, pero sería mejor no recurrir a los modos más antiguos de reafirmar que el teatro tiene un poder transformador “intrínseco” y una capacidad para energizar. Yo sería más realista y diría que va a ser más difícil hacer teatro a medida que se profundice en la crisis. A un nivel más material, me veo obligado a preguntar: ¿podemos esperar generar dinero a partir del trabajo que creamos? ¿Es posible construir otra economía a través de las iniciativas independientes de la cultura de *performance* virtual? Estas son preguntas cruciales porque, en mi opinión, una de las grandes fallas del síndrome de la *performance* en línea fue que, en la mayoría de los casos, no se les pagó a los artistas por su trabajo. Hay algo poco ético en aceptar esta condición. Durante los peores días de la pandemia consumimos todo tipo de *performances* de todo el mundo. Los enlaces web para programas gratuitos se compartían de manera indiscriminada casi a diario y uno terminaba viendo nuevos trabajos y todo tipo de viejos clásicos recuperados del archivo. Todo estaba disponible y, adivina qué, no tuvimos que pagar por la mayor parte de lo que vimos, ya que pudimos sentarnos en nuestras salas y consumir lo que estaba en exhibición. Hay algo bastante obsceno en esto: el “teatro culinario” de Brecht ha adquirido una nueva dimensión.

Peor aún: realmente no teníamos que mostrar aprecio y gratitud por lo que habíamos visto, más allá de expresar nuestro agradecimiento superficial en el recuadro de chat. Hubo pocos intentos de reconocer realmente el trabajo de los artistas intérpretes o ejecutantes, otro tipo de “trabajo inmaterial” que consume mucho tiempo y es agotador por derecho propio. Si tenemos que pensar más éticamente sobre cómo queremos construir una nueva infraestructura para el teatro del futuro, que bien podría ser virtual en muchas de sus manifestaciones, tendremos que empezar a pensar en una nueva economía dentro de (y contra) las economías existentes del teatro, que casi siempre se encuentran en estado de crisis, en el mejor de los casos.



La pobreza de los actores en todo el mundo se está profundizando. Mucho actores reconocidos no tienen atención médica básica ni los derechos que la gente de clase media “normal” da por sentados. Y los actores de los sectores marginales que realizan *performances* tradicionales en condiciones itinerantes viven vidas aun más precarias, ya que las comunidades de las que dependen para su apoyo se enfrentan a la crisis de supervivencia. En todas estas circunstancias, debemos aferrarnos al hecho crucial de que los artistas intérpretes o ejecutantes deben ser considerados como los legisladores no reconocidos del mundo. Sus cuerpos, voces, corazones, almas y mentes importan para el futuro del mundo. “¿Dejar que revienten los artistas?” De ninguna manera. Tenemos que luchar por su existencia.



REFERENCIAS

Bharucha, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Routledge.

Bharucha, R. (2000). *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. University Press of New England.

Bharucha, R. (2014). *Terror and Performance*. Routledge.

Bharucha, R. (2022). *The Second Wave: Reflections on the Pandemic through Photography, Performance and Public Culture*. Seagull Books/University of Chicago Press.





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

