

TEATRO



Ixehuayotl

INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO
UNESCO

28

XXXIV
Encuentro Nacional
de los
Amantes del teatro
2022

del 15 de enero al 6 de febrero

Teatro Julio Castillo
Teatro Orientación
Plaza Ángel Salas
Centro Cultural del boque

Paseo de la Reforma y Campo Marte
Col. Chapultepec Polanco
Alcaldía Miguel Hidalgo
Ciudad de México





PRÓLOGO

Nos encontramos atravesando un momento histórico nunca antes visto en la era moderna de la humanidad.

Aún con todas las limitaciones el Centro Mexicano de Teatro del ITI sostiene sus actividades en las artes escénicas y llega al número 28 la Revista TEATRO que en esta ocasión cuenta con la valiosa participación de colegas de distintos puntos del mundo, que desde su experiencia y contexto nos ofrecen su visión del llamado “Teatro Virtual” que tuvo su “Boom” durante el confinamiento.

A estos colegas, a nuestros traductores, que se solidarizan con el Centro Mexicano sin cobrar por su trabajo a sabiendas que carecemos de presupuesto; A todos ellos muchas gracias por hacer posible esta edición.

Les invitamos a disfrutar de estas reflexiones y análisis que dan cuenta del cambio que el teatro como fiel reflejo de la humanidad, también experimenta profundamente, y reitero, en un momento histórico de nuestra era.

Isabel Quintanar

Presidente del Centro Mexicano ITI UNESCO
Fundadora y Directora de la Revista TEATRO

FOREWORD

We are going through a historical moment never before seen in the modern age of humanity.

Even with all the limitations, the Mexican Theater Center of the ITI maintains its activities in the performing arts and the TEATRO Magazine reaches number 28, which on this occasion has the valuable participation of colleagues from different parts of the world, who from their experience and context offer us their vision of the so-called “Virtual Theater” that had its “Boom” during confinement.

To these colleagues, to our translators, who have sympathized with the Mexican Center without charging for their work, knowing that we lack a budget; To all of them Thank you very much for making this edition possible.

We extend the invitation to enjoy these reflections and analyses that show the change that theater as a faithful reflection of humanity, has also deeply experienced, and once again, in a historical moment of our era.

Isabel Quintanar

President of Mexican Center ITI
Founder & Director TEATRO Magazine

TEATRO

28

Contenido

El teatro gráfico4
 Graphic theater.....6



Marco Antonio Novelo Villegas
 (Ciudad de México, 1962). Actor, escritor e investigador mexicano. Es licenciado en Literatura Dramática y Teatro, maestro en Estudios Mesoamericanos y doctor en Letras Modernas. En sus primeros años se desempeñó como actor, bailarín, acróbata, malabarista y mimo antes de dedicarse a la escritura de guiones para televisión y luego a la dramaturgia, la docencia y la investigación. Ha representado a su país ante el Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO (2000) y como presidente de la Asociación Internacional de Teatro para la infancia y la Juventud ASSITEJ México (2001 - 2011). Se han estrenado 20 de sus obras y 9 de ellas han sido publicadas en tres libros. En 2014 recibió la medalla "Mi vida en el teatro" que otorga el Instituto Internacional del Teatro. Sus artículos de investigación han sido publicados en revistas especializadas en México y Estados Unidos.

Marco Antonio Novelo Villegas
 (Mexico City, 1962). Mexican actor, writer and researcher. He has a degree in Dramatic Literature and Theater, a master degree in Mesoamerican Studies and a doctor's degree in Modern Literature. In his early years, he worked as an actor, dancer, acrobat, juggler, and mime artist before turning to television scriptwriting and then playwriting, teaching, and research. He has represented his country before the UNESCO International Theater Institute (2000) and as president of the International Association of Theater for Children and Youth ASSITEJ Mexico (2001 - 2011). 20 of his works have been released and 9 of them have been published in three books. In 2014 he received the medal "My life in the theater" awarded by the International Theater Institute. His research articles have been published in specialized magazines in Mexico and the United States.

El teatro es un ente viviente8
 Theatre is a living thing10



Gabriella Zeno (1981)
 Autora, directora e intérprete. Después de graduarse de la Universidad Federico II de Nápoles, donde se especializó en Literatura Italiana, se graduó en Mimo Corporal por el Proyecto I.C.R.A -Centro de Investigación Internacional (Italia) - dirigido por Michele Monetta. Posteriormente, centró su investigación en la formación en Teatro Físico con Ana Woolf, Julia Varley, Natalie Mentha, Christina Castrillo y toda la compañía Odin Teatret, además, amplió sus conocimientos del movimiento al estudiar Danza Butoh con los maestros japoneses Akira Kasai y Masaki Iwana y Dance Theatre con Julie-Anne Stanzak. En 2010 y 2011 participó en el Magfest, el Festival Internacional de Mujeres en el Teatro Contemporáneo (Turín, Italia). En 2012, creó un monólogo sobre Juana de Arco, "Jeannette", llegando a la final del concurso nacional de teatro "Orizzonti Paralleli", en Cassano allo Ionio, (CZ) Italia, y luego, en el festival "Ecce dominae", 2014, en el teatro Antigone, en Roma. En 2013, creó el espectáculo "Mirabilia", que debutó en 2014, en el festival de teatro Underground en el Spazio Libero Teatro de Nápoles. Ha colaborado (desde 2013) con la revista italiana de teatro en línea, Krapp's Last Post, como crítica y periodista.

Gabriella Zeno (1981)
 is an author, director and performer. After graduation from Federico II University of Naples, where she had majored in Italian Literature, she graduated in Corporeal Mime from I.C.R.A Project -International Research Center (Italy) - directed by Michele Monetta. Later, she focused her research on Physical Theater training with Ana Woolf, Julia Varley, Natalie Mentha, Christina Castrillo and the whole Odin Teatret company, in addition, she expanded her knowledge of movement by studying Butoh Dance with the Japanese masters Akira Kasai and Masaki Iwana and Dance Theatre with Julie-Anne Stanzak. In 2010 and 2011 she took part in the Magfest, the International Festival of Women in the Contemporary Theater (Turin, Italy). In 2012, she created a monologue about Joan of Arc, "Jeannette", reaching the final into the theater national competition "Orizzonti Paralleli", in Cassano allo Ionio, (CZ) Italy, and then, in the festival "Ecce dominae", 2014, at the Antigone theater, in Rome. In 2013, she created the show "Mirabilia", that debuted in 2014, in the theater festival Underground at Spazio Libero Teatro in Naples. She has collaborated (since 2013) with the Italian theater magazine online, Krapp's Last Post, as critic and journalist.

¿Teatro?12
 Theater?15



Mario Ficachi
 Es Actor, Director de escena, Dramaturgo, Maestro, Gestor Cultural, Crítico, Contador Público, Fotógrafo, Dibujante y aprendiz de cuanto se puede serlo. Fundó el Grupo Contigo América en 1981. Ama viajar, leer, cocinar y divagar. Fue funcionario público en el INBA, la UNAM y el Colegio de Bachilleres. Ha publicado varios libros y ha obtenido premios como actor, director y escritor. Dio clases en la Escuela Universitaria de Teatro Popular CLETA-UNAM. Ha escrito y dirigido unas 50 obras de Teatro. Es vicepresidente del Centro Mexicano de Teatro del ITI-UNESCO y miembro de su Comité de Análisis y Testimonio del Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro. Entrega cada año la Presea y el Premio que lleva su nombre a Grupos y creadores independientes. Durante la pandemia escribió cien mensajes que ahora forman parte del proyecto "El León enjaulado". En 2022 celebrará 50 años de trayectoria en el Teatro mexicano. Su página web es www.marioficachi.com FB Mario Ficachi Twiter Mario_Ficachi.

Mario Ficachi
 He is an Actor, Stage Director, Playwright, Teacher, Cultural Manager, Critic, Public Accountant, Photographer, Draftsman and apprentice of how much one can be. He founded Grupo Contigo América in 1981. He loves to travel, read, cook and ramble. He was a public official at INBA, UNAM and the Colegio de Bachilleres. He has published several books and has won awards as an actor, director, and writer. He taught at the CLETA-UNAM University School of Popular Theater. He has written and directed around 50 plays. He is vice president of the Mexican Theater Center of the ITI-UNESCO and a member of its Committee for Analysis and Testimony of the National Encounter of Theater Lovers. Each year he presents the Presea and the Prize that bears his name to independent groups and creators. During the pandemic he wrote one hundred messages that are now part of the "The Caged Lion" project. In 2022 he will celebrate 50 years of experience in the Mexican Theater. His website is www.marioficachi.com FB Mario Ficachi Twitter Mario_Ficachi.

Entrevista Colectiva18
 Collective interview:.....23



Ivanka Apostolova
 Tiene un doctorado, en Antropología Histórica de las Artes con módulos en Escenografía y Dramaturgia en la Universidad ISH Ljubljana y Ljubljana / AGRFT, Eslovenia (2010). Desde 1992 está activa en los campos del arte y la cultura; actualmente trabaja por cuenta propia en cultura como antropóloga de las artes, productora de programas, dramaturga visual, traductora, editora, autora. Es jefa y productora de programas del Macedonian Center International Theater Institute / PRODUKCIJA y creadora de proyectos de video teatro (desde 2013). Enseña historia del arte y el diseño, arte contemporáneo en la Facultad de Arte y Diseño / EURM Skopje (desde 2014). Es editora / autora de la revista electrónica mundial de teatro y artes escénicas The Theatre Times (desde 2017). Es autora de los libros / libros electrónicos. Ella es activa en los idiomas inglés, esloveno y serbocroata, nativa del idioma macedonio.

Ivanka Apostolova
 Associate (Visiting) Professor Ph.D. **Ivanka Apostolova** (Skopje, 1973). She has Ph.D. in Historical Anthropology of Arts with modules in Set Design and Dramaturgy at the ISH Ljubljana and Ljubljana University/AGRFT, Slovenia (2010). Since 1992 she is active in the fields of art and culture; currently she is self-employed in culture as anthropologist of arts, program producer, visual dramaturg, translator, editor, author. She is head and program producer of Macedonian Center International Theater Institute/PRODUKCIJA and creator of video theater projects (since 2013). She teaches art and design history, contemporary art at the Faculty of Art and Design/EURM Skopje (since 2014). She is editor/author for the global theater and performing arts e-magazine The Theatre Times (since 2017). She is author of the books/e-books. She is active in English, Slovenian and Serbo-Croatian languages, native in Macedonian language.

El teatro durante la COVID-19, el teatro virtual.....27
 Theatre in Covid-19: Virtual Theatre31



Dr. Dani Karmakar
 Es un destacado dramaturgo, actor, instructor de talleres de teatro y director de teatro artístico de Bengala Occidental, India. Trabaja en este campo desde hace más de 22 años. Ha completado su B.A, M.A, M.Phil. Y Doctorado en Drama de la Universidad Rabindra Bharati, Kolkata. Ha calificado UGC NET en Artes Escénicas-Drama. Fue nombrado Investigador Junior del Estado y Investigador Principal del Estado en el Departamento de Drama de la Universidad Rabindra Bharati. Ahora es profesor invitado en el Departamento de Drama de la Universidad Rabindra Bharati, India. Es miembro de Paschim Banga Natya Akademi, un ala del Departamento de Información y Asuntos Culturales del Gobierno de Bengala Occidental. Ha coordinado y asistido a muchos talleres, seminarios, conferencias y festivales de teatro nacionales e internacionales en China, Bangladesh, Nepal e India.

Dr. Dani Karmakar
 Dr. Dani Karmakar is a prominent playwright, actor, theatre workshop instructor and artistic theatre director of West Bengal, India. He is working in this field more than 22 years. He has completed his B.A, M.A, M.Phil. & Ph. D. in Drama from Rabindra Bharati University, Kolkata. He has qualified UGC NET in performing Arts-Drama. He was appointed as State Junior Research Fellow and State Senior Research Fellow in the Department of Drama of Rabindra Bharati University. Now he is a guest lecturer in the Department of Drama of Rabindra Bharati University, India. He is a member of Paschim Banga Natya Akademi, a wing of the Department of Information and Cultural Affairs, Government of West Bengal. He has coordinated and attended many International and National theatre workshop, seminar, conference and festival in China, Bangladesh, Nepal and India.

La búsqueda del metaespacio 34
 Meta-space search 37



Tatjana Ažman
 Dramaturga eslovena graduada de la Academia de Teatro, Radio y Televisión de Ljubljana. Desde 1995 es dramaturga interna del Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Ljubljana de Eslovenia y se convirtió en una aclamada dramaturga en 2015.
 Desde 1988 trabaja con numerosos directores de teatro y ópera nacionales e internacionales, coreógrafos, compositores y directores de todas las generaciones, entre sus obras se encuentran más de 40 representaciones de ópera, ballet, teatro dramático y danza contemporánea, algunas de ellas también premiadas en los festivales de teatro; dirección de más de 120 publicaciones teatrales;
 Tatjana Azman lleva más de 20 años en el Instituto Internacional del Teatro como líder del Centro Esloveno ITI y miembro del Consejo Ejecutivo. En 2011 recibió el Ivy Wreath Award, reconocimiento a su contribución artística de la Asociación de Artistas Dramáticos de Eslovenia.

Tatjana Ažman,
 a Slovenian dramaturge graduated from the Ljubljana Academy for Theater, Radio and Television. Since 1995 she is in-house dramaturge of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana and became an acclaimed dramaturge in 2015.
 Since 1988 she works with numerous home and international theatre and opera directors, choreographers, composers and conductors of all generations, among her works, are more than 40 stagings of opera, ballet, drama theatre and contemporary dance - some of them also awarded at the theatre festivals; editorship of more than 120 theatre publications; More than 20 years Tatjana Azman is active in International Theatre Institute as a leader of the Slovenian Centre ITI and a member of the Executive Council.
 In 2011 she received the Ivy Wreath Award, recognition for her artistic contribution by the Association of Dramatic Artists of Slovenia.

La obsolescencia programada del teatro virtual..... 40
 Virtual theater's expected fate 44



Emy Coyoy
 Creadora de teatro apasionada por el arte, la humanidad que produce y la disciplina que requiere, en busca del rito del teatro como forma de ensayar la vida para construirnos, encarnar la virtud y volver juntos a la Unidad. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático "Carlos Figueroa Juárez" -ENAD-, con una licenciatura en Arte Dramático con especialidad en actuación de la Escuela Superior de Arte -USAC-, tiene una maestría en Innovación Docente Universitaria en la Rafael Universidad Landívar -URL-, cuya investigación de graduación fue "Relación entre el efecto pigmalión y las neuronas espejo en la construcción de la autoeficacia en estudiantes universitarios de teatro". Tiene una especialización en neuroaprendizaje por la -URL- y actualmente está cursando una maestría en estudios teatrales en la Universidad Internacional de La Rioja, cuya investigación de grado en curso es la identidad teatral guatemalteca a través de la obra dramática de Miguel Ángel Asturias. Miembro de la Comisión de Investigación Artística -CIAG- del departamento de Investigación Artística.

Emy Coyoy
 Theatre maker passionate about art, the humanity that it produces and the discipline it requires, in search of the rite of theater as a way of rehearsing life to build ourselves, embody virtue and return together to Unity. Graduated from the National School of Dramatic Art "Carlos Figueroa Juárez" -ENAD-, with a degree in Dramatic Art specialized in acting from the Higher School of Art -USAC-, she has a master's degree in University's Teaching Innovation at the Rafael Landívar University -URL-, whose graduation research was "Relationship between the pygmalion effect and mirror neurons in the construction of self-efficacy in theater university students". She has a specialization in neurolearning from the -URL- and is currently pursuing a master's degree in theater studies at the International University of La Rioja, whose undergraduate research in progress is the Guatemalan theater identity through the dramatic work of Miguel Ángel Asturias. Member of the Arts Research Commission -CIAG- of the Arts Research department.

Teatro y virtualidad. La otra butaca 48
 Theater and Virtuality: The Other Seat..... 51



Liuba Cid
 Académica de las Artes Escénicas de España.
 Directora de escena y dramaturga.
 Doctora cum laude en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos.

Nace en la Habana, Cuba. Culmina sus estudios de Grado en Artes Escénicas en la Universidad de las Artes de Cuba (ISA), en las especialidades Dirección teatral e Interpretación. Ha dirigido más de 50 montajes teatrales, dedicando gran parte de su trabajo escénico a la lectura contemporánea de los Clásicos del Siglo de Oro. Ha publicado diferentes títulos de técnica teatral en las editoriales SM, Orbis, Alianza Editorial y Ediciones Cumbres. Entre ellos, destacan: Diccionario de Teatro, Cien Argumentos Teatrales, Teatro: técnica y representación teatral e Historia del Teatro en 105 Argumentos.

En la actualidad es directora de la Cía. Iberoamericana Mephisto Teatro, profesora de artes escénicas del Grado de Artes Visuales y Danza de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso y comisaria del Ciclo Clásicos en el Museo del MUN (Universidad de Navarra-UNAV) y Editora en Ediciones Cumbres.

Liuba Cid
 Academic of the Performing Arts of Spain.
 Stage director and playwright.
 Doctor cum laude in Arts and Humanities from the Rey Juan Carlos University.

Borned in Havana, Cuba. She completed her Bachelor's studies in Performing Arts at the University of the Arts of Cuba (ISA), in the specialties Theater Direction and Interpretation. She has directed more than 50 thea-

trical productions, dedicating a large part of her stage work to the contemporary reading of the Classics of the Golden Age. She has published different titles of theatrical technique in the SM, Orbis, Alianza Editorial and Ediciones Cumbres publishing houses. Among them, the following stand out: Theater Dictionary, One Hundred Theatrical Arguments, Theater: technique and theatrical representation and History of Theater in 105 Arguments.
 She is currently the director of Cía. Iberoamericana Mephisto Teatro, professor of performing arts of the Degree in Visual Arts and Dance at the Rey Juan Carlos University of Madrid and the Alicia Alonso University Institute of Dance and curator of the Classical Cycle at the MUN Museum (University of Navarra-UNAV) and Publisher in Ediciones Cumbres.

Seguir adelante..... 54
 Moving forward..... 56



Stefania Bochicchio
 Estudió Teatro y Semiótica en la Universidad de Bolonia bajo la tutela de Luigi Squarzina y Umberto Eco, respectivamente. Después de mudarse a Londres, trabajó como periodista musical y como entrevistadora y productora de radio y televisión. Fundó Theatre at Draper Hall en Londres, llevando los estrenos londinenses de obras innovadoras en un espacio integrado en la comunidad local. Es la creadora de los premios Infallibles Awards en el Festival Fringe de Edimburgo, donde ha sido una figura establecida durante los últimos 12 años como productora, directora y promotora.
 Actualmente es codirectora del Centro ITI del Reino Unido junto con Nick Awde.

Stefania Bochicchio
 studied Theatre and semiotics at Bologna University under the tutorage of, respectively, Luigi Squarzina and Umberto Eco.
 After moving to London, she worked as a music journalist and radio and TV interviewer and producer.
 She founded Theatre at Draper Hall in London, bringing London premieres of ground-breaking work in a space embedded in the local community. She is the deviser of the Infallibles Awards at the Edinburgh Fringe Festival, where she has been an established figure for the past 12 years as a producer, director and promoter.
 She is currently the ITIUK co-director, together with Nick Awde.

Directorio..... 59
 Memoria fotográfica 60





El teatro gráfico

Dr. Marco Antonio Novelo Villegas
Escuela de Artes, Universidad Anáhuac México

Las restricciones sanitarias producto de la pandemia por Coronavirus obligaron a muchos artistas escénicos a buscar alternativas para continuar con su trabajo. La mayor cantidad de ellos buscó en la tecnología, el internet y las aplicaciones para video conferencias, una opción. Sin embargo, un poco antes de esta coyuntura, me había dedicado a explorar las posibilidades de una especie de transgénero teatral. Incluyo a continuación estas reflexiones por parecer pertinentes en momentos en que se revisa el sentido y ser del teatro.

Hoy en día, hablamos de “novela gráfica” —aunque el término sigue siendo polémico— para distinguir estos productos artísticos basados en la conjunción de palabras escritas e imágenes, de su pariente cercana la novela, que sólo basa su poder de seducción en la palabra escrita.

De la misma forma, el concepto de “poesía gráfica” o “poesía visual” pa-

rece tener sus antecedentes en el lejano pasado. Muestra de esto son los caligramas atribuidos al poeta griego Simmias de Rodas alrededor del 300 a. C. Pero tal vez es durante los primeros años del siglo XX —con la experimentación vanguardista de futuristas, dadaístas y cubistas—, que la simbiosis entre lo verbal y lo icónico cristaliza en lo que ahora conocemos como poesía gráfica. Siguiendo esta lógica podríamos preguntarnos si al igual que existen la novela y la poesía gráficas, también podemos encontrar “dramaturgia gráfica”. En este sentido, y a pesar de las grandes similitudes que podríamos encontrar a primera vista entre la narrativa gráfica y la actividad teatral, no encuentro exponentes de dramaturgia gráfica. ¿Por qué?

En principio hay que distinguir dos productos artísticos diferentes que con frecuencia se confunden: el drama —responsabilidad del dramaturgo

o escritor de dramas— y el teatro —responsabilidad del director de escena y de un equipo de artistas tan diverso como el escenógrafo, el iluminador, el vestuarista, el coreógrafo, actores, bailarines, músicos, tramoyistas y un larguísimo etcétera. Mientras el primero nos remite directamente a un texto estructurado con palabras escritas, independientemente del formato en boga; el segundo nos lleva —desde su significado etimológico: “lugar desde donde se mira” — a un fenómeno que invita a la contemplación de la vista, pues conjuga lenguajes espectaculares como la presencia viva de los actores, la escenografía, la iluminación, el vestuario y el movimiento escénico, por sólo mencionar algunos. Así, en un sentido muy esquemático, pero sin ningún afán de jerarquizar o de valorar cualitativamente, el drama forma parte de la literatura pues, aunque está diseñado desde su origen para llegar a la escena, también puede leerse indepen-

dientemente de ésta; mientras que el teatro forma parte de las artes espectaculares, pues debe ser contemplado.

De esta manera, podemos encontrar una relación equiparable entre dos productos artísticos diferentes pero relacionados íntimamente: dramaturgia es a teatro como guión es a novela gráfica. Si aceptamos esta premisa, usar el término “dramaturgia gráfica” sería contradictorio o por decir lo menos, poco afortunado. Lo más adecuado en todo caso, sería usar el término “teatro gráfico”; “teatro ilustrado” o “historieta teatral”. Tanto el texto dramático como el guión de comic o de novela gráfica están estructurados con palabras escritas. Es decir, son producciones en sí mismas que contienen la potencialidad de otro producto que va más allá de las palabras.

El teatro implica un proceso hermenéutico de interpretación de un equipo muy diverso de creadores. El director concibe una visión general de los conflictos propuestos por el dramaturgo, llena los vacíos de acción que ha dejado el texto escrito y se convierte en el primer espectador del hecho escénico. El escenógrafo crea un mundo habitable para los personajes. El vestuarista diseña la ropa que los distingue. El actor le da vida al personaje a través de su gestualidad, su voz, su expresión corporal y su emotividad. Y así, lo que pudo concebirse como el trabajo creativo de un solo individuo, el dramaturgo, se transforma en un fenómeno colectivo en la “puesta en escena”.

De la misma manera, el guión da pie a un proceso complejo que puede o no estar en manos de un equipo diverso de creadores: el maquetador; el dibujante que genera las viñetas a lápiz; el entintador; otro artista que colorea las imágenes; el rotulador... En todo caso, tanto en el teatro como en la narrativa gráfica, el resultado del trabajo viene a ser una especie de puesta en escena “visible” para el espectador o lector, de lo que sólo existía como palabras escritas.

La posibilidad de un *teatro gráfico*, surge en una época en la que el boom de las obras gráficas está en pleno



crecimiento. Sin embargo, parece ser todavía una idea aislada por lo que los límites y características que lo distinguen de otras formas de narración gráfica aún están por explorarse. En todo caso, un primer criterio para identificar al *teatro gráfico*, sería que estas obras hubieran sido concebidas originalmente como textos dramáticos. Para nuestro país no he encontrado ningún antecedente, ni referente contemporáneo que se acerque a esta idea de *teatro gráfico*.

Sin embargo, sí lo hay en España con la publicación en 2004 del *Ubu rey* de Jaime Asensi (Edicions de Ponent) y en Argentina donde el Instituto Nacional del Teatro ya inició

una exploración con la publicación del libro *Teatro en viñetas*. De la nota aparecida el 3 de diciembre del 2012 en el portal de noticias *La voz del interior* de Córdoba, Argentina destacamos lo siguiente:

Dos clásicos de la escena argentina contemporánea, “Yepeto”, de Tito Cossa, y “Venecia”, de Jorge Accame, fueron adaptados al cómic en el libro *Teatro en viñetas*, una combinación de géneros con pocos antecedentes a nivel local.

Con guiones de Alejandro Farías e ilustraciones de Hurón y Carlos Aón, la flamante edición de Loco Rabia y el Instituto Nacional del Teatro aspira a transformarse en una lectura escolar y generar una colección gráfica que recupere y reinterprete obras fundamentales del arte dramático en la Argentina. (Agencia Télam)

Teatro en viñetas se convirtió en una colección que cuenta al momento de redacción de este trabajo con 5 libros que incluyen —además de *Venecia* y *Yepeto*— con las obras: *El amateur*; *El cruce de la pampa*; *Jenufa* [ópera]; *Chau, Misterix*; *Despertarte Cipriano*; *Mi hijo el doctor* y *Volvió una noche*. Pero quizás quien ha explorado más profundamente los alcances del teatro gráfico es la editorial inglesa *Classical Comics* quien ha realizado adaptaciones de las principales obras



de William Shakespeare (*Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad* y *Enrique V*) incluyendo el texto completo en un formato gráfico de alta calidad.

Aunque el surgimiento de una corriente como el *teatro gráfico*, en la cual el detonador es el texto dramático, parecería ir en contra de la tendencia actual hacia el teatro *posdramático* – un fenómeno escénico centrado en el director y los actores que parece intentar derrocar la hegemonía del dramaturgo y negarle importancia al texto dramático. Otra visión podría considerarlo una alternativa contra la aridez natural del drama que no cuenta con muchos lectores debido a los conocimientos técnicos requeridos para poder decodificarlo. Tampoco resulta descabellado como opción de dar a conocer un texto dramático a través de una “puesta en escena gráfica” ante la falta de espacios, las condiciones abusivas que enfrenta el teatro independiente y la absurda burocratización de los medios de producción teatral en nuestro país. O tal vez, la idea de un *teatro gráfico* sólo responda a nuestra compulsión de clasificación como investigadores y teóricos teatrales y la adaptación de algunos textos no representa el surgimiento de un género nuevo. En todo caso, sólo el tiempo nos dirá si el teatro gráfico es una nueva opción de “puesta en escena” para un público de un solo espectador o sólo una moda pasajera.

Obras citadas

Alcántara Mejía, José Ramón.
Textualidad. Textualidad y textualidad en México.
México: Universidad Iberoamericana, 2010.

Dubatti, Jorge.
“Otro concepto de dramaturgia”.
Agenda cultural No. 158
(septiembre de 2009): 1- 10.

Lehmann, Hans-Thies.
“El teatro posdramático:
una introducción”. Trad. Paula Riva.
Telón de fondo No. 12
(diciembre 2010): 1- 19.



Graphic theater

Marco Antonio Novelo Villegas, PhD
School of Arts, Anahuac University of Mexico

Health restrictions due to the coronavirus pandemic forced many performing artists to seek alternatives in order to continue performing. The vast majority of them relied on technology, the Internet and video conferencing apps as an option. However, just shortly before these events, I dedicated myself to exploring the possibilities of a theatrical transgenderism of sorts. I have included these reflections below as they seem pertinent at a time when the meaning and nature of theater are under review.

At present, we use the term *graphic novel*, albeit a polemic one, in order to differentiate such artistic products based upon combinations of written words and visual images from their cousin, the novel, with its captivating nature grounded only in the written word.

Likewise, the roots of the concept *graphic poetry* or *visual poetry* seem to trace back to the distant past. Eviden-

ce thereof is found in the calligrams attributed to the Greek poet Simmias of Rhodes around 300 B.C. It is perhaps during the early 20th century, however—following the avant-garde experiments of Futurism, Dadaism and Cubism—that the interrelation between both words and images materialized what we now know as graphic poetry. Following this approach, we may wonder whether we might find *graphic dramaturgy* just as there are graphic novels and poetry. In this regard, and despite the great similarities we could identify between graphic narrative and performing arts, I believe there are no graphic-dramaturgy exponents. But, why is that?

At the outset, we must differentiate between two artistic products that frequently get confused: drama, which is the responsibility of the playwright or drama writer, and theater, the responsibility of the stage director and a crew of artists as diverse as the stage

designer, lighting designer, costume designer, choreographer, performers, dancers, musicians, stagehands, and the list goes on. While drama directly invokes a structured text with written words, regardless of the format in vogue, theater leads us, based on its etymological meaning (“place for viewing”), to a phenomenon luring spectators in to admire the view since it combines spectacular elements such as the vivid presence of the performers, scenography, lighting, costumes and stage movement, to name but a few. In this way, in a very schematic sense—but with no intention of hierarchizing or qualitatively assessing—drama is a part of literature since, although originally designed to appear on stage, it can also be read independently. On the contrary, theater is a part of performing arts as it must be contemplated.

We can thus find a similar relationship between two different but intimately related artistic products: dramaturgy is to theater as script is to graphic novel. By accepting this premise, using the term *graphic dramaturgy* would be either contradictory or, to say the least, unfortunate. In any case, it would be more appropriate to use the term *graphic theater*, *illustrated theater* or *theatrical comic strip*. Both the dramatic text and the comic or graphic-novel script are composed of written words; i. e., they themselves constitute products that contain the possibility of another product going beyond words.

Theater involves a hermeneutic process of interpretation carried out by a very diverse team of creators. The director conceives an overview of the conflicts

proposed by the playwright, fills in the voids left by the written text and becomes the first spectator of the performing act. The stage designer creates a livable world for the characters. The costume designer builds the clothing to characterize them. The performer gives life to the character through gestures, voice, body language and emotion. Hence, what could have been conceived as the creative work of only one individual, the playwright, is transformed into a collective phenomenon during the *mise-en-scène*.

Similarly, the script is the basis for a complex process that may or may not depend on a diverse team of creators: the layout designer, the cartoonist who draws the vignettes in pencil, the inker, another artist who colors the images, the sign painter and so on. Regardless, both in theater and in graphic narrative, the work results are a sort of “visual” *mise-en-scène* for the spectator or reader of what only existed in written words.

The idea of a *graphic theater* arose during a time when graphic works were booming. It still seems, however, to be an abstract idea, so the limitations and characteristics that set it apart from other forms of graphic storytelling are yet to be explored. A first criterion to recognize *graphic theater*, in any case, would be that these works were originally conceived as dramatic texts. I have not come across any antecedent or contemporary reference that approaches such idea of *graphic theater* in this country.

Nonetheless, there is one in Spain after the release of Jaime Asensi's *Ubu*

rey (Edicions de Ponent) in 2004, as well as in Argentina, where the Instituto Nacional del Teatro (National Theater Institute) has already started exploring it through the publication of the book *Teatro en viñetas*. It is worth noting the following from the article published on December 3, 2012, in the news portal *La voz del interior* from Córdoba, Argentina:

Two contemporary classics from the theater industry in Argentina, Tito Cossa's *Yepeto* and Jorge Accame's *Venecia*, were adapted into comics in *Teatro en viñetas*, a book that combines genres with few local antecedents.

Containing scripts by Alejandro Farías and illustrations by Hurón and Carlos Aón, the brand-new *Loco Rabia* edition and the Instituto Nacional del Teatro aim to become a reading material for schools and develop a graphic collection that compiles and reinterprets essential plays from Argentina's performing arts (Agencia Télam).

Teatro en viñetas turned into a five-book collection—as of the moment of writing this—including, besides *Venecia* and *Yepeto*, the following plays: *El amateur*; *El cruce de la pampa*; *Jenufa* [opera]; *Chau, Misterix*; *Despertarte Cipriano*; *Mi hijo el doctor* and *Volvió una noche*. Nevertheless, it is perhaps the English publishing house Classical Comics that has thoroughly explored the scope of graphic theater



and adapted William Shakespeare's main plays (*Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest* and *Henry V*), incorporating the entire texts in a high-quality graphic format.

The rise of a movement such as *graphic theater*, triggered by the dramatic text, would seem to go against the current trend of *post-dramatic theater*—a performing phenomenon focused on the director and the performers that tries to overthrow the hegemony of the playwright and ignore the importance of the dramatic text. Another approach might consider it as an alternative against the inherent obscurity of drama, which lacks readers due to the technical knowledge required for decoding it. It is also not an absurd idea in terms of being an option for making a dramatic text known through a *graphic mise-en-scène* given the limited number of venues, the unfair conditions faced by independent theater and the senseless bureaucratization of theatrical-production means in our country. Alternatively, the idea of a *graphic theater* may only meet our compulsive desire for classification as theatrical researchers and theorists, and the adaptation of some texts does not imply the birth of a new genre. Either way, only time will show whether graphic theater is a new *mise-en-scène* option for a single-spectator audience or merely a passing fad.



El teatro es un ente viviente

Gabriella Zeno

«El teatro no debería ser nada más que el encuentro de seres humanos con seres humanos. Todo lo demás es una distracción».

Ingmar Bergman

Referencias

Alcántara Mejía, José Ramón. *Textualidad. Textualidad y textualidad en México*. Mexico City: Universidad Iberoamericana, 2010.

Dubatti, Jorge. Otro concepto de dramaturgia. *Agenda cultural* No. 158 (September 2009): 1-10.

Lehmann, Hans-Thies. El teatro posdramático: una introducción. (Translated by Paula Riva). *Telón de fondo* No. 12 (December 2010): 1-19.

Con esta contribución crítica, quiero compartir mis reflexiones sobre el tema en un intento de proporcionarle a quien lea este texto más puntos de vista sobre el problemático y crucial asunto de nuestros días.

En primer lugar, creo que deberíamos reflexionar sobre qué es el teatro en realidad, así como cuál es la interacción entre el actor o actriz y la audiencia antes de explorar el teatro virtual como tal para así adentrarnos en el análisis y la exploración de este tema desde diversos puntos de vista.

Por consiguiente, quisiera empezar compartiendo brevemente una

experiencia personal como parte del público cuando aún era estudiante de teatro y presencié un taller de actuación sobre *Il tappeto volante* de Julia Varley, pues considero que es muy representativo para desarrollar un discurso orgánico sobre esta cuestión.

En esa ocasión, estaba en un teatro en Italia y, desde la fila trasera, veía a la actriz interpretar su pieza. Sus movimientos y su voz me hipnotizaron, e incluso hubo un momento en el que sentí que su presencia me tocó hasta la nuca. La presencia física de Julia Varley literalmente penetró mi cuerpo. Fue una experiencia tan fuerte y profunda para mí que rompí en llan-



to por un buen rato después de que la obra había finalizado; derramaba lágrimas y no podía hacer nada para detenerlas. Entre los espectadores de esa presentación, solo otra persona joven, estudiante también, tuvo la misma experiencia física y la misma reacción emocional ante la obra. Compartimos con mucha conmoción nuestros sentimientos y reflexiones sobre lo que acabábamos de vivir.

Esta fue una experiencia crucial para mí. Con toda seguridad, puedo decir que aprendí más sobre el teatro gracias a aquella experiencia sensorial y dicha conexión con esta persona que con la infinidad de ensayos teóricos que había leído hasta ese momento. De hecho, en esa ocasión, pude comprender a una mayor profundidad, de una forma más cruda, qué es lo que el teatro debía ser en esencia. Esa forma es la interacción entre dos órganos sensoriales, materiales y vivientes: el cuerpo del actor o actriz y el cuerpo de la persona en el público. Dicha relación entre audiencia y artista es mi-

steriosa y desconocida, y está basada en una percepción sensorial estética que involucra los cinco sentidos y el cuerpo entero. Como dice el artista de Butoh, Masaki Iwana, con respecto a la danza Butoh, el espectáculo es un «ente viviente». Considero que esta afirmación también puede aplicar para el teatro. Es la interacción y relación entre artista y público lo que impulsa y mantiene con vida a este ente viviente que es el teatro; es este intercambio continuo de tensiones y energías internas el que influye en ambas partes. Podemos decir que el prerrequisito para la mera existencia del teatro, es decir, su alma verdadera, es la presencia física tanto del actor o actriz como de la audiencia.

Sin embargo, el espectáculo también es una experiencia colectiva que tiene sus raíces en el intercambio de emociones, pensamientos y sentimientos entre los mismos espectadores, y esto solo es posible en un espacio real, ya sea un teatro, un parque, un jardín, un sótano, una playa, entre otros. Al eliminar y desvincular esta oportunidad de intercambio entre la audiencia, se rompe con uno de los aspectos básicos de las artes escénicas, pues el teatro, en su sentido más profundo y a pesar de todo, sigue sin ser nada más que el encuentro de seres humanos con seres humanos.

Cuando los actores o actrices y la audiencia no comparten el mismo espacio, esta experiencia sensorial e interacción simplemente no pueden existir, lo que implica que el teatro tampoco exista.

Respecto a lo que llamamos «teatro virtual», la audiencia vive la obra a través de medios tecnológicos. Esto conlleva muchas consecuencias en múltiples niveles relacionados con la apreciación estética y la esencia misma de las artes escénicas. En lo que concierne al primer punto, este tipo de experiencia estética solo involucra uno de los sentidos, la vista. La interacción sensorial, física y emocional entre público y artista, así como el intercambio entre el mismo público, está totalmente ausente.

En última instancia, esta apreciación estética adquiere las características de un acto voyerista y solipsista. Es

una experiencia individual que la audiencia vive en un espacio privado, en confinamiento solitario, y en la cual el público invisible, fuera de alcance y desconocido, se reduce a una condición de espía, de un consumidor anónimo excluido de forma permanente de la comunidad y de otras personas. Eso significa que el teatro virtual impacta en la esencia misma del teatro. El espectáculo, un ente viviente, se reduce a una experiencia mental mediada únicamente por el sentido de la vista y no por el conocimiento físico entero que involucra al cuerpo en su totalidad y que está disponible en el teatro presencial.

Puedo afirmar con certeza que, si este tipo de desnaturalización del teatro es posible, su causa está por investigarse en el papel que juega el cuerpo humano en nuestra sociedad. Degradado a un objeto, el teatro ha perdido su aspecto instrumental de experiencia y conocimiento, su sentido de comunidad.

Ahora bien, como Heidegger afirmó, nuestro primer encuentro con el mundo no es teórico porque no estamos enajenados del mundo en una mente que no se involucra. Primero comprendemos el mundo de forma práctica, inmersos en la dimensión material y corpórea de nuestros sentidos. Sin personificación no hay experiencia y, sin experiencia, no hay conocimiento.

Por lo tanto, creo que la cuestión del teatro virtual trasciende el campo de las artes escénicas para abrazar nuestro existir mismo en el mundo.

En mi opinión, lo que se necesita con urgencia en nuestro mundo digitalizado y pospandémico es aumentar la personificación, no reducirla. El teatro es un lugar único y particular en el que aún es posible celebrarnos como cuerpos vivientes y comunicantes, como personas. Toda nuestra comunidad de personas en docencia, actuación, dirección y coreografía debe proteger este lugar sagrado en el cual podemos acceder a un encuentro directo, puro y misterioso entre seres humanos.



Theatre is a living thing

Gabriella Zeno

"Theater ought to be the encounter of the human beings with human beings and nothing more. All else is distracting".

Ingmar Bergman

With this critical contribution, I want to share my reflections on this theme in an attempt to give the reader more perspectives on this crucial and problematic issue of our time.

To begin with, I think that we should reflect on what theater actually is, as well as what the interaction between the performer and the audience is, prior to exploring virtual theater itself, to go deeper into the analysis and exploration of this topic from various perspectives.

Thus, I would like to start with a few words regarding a personal experience as a spectator when I was still

a theater student and I watched a performance workshop of "Il tappeto volante" by Julia Varley, because I think that it is emblematic for developing an organic discourse about this matter.

I was in a theater in Italy on this occasion, sitting in the back row, while the actress was performing her piece. I was completely absorbed by her movements, her voice, and at a certain point, I felt her presence touch me until it reached the back of my head; my body was literally penetrated by the physical presence of Julia Varley. It was such a strong and visceral experience for me that I broke

down and cried for so long after the performance; the tears flowed and I couldn't do anything to arrest them. Among the spectators of that performance, only another young student had the same physical experience and emotional reaction to the show. We were emotional sharing our feelings and reflections about what we had gone through.

This experience was crucial for me. I can safely say that I learned more about theater from that sensory experience and from that connection with that student than from the many theoretical essays that I had read up to that time. In fact, on that occasion, I was able to understand with more depth what theater should be in its essence, the hard way. That is, interaction between two living, material, sensory organs; the body of the performer and the body of the spectator. This relationship between audience and performer is mysterious and un-

known. It is based on an aesthetic sensory perception that includes all five senses and the whole body. As the Butoh artist Masaki Iwana says, referring to Butoh dance, the performance is a “living thing”. I think that we can also extend this affirmation to the theater itself. This living thing, the theater, is powered and kept alive by the interaction and relationship between performer and spectator; this continuous exchange of interior tensions and energies that influence one another. We can say that the prerequisite for the same existence of theater, its real lifeblood, is the physical presence of both performer and audience.

However, performance is also a collective experience which has its roots in the exchange of emotions, thoughts and feelings among the same spectators, and it is only possible in a real space, whatever it may be—a theater, a park, a garden, a basement, a beach, etc. Removing and severing this opportunity for exchange and sharing among spectators cuts out one of the basic aspects of performing arts, because theater, in its deepest sense, remains, in spite of everything, an encounter of human beings with human beings and nothing else.

When performers and audience are not in the same space, this sensory experience and interaction simply cannot exist, which means that theater doesn't exist.

In what we call “virtual theater”, the performance is experienced by the audience through technological means. This leads to many consequences on multiple levels regarding the aesthetic appreciation and the essence of performing arts itself. Concerning the first point, only one sense is involved in this kind of aesthetic experience: sight. The sensory, physical and emotional interaction between spectator and performer as well as the exchange among the spectators themselves is completely absent.

In the last instance, this aesthetic appreciation acquires the characteristics of a voyeuristic and solipsistic act. It is an individual experience that

the audience has in a private space, in solitary confinement, and in which the spectator-invisible, unreachable, unknown-is reduced to a sort of spy, to an anonymous consumer, permanently eradicated from the community and from other human beings. That means that virtual theater impacts the essence of theater itself. The performance, which is a living thing, is reduced to a mental experience mediated only by the organ of sight, and not by the total physical cognition that includes the body in its entirety that is available in live theater.

I can assert with certainty that if this kind of denaturing of the theater is possible, its cause is to be investigated in the role that the human body has in our society. Degraded to an object, it has lost its aspect of instrument of experience and knowledge, its sense of community.

However, as Heidegger asserted, our primary encounter with the world is

not theoretical because we are not cut off from the world in an uninvolved mind. We first apprehend the world practically, immersed in our corporeal and material dimension of the senses. Without embodiment there is no experience, and without experience there is no knowledge.

Thus, I think that the question about virtual theater transcends the field of performing arts to embrace our same being in the world.

In my opinion, the urgent need in our digitised post-pandemic world is to increase embodiment and not to reduce it. Theater is a unique and particular place in which it's still possible to celebrate ourselves as living and communicating bodies and human beings. All of us, as a teacher, as a performer, as a director or choreographer, should protect this sacred space in which it is possible to access a direct, pure, and mysterious encounter among human beings.





¿Teatro?

Por Mario Ficachi
Agosto, 2021

“El desarrollo de un modelo teórico [y conceptual] para un investigador de teatro requiere estar sustentado tanto por las perspectivas del propio investigador, de sus intereses y formación personal, como del ámbito o rama del teatro que desee caracterizar, desentrañar o simplemente realizar. Ningún constructo teórico es mejor que otro y menos en el caso del estudio de fenómenos artísticos...”

Alejandro Ortiz Bullé Goyri.

La nomenclatura nunca ha sido un obstáculo para que las múltiples expresiones artísticas encuentren su lugar, su público, sus creadores. Todo reside en verse reflejado por aquellas palabras que dan significado al reto del quehacer creativo. Las artes visuales y la poesía, por ejemplo, han sido pioneras en este tema. Pero el Teatro no se ha quedado atrás; nos identificamos con ismos como en la pintura y así vamos entendiéndonos; encontramos el nicho de espectadores que comparten el riesgo que les ofrecemos y de esa forma, actores y

público participamos del hecho escénico en presencia.

Los estudiosos y hacedores de Teatro han encontrado diferentes modos para explicarlo y comprender su devenir. Desde principios del siglo XX, aquellos que decidieron dejar los palacios y Teatros de lujo para concentrar su esfuerzo en lo que el francés André Antoine (1858-1943) llamó Teatro del Pueblo, es sólo una muestra de lo dicho. No fue poca cosa. Hoy en día reconocemos aquel primer paso como el inicio de lo que con orgullo

caracteriza al Teatro Independiente. Muchas fueron las acciones de personas y colectivos que siguieron su ejemplo en diversas ciudades: Moscú, Londres, París lo intentaron a su manera; Argentina, Uruguay, Colombia, Perú y México hicieron lo propio. El esfuerzo por mantener viva su propia manera de hacer/entender el Teatro como su forma de expresión contra lo establecido, como su herramienta ideológica o simplemente como una fuente de trabajo tan necesaria, rica, formativa y retributiva.

El siglo XXI se ha visto inmerso en violencia de todo tipo; política, sexual, familiar y sanitaria. Sí, una violencia relacionada con la salud en todo el planeta se ha venido ensañando contra la humanidad obligándola a mantener distancia, vacunarse, usar adminículos en el rostro, tener cuidado en torno a lo que toca y, dolorosamente, le ha impedido besarse. Tragedia, asombro, invención y recreación en cuestiones

que antes nos eran entrañables y necesarias como el simple hecho de saludar, viajar y expresarnos artísticamente. Se nos pidió como medida urgente quedarnos en casa para evitar contagiarnos. Hubo resistencia, que por un tiempo resultó efectiva pues no queríamos ver agonizante al arte que nos da el oxígeno para continuar viviendo. Eso es el Teatro para muchos de nosotros y seguramente para quienes leen este artículo.

Ante una realidad y caos tan asfixiante los agentes del suceso teatral tomaron la iniciativa de hacer Teatro utilizando plataformas de comunicación virtual. Era Teatro en su casa. Las nuevas tecnologías -computadora, teléfono inteligente, tabletas- nos han dado la oportunidad de reunirnos, en imagen y sonido, con seres queridos, compañeros, estudiantes, grupos académicos, organizaciones políticas, investigadores de diversos países y por supuesto espectadores. Por lo general a esas reuniones las llegamos a conocer como convivios virtuales.



Reunión virtual de integrantes del Proyecto *Olimpica* de Héctor Azar. Agosto 2021

En su momento Don Ignacio López Tarso, intérprete de la película *Macario*, nominada en los premios Oscar 1960 que cuenta con 96 años de vida, aceptó el reto; el 20 de agosto de 2020 desde su casa se dispuso a compartir voz e imagen en una transmisión de la lectura de *Leonardo y la máquina de volar*, obra inédita del dramaturgo mexicano Humberto Robles. Participaron su hijo Juan Ignacio Aranda y él. Se cobró a aquellos que desearon enlazarse. Ese hecho dio pie a que en forma personal o grupal mu-



Promocional de la Lectura vía Zoom. Agosto 2020.

chos se animaran a hacer lo mismo. Algunos transmitieron en vivo, o en video, sus obras recientemente estrenadas o no. En fin, la oferta creció de un día para otro. El “mercado” se saturó, creció tanto como el número de decesos consecuencia de la pandemia. Pero la vida continuó; algunos optaron por un Teatro en resistencia limitando sus funciones presenciales a una por semana con todos los cuidados impuestos por las autoridades de Salud. Muchos son los ejemplos.

La pandemia ha estado presente en nuestro país desde el 28 de febrero de 2020, día en que se presentó el primer caso de contagio del Virus Sars-Cob-2 causante de la enfermedad de nombre Covid 19. Para el momento que esto escribo ha pasado ya un año y medio. Se ha vacunado gran parte de la población en todo el territorio mexicano. Los espacios teatrales en la República mexicana han podido abrir, al igual que otros espacios, permitiendo, desde hace algunas semanas, el 50% de su aforo. Por supuesto que, salvo raras excepciones, los productores comerciales prefieren no invertir su dinero ante las circunstancias dadas. Algunos grupos de Teatro Independiente por su lado siguieron dando funciones en espacios alternativos, aunque sólo convocaran a un espectador. Esto ha ido cambiando pero la precariedad de los creadores teatrales está dolorosamente presente y es una realidad que las autoridades culturales en México no han sabido atender.

¿De qué manera se ha nombrado al suceso teatral ofrecido en plataformas virtuales? ¿Importa que se le

nombre especialmente? ¿Dejó de ser Teatro? ¿Se pega a lo que la teleasta mexicana Pola Weiss nombró en los años setenta como Video-Arte? ¿Se trata de una manifestación escénica con vida perentoria o llegó para quedarse? ¿Convence nominarlo en forma tajante o aceptar las diferentes formas en que ya se bautiza? ¿Hubo antecedentes a esta “novedad” de Teatro virtual?

Muchos han sido los apellidos que le han colgado al Teatro contemporáneo. Según el riesgo que enfrentaron en los años sesenta el Teatro fue de Vanguardia después fue “experimental” y hubo momentos en que, casi en forma despectiva, se calificó como Teatro de aficionados. Según sus seguidores, el Teatro posterior a aquella década fue Estudiantil, Escolar, Comunitario, Penitenciario. Atendiendo las formas de producción en México el Teatro responde a las categorías de Teatro oficial, Teatro Comercial, Teatro Universitario y Teatro Independiente. Por supuesto que cuando el financiamiento estatal ha apoyado inversiones en cualesquiera de las categorías enunciadas estaremos frente a un Teatro en coproducción. Muchos son los grupos que optan por calificar su trabajo en forma, a veces, absurda: Teatro de momias, Teatro del fin del mundo, Teatro físico, Teatro del cuerpo, Teatro de la voz, Teatro antropocósmico, Micro-Teatro... Todos ellos son sin duda Teatro profesional, pero y el Teatro que hemos visto en pantalla ¿Cómo llamarlo? ¿Televisual?



Asistentes al pre-estreno de la obra *El León enjaulado* en el Centro Cultural El Foco. Julio 2021

La novela de Ficción del siglo XIX y la realidad del Teatro en la radio son antecedentes que nos adelantan cierta información.

El dibujante, periodista y novelista francés Albert Robida (1848-1926) en su libro de ficción "Siglo XX" (1884) refiere la invención de un Telefonoscopio (que hoy sería el equivalente de la computadora) que se podría conectar a cualquier línea telefónica (el modem), para ver y oír las representaciones teatrales; el autor además imagina una "Compañía Universal del Telefonoscopio Teatral" (el *Zoom* y demás servicios de *streaming*) que tendría millones de abonados (venta de licencia). El espectador se colocaría frente a una placa de cristal (*black mirror*) elegiría un Teatro (enlace) y la representación correría. El espectador acudiría después, según Robida, al Teatro para ver "al natural" a los actores.

¡Albert Robida resultó un Julio Verne del suceso teatral vía *streaming*!

Las preguntas que he planteado estuvieron presentes hace ya casi 90 años respecto a otra forma de comunicación: la radio. Se discutía entonces, entre otras cosas, la "puesta en onda" de obras originales o adaptadas del Teatro. Si la pantalla de nuestra computadora u otro dispositivo fuese como en 1936 la radio, estaríamos regresando al fenómeno que enfrentaron los escuchas con la novedad de aquello que se calificó como Teatro de una dimensión, Teatro inalámbrico, Teatro invisible, Teatro Microfónico, RadioTeatro y Teatro del Aire. Me permitiré reproducir parte de la diatriba de aquellos años expuesta por el investigador y cronista del Teatro Armando de María y Campos (1897-1967) en sus libros "Carlo Manzini y el Teatro del Aire" (1939) y "Nuevas crónicas sobre Teatro del Aire" (1942). Dejo a cada lector transfiera lo que sucedió entonces con nuestra realidad. ¡Son tantos los vasos comunicantes!

"No comprendo cómo se deja hablar ante el micrófono a gentes (sic) que durante toda su vida han estado acostumbradas a hablar ante un público presente. Estos intérpretes no pueden



Portadas de los libros del investigador de Teatro Don Armando de María y Campos

tener éxito. La radio-actuación es un arte muy especial opuesto a la representación habitual" (1942, pag. 39).

"No creo en el Teatro por radio, dice Rodolfo Usigli en el prólogo de su pieza *Sueño de día*" (1942, pag. 53)

"Larronde, como el italiano Manzini propone filmar en el mismo y apropiado sitio como si se tratar de una película, hacer teatro en el sitio donde se encuentre un micrófono que capte y transmita al auditorio lejano" (1942, pag. 24)

"Hay mucha gente en México que no va al teatro [] que poco a poco se ha ido aficionando al radio y por consecuencia al radio teatro. Este será el más constante público del teatro del aire" (1942, pag. 40)

¿Por qué continuar representando ante el micrófono obras construidas para ser interpretadas en los escenarios?" (1942, pag. 56).

"La implantación en México de un teatro específicamente radiofónico precisamente en los momentos en que sufre tan aguda crisis el teatro material, se perfila como una realidad a pesar de sus defectos y titubeos; la perfección vendrá después" (1942, pag. 61)

"Siglo de la Técnica puede llamarse también a este que vivimos como Siglo de la electricidad [...] es símbolo del progreso [...] pero en la fría atmósfera de la época que vivimos, una generación se ha desarrollado desconociendo todo lo que no sea la técnica, misma olvidando los fundamentos del espíritu y la cultura" (1942, pag. 68).

"La radio ha creado una nueva poesía, la poesía del espacio [...] la radiofonía puede considerarse un nuevo arte [...] no se trata de considerar a los auditores, espectadores ciegos, hagamos de ellos videntes" (1942, pag.103).

"Cuando hablemos de Teatro Radiofónico deben entender Teatro en el sentido más clásico de la palabra. No deben confundirlo, tampoco, con los otros géneros dialogados que podríamos llamar revista radiofónica, espectáculo radiofónico, asunto radiofónico o lo que ustedes quieran; géneros que hasta hoy han sido aceptados de buena fe como Teatro Radiofónico, pero que, como bien lo saben no son tal cosa ni merecen ese nombre [...] Llámenlas escenas o fantasías radiofónicas o qué se yo" (1939, pag.13).



“El Teatro por televisión ¿Teleteatro? ¿Teatro televisivo? Es todavía un Teatro íntimo, más que de lujo, de minorías. El Teatro por televisión había nacido [en el Estudio británico de Televisión] en junio de 1937” (1942, pag. 131)
 Pero volvamos al presente, Juan Manuel Reyes Erineo dice en su obra *¿Teatro?* Publicada recientemente en el libro *El León enjaulado* (2020, pág.50-51):

J: ¿Teatro por Zoom? ¿Teatro grabado? El Teatro es el arte del presente, de la presencia. ¿Cómo le puedes llamar sobrevivir a lo que va en contra de la vida misma? Buscas tu sustento y traicionas al verdadero Teatro. ¿Qué piensas hacer si no regresamos nunca?

A: Comprometerse o no comprometerse.

J: Yo soy huérfano del Teatro

A: Me niego a aceptar su muerte

J y A: ¡Nos negamos a aceptar su muerte!

Adelante pues con la nueva nomenclatura, bienvenida sea. Pero por favor no quiten la palabra Teatro de su propuesta. Estaré pendiente.

Fuentes referidas

De María y Campos, Armando. (1937). *Carlo Manzini y el Teatro del Aire*. México: Editorial Botas

(1942). *Nuevas crónicas sobre Teatro del Aire*. México: Editorial Compañía de Ediciones Populares (CEPSA)

Ficachi, Mario (2020). *El león enjaulado*. México: Edición del autor

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Teatrología versus Filología” en *Cuaderno de Investigación de la AMIT*. Nos. 1-2 2011, México: Asociación Mexicana de Investigación Teatral.



Members of *Olímpica*, Héctor Azar’s project, in a virtual meeting. August 2021

Theater?

By Mario Ficachi
 August 2021

The development of a theoretical [and conceptual] model for a theater researcher must be sustained by the researcher’s own perspectives, interests and personal learning, as well as by the field of theater they wish to characterize, unravel or, simply, execute. No theoretical construct is better than the other, especially when it comes to studying artistic phenomena...

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Nomenclature has never supposed an obstacle for multiple artistic expressions to find where they belong and who their public and creators are. It all depends on being reflected by those words informing the meaning behind the creative endeavor. For instance, visual arts and poetry have pioneered this issue. Naturally, Theater has not lagged behind. Just like it happens with painting, we identify with “-isms” to understand one another. We find the audience niche that shares the risk we offer, and thus performers and the pu-

blic partake in the physical staging. Both researchers and creators have found their own ways to explain Theater and understand how it came to be. As a testament to this, there were many who chose to abandon luxury palaces and Theaters since the beginning of the 20th century to put all their effort into what Frenchman André Antoine (1858–1943) coined the Free Theater. This was certainly quite a feat. Today, we recognize this as the first step towards what we proudly characterize as Independent

Theater. Plenty of individuals and collectives followed suit in many cities, including Moscow, London and Paris on one side, and Argentina, Uruguay, Colombia, Peru and Mexico on the other. Their efforts to preserve their own ways to create and understand Theater have come about as an expression against the establishment, an ideological tool or simply as a necessary and comprehensive job providing both education and fulfillment.

Violence has surrounded the 21st century in various forms—political, sexual, familial and sanitary. Indeed, worldwide health-related violence has treated humanity in a brutal manner by forcing it to keep a safe distance, get vaccinated, wear face-covering equipment, be mindful of what they touch and, sadly, refrain from kissing. Things that used to be endearing and necessary have brought upon tragedy, surprise, creativity and renewal in actions as simple as greeting one another, traveling and expressing ourselves artistically. We were urgently asked to stay home to avoid spreading the virus. There was some resistance, which proved effective for a while seeing that we did not want art—the oxygen source that sustains our lives—to agonize. This is what Theater means to us and, surely, to those reading this piece.

Amid such an asphyxiating and chaotic reality, the agents that make Theater possible decided to safeguard it through virtual-communication platforms. That is, Theater found its place at home. Novel technologies such as computers, smartphones and tablets have enabled us to audiovisually reunite with our loved ones, colleagues, students, academic groups, political organizations, researchers from many countries and, of course, our audiences. We usually know such events as virtual meetings.

96-year-old Ignacio López Tarso, who played the lead role in the Oscar-nominated film *Macario* (1960), accepted the challenge. He decided to share his voice and image through a transmission on August 20, 2020, to read *Leonardo y la máquina de volar*

(Leonardo and the Flying Machine), an unpublished piece by Mexican playwright Humberto Robles. Both López and his son, Juan Ignacio Aranda, participated in the event. The fact that they charged those who wished to attend set a precedent for many individuals and groups to start doing the same. While some live broadcast their work (either recently published or otherwise), others opted to pre-film their videos. In any case, supply increased overnight. The “market” became saturated and kept growing on par with the increasing numbers of lives lost during the pandemic. Life, nevertheless, carried on. Some went for a resisting Theater with one in-person performance a week, making sure to abide by all the measures set by health authorities. Examples are countless.



Advertisement for the reading event via Zoom. August 2020

The pandemic has been around in Mexico since February 28, 2020, when the first SARS-CoV-2 infection leading to the COVID-19 disease was detected. At the time of writing, this has been going on for a year and a half. A large chunk of the Mexican population has already been vaccinated. Theater spaces, among others, have begun to open across the country these past few weeks with a maximum capacity of 50%. That said, it should be noted that commercial producers would rather not invest their money just yet in view of the situation—with a few odd exceptions. In turn, some Independent-Theater groups continued to offer performances in alternative spaces with only one spectator. Although things have been changing, the precariousness that Theater creators live

is unbearably impossible to ignore, yet Mexican cultural authorities have failed to handle the problem.



People present at the preview for the play *El León enjaulado* (The Caged Lion) at El Foco cultural center. July 2021

What is the name for the theatrical occurrence offered through virtual platforms? Is naming it important? Has it stopped being Theater? Does it resemble what Mexican TV-content creator Pola Weiss named Videoart in the 1970s? Is this a perennial stage expression, or has it come to stay? Should we force a definitive name upon it or accept the various names it has already received? Have there been any precedents for this virtual-Theater “novelty”?

Contemporary Theater has acquired a few labels over the years. First, it was Vanguardist due to the risks it faced during the 1960s. Then, it became Experimental, and there were times when it was called Amateur Theater in an almost derogatory manner. According to its supporters, Theater after the 1960s was Student, School, Communal or Penitentiary Theater. As for Mexico’s production formats, Theater corresponds to the Official, Commercial, University or Independent categories. Needless to say, Theater is subjected to coproduction whenever state funding is invested in any of the aforementioned typologies. Plenty of groups opt for rather absurd names for their projects such as Mummy Theater, End-of-the-World Theater, Physical Theater, Body Theater, Voice Theater, Anthropocosmic Theater and Microtheater—all nevertheless valid

forms of professional Theater. But, how should we name screen-based Theater? Televisual Theater?

Fiction novels from the 19th century and radio-based Theater are two precedents with foreshadowing information.

The Twentieth Century (1884), a fiction book by French illustrator, journalist and novelist Albert Robida (1848–1926), involves the invention of a telephonoscope (the equivalent to a modern-day computer) able to connect to any telephone line (modem) to watch and listen to theatrical performances. The author also envisions a “Universal Theatrical Telephonoscope Company” (Zoom and other streaming services) with millions of subscribers (license purchasing). The spectator would face a glass pane (black mirror), select a Theater (link) and enjoy the play. Eventually, according to Robida, the spectator would go to the Theater to see the performers au naturel.

Albert Robida turned out to be the Jules Verne of Theater via streaming!

The questions I raised previously were already in place 90 years ago regarding another form of communication—the radio. The “wave staging” of original and adapted Theater was one of many matters of discussion back then. If our computer or device screens were anything like 1936 radios, we would be reliving the same phenomenon listeners experienced with what was known as One-dimensional Theater, Wireless Theater, In-



Theater researcher Armando de María y Campos's book covers.



visible Theater, Microphone Theater, Radio Theater and Air Theater. I shall cite fragments of the diatribe that took place then as exposed by Theater researcher and columnist Armando de María y Campos (1897–1967) in his 1939 book *Carlo Manzini y el Teatro del Aire* (Carlo Manzini and Air Theater) and his 1942 work *Nuevas crónicas sobre Teatro del Aire* (New Chronicles about Air Theater). It is up to the reader to find the connections between then and now. Communicating vessels come in great numbers!

“I do not understand how people who are remarkably used to speaking in front of a physical audience are allowed to speak before the microphone. There is no way they can succeed. Radio acting is a truly special art that differs greatly from traditional performances” (1942, p. 39).

“As Rodolfo Usigli states in the prologue for his piece *Sueño de día*, I do not believe in radio Theater” (1942, p. 53).

“Just as the Italian Manzini, Larronde proposes filming theater in the same adequate place as if it were a movie. He proposes to create theater in a place with a microphone capable of capturing and transmitting sound to the distanced audience” (1942, p. 24).

“There are plenty of people in Mexico who do not attend theaters [...], who have slowly become radio and, eventually, radio-theater enthusiasts. Such shall be air theater’s most loyal audience” (1942, p. 40).

“Why should plays intended for stage performance continue being performed before the microphone?” (1942, p. 56).

“Introducing a definite radiophonic theater in Mexico precisely when physical theater is undergoing such an acute crisis appears to be a reality despite its imperfections and faltering; perfection shall come in time” (1942, p. 61).

“This electricity century can also be named the technology century [...] it symbolizes progress [...] however, under this era’s cold atmosphere, there is a generation that developed unaware of everything unrelated to technology—a generation that forgot the core principles of spirituality and culture” (1942, p. 68).

“The radio has created a new form of poetry: space poetry [...] radiophony may be deemed as a new art form [...] there are no efforts to take the audience into account; we must instill sight in these blinded spectators” (1942, p. 103).

“When we talk about Radiophonic Theater, you should bear in mind the most classical sense of the word. It should not be confused with other dialog-based genres that may be termed radiophonic magazine, radiophonic show, radiophonic matter and what have you. Such genres have been accepted in good faith as Radiophonic Theater; however, as you well know, they are not the same and do not deserve that name [...] Refer to them as radiophonic scenes or fantasies or whatever” (1939, p. 13).

“Theater through television... Teletheater? Television Theater? It is still an intimate Theater—a minority Theater, not necessarily related to luxury. Television theater was born [in the British television studio] on June 1937” (1942, p. 131).

Coming back to present times, Juan Manuel Reyes Erineo states the following in his piece *¿Teatro?* (Theater?), recently published in *El León enjaulado* (2020, pp. 50–51):

J: Zoom Theater? Recorded Theater? Theater is about the present, about being present. How can something that opposes life itself be termed “survival”? By seeking sustenance, you betray true Theater. What will you do if we never go back?

A: To compromise or not to compromise.

J: I am Theater’s orphan.

A: I shall not accept its death.

J and A: We shall not accept its death!

As long as the word “Theater” remains in the proposal for a new name, it shall be welcomed with open arms. I’ll be waiting.

References

De María y Campos, Armando. (1937). *Carlo Manzini y el Teatro del Aire*. México: Editorial Botas

(1942). *Nuevas crónicas sobre Teatro del Aire*. México: Editorial Compañía de Ediciones Populares (CEPSA)

Ficachi, Mario (2020). *El León enjaulado*. México: Edición del autor

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Teatrología versus Filología” en *Cuaderno de Investigación de la AMIT*. Nos. 1-2 2011, México: Asociación Mexicana de Investigación Teatral.



Entrevista Colectiva

Por Ivanka Apostolova

PROYECTO: SUSURROS, GRITOS Y DRAMATIZACIONES DE SKOPJE, 2021

(6 obras virtuales escritas por Nina Plavanjac, Nikola Kuzelov, Mia Nikoloska, Mia Efremova/Mia Volt y Sinan Rakipovski)

Nuestro proyecto recibió el apoyo de la ciudad de Skopje, sección: juventud y deporte. Por medio de una convocatoria abierta para obras teatrales y adaptaciones de guiones, elegimos a seis autores y sus obras para publicarlas como libros electrónicos. Nos enfocamos en obras contemporáneas que no se habían publicado, escritas en macedonio y en inglés: obras originales, historias adaptadas y adaptaciones de guiones de películas, escritas de 2010 a 2021. Los autores y dramaturgos jóvenes no tienen más de 29 años de edad ni menos de 18.

Temas dramáticos tratados en las obras virtuales publicadas: Nostalgia de la IA por las emociones humanas; Kafka y los artistas contemporáneos hambrientos: experimentos sin sentido dirigidos hacia el hambre mundial provocada por las guerras, la destrucción ambiental; los dramaturgos como autómatas mentales y medios; las consecuencias de la familia corrompida en la sociedad corrompida con ambiciones corrompidas; la agonía de la espera y el lado oscuro de las ilusiones rotas de niñas y mujeres respecto al amor y la confianza en hombres y amantes; La Niña como un Principito que pide demasiado amor del DJ, el músico, el escritor, el artista, el fotógrafo y el realista.

¡Disfruten del despertar del teatro vital contemporáneo en los Balcanes Occidentales!

1. IVANKA A:

En la actualidad, ¿cuál es la posición y cuáles son las perspectivas locales e internacionales para los autores jóvenes, dramaturgos? ¿Qué significa poner en escena tu trabajo o ignorarlo? Entre otros aspectos, somos un país sin continuidad en la afirmación y la puesta en escena de nuevas generaciones de dramaturgos. ¿Por qué en la región balcánica y europea solo siguen siendo conocidos Goran Stefanovski, Dejan Dukovski y Jordan Plevnesh?

Nikola Kuzelov:

Existe un fenómeno curioso en Macedonia que se refleja en todos los aspectos de la vida, pero que, en mi opinión, influencia en mayor medida a la cultura. Macedonia es un país que ha tenido dificultades desde su independencia, por lo que las personas tienden a idolatrar el pasado y vivir en él. Entonces, esa es la raíz del problema que provoca que las personas jóvenes no sean reconocidas y sean consideradas indignas. Mientras que el resto del mundo se encuentra en desarrollo, Macedonia está intentado seguir el mismo ritmo, pero la realidad es que está estancada en medio de la nada. Los artistas jóvenes, en especial los escritores jóvenes, literalmente, están pidiendo atención a gritos, pero la región parece no estar lista para cosas nuevas, puesto que no ha resuelto los problemas viejos y por eso es más fácil para todas las personas ignorar a los escritores prometedores, así como su trabajo e ideas. En consecuencia, estas personas suelen vivir en su zona de confort construida de los viejos y felices días. Prácticamente, no hay perspectiva para la juventud artística en Macedonia y es muy poco probable que sus obras se pongan en escena en algún momento del futuro próximo. Así que, ¿cuál es el lado positivo de esta situación? A pesar de que Macedonia está estancada, el mundo está progresando, y la nueva era del internet trae consigo muchas oportunidades de países extranjeros y ofrece a las personas una nueva manera de conectarse en un nivel nunca antes visto. Por consiguiente, las personas jóvenes provenientes de países que no están listos para esta nueva ola tienden a buscar oportu-

nidades en el extranjero, donde es posible que se escuchen sus voces.

Mia Efremova/Mia Volt:

Antes de responder la pregunta, debo decir que no voy a dar un discurso tomando en consideración la política, la situación mundial actual o los problemas locales en la sociedad. Mi respuesta se basará en cuál es nuestra posición y perspectiva desde nuestro lado y ese «muro invisible» en el otro lado.

Mi posición, como escritora, autora y dramaturga, en general, es la de una prisionera detrás de unos barrotes invisibles. El talento no es un orgullo, sino un alivio. Hay muchas cosas que nos hacen seres humanos, como tener al menos una noche de sueño ininterrumpido sin sueños o pesadillas (que a fin de cuentas son lo mismo); perder la cabeza en extremos como el miedo a la muerte y cerrar los ojos sin temor; padecer dolores de cabeza; saber qué va a ocurrir después; aceptar ser un canal o un medio, y sentirse más hambriento después de cada obra terminada y querer más historias, así como más de cada cosa que hace a las personas seres humanos. Sin embargo, no todos tenemos ese privilegio como, por ejemplo, tener una familia, hijos, amistades, fiestas de graduación, amor, finales felices, o encajar y sentirse aceptado. Siempre somos demasiado: demasiado atemorizantes, demasiado espe-luznantes, demasiado platicadores o demasiado silenciosos, demasiado extraños para este mundo. La historia lo demuestra. Nuestro trabajo es seguir escribiendo y olvidarlo, terminarlo, y, si tenemos suerte, es posible que sea publicado mientras aún seguimos con vida.

Tanto a nivel global como local, ser escritora, autora o dramaturga se considera un pasatiempo. Claro que hay cierta verdad en ese hecho, pues un verdadero autor nunca siente satisfacción total con solo escribir. Salvo en el caso de no tener alguna distracción de la escritura, aunque a veces no importa si tenemos una, siempre pensamos que algo se siente extraño o simplemente incorrecto. Nuestro trabajo natural es escribir, pero nues-

tro trabajo social depende de nuestra elección, es decir, la forma en que decidamos pasar nuestra vida. Naturalmente, un verdadero escritor nunca se sienta en la primera fila de su propia obra cuando esta se pone en escena, sino que se encuentra detrás de las cortinas, tras bambalinas. Celebramos en solitario por un segundo ese momento en el que respiramos más profundamente que nunca, antes de que llegue otra historia. Somos **los vigilantes, los asistentes y la audiencia al mismo tiempo**. Cualquier cosa en la que trabajemos, lo que sea que hagamos o la forma en que vivamos, o nos enamoramos de ello o nos volvemos locos, y por esa razón lo amamos. Lo más hiriente es cuando un ser querido no entiende tus obras o no las lee, pero conforme crecemos nos acostumbramos a seguir adelante. Nunca dejará de ser hiriente, pero nunca serán escritores, entonces está bien.

Ante los ojos del mundo somos personas que tienen demasiada imaginación, que están aburridas, que invierten en sí mismas de la forma equivocada, que se equivocaron de carrera profesional, que viven en la época equivocada, que desperdician el tiempo, que son egoístas o que hacen algo sin un propósito. Apuesto a que todos los escritores han escuchado: «¡Deja de escribir! ¡Deja de desperdiciar tu tiempo!».

La perspectiva nunca cambia, al igual que nuestra energía. Nos adaptamos, seguimos adelante y peleamos porque la escritura es igual a la historia, ya que es una prueba de nuestra época, aunque recordar la historia es algo que no les gusta a muchas personas hoy en día. Esa es la razón por la que recibe el nombre de teatro, ficción u obra, salvo por el hecho de que nunca se siente como ficción, al menos para nosotros.

Por una parte, para los autores jóvenes es más sencillo, pues hay esperanzas de que ocurra un cambio de mentalidad o de lograr algo más grande; sin embargo, para los autores más adultos es afrontar el hecho de que la escritura no te pertenece, sino que tú le

perteneces a ella. Utilizarla para hacer un trato con la sociedad en la que vivimos, en definitiva, siempre depende de qué camino decidamos seguir.

Poner en escena mi trabajo es igual a haber descubierto el fuego y dárselo a la humanidad; igual a celebrar conmigo misma por haber avanzado, o igual a «bautizar» mis propias obras. Ignorarlo significa que mi obra necesita tiempo para crecer o simplemente haraganería para intentarlo con más empeño; no dar a las personas lo que necesitan ver o escuchar, sino lo que yo necesito, o no comprometerme de ninguna forma, lo cual conlleva una vez más a la haraganería.

Este país solo tiene tres dramaturgos célebres porque «no viven» en Macedonia del Norte. La escritura y la fama conducen a diferentes equipos. El comité consiste en mercadotecnia, política, órdenes de un puesto superior, negocios, diplomacia y temas de interés. ¿Cómo esperamos progresar si no colaboramos y nos apoyamos mutuamente? Sabemos cuántos dramaturgos jóvenes académicos, desconocidos ante el público, están trabajando en diferentes ámbitos. Abrir un teatro y poner obras en escena en una base militar o en un laboratorio se hace solo como una distracción o diversión, apenas como una táctica de planeación de guerra, mas no como una carrera profesional.

Sinan Rakipovski:

Desde mi punto de vista, alrededor del mundo, el arte de escribir está bastante relacionado con nuestros genes, pero en especial en los Balcanes. No obstante, a veces hay una falta de deseo por trabajar, que no es el caso para los escritores que mencionaste, como Goran, Jordan, Dukovski, entre muchos más. El hábito del escritor moderno de irse por el camino fácil genera este problema. Claro, aquí se deben mencionar otras razones por las que muchos autores y sus obras se olvidan o pasan desapercibidos. En este sentido, mencionaré que hay esperanzas de que esta situación cambie, dadas las aspiraciones de los países en la región, incluido el nuestro, de tener un desarrollo en todos los campos y alcanzar la carrera cul-

tural del mundo. De cualquier forma, creo que los autores jóvenes que trabajan sin cesar, y crean y analizan los avances modernos serán capaces de generar una voz tan fuerte como la de los autores célebres. Tengo la certeza de que ser reconocido es un placer enorme para cualquier autor, pero es algo que solo surge de trabajar arduamente y ser perseverante.

Mia Nikoloska:

Es probable que los tres dramaturgos mencionados antes son los únicos que realmente vale la pena mencionar porque sus obras se han puesto en escena fuera de Macedonia y eso, obviamente, significa que son los mejores del montón. Solo porque mi trabajo aún no se ha puesto en escena no significa que esté siendo ignorado, por lo que no hay necesidad de adoptar una postura amarga al respecto. Es obvio que el propósito de todo trabajo es que se ponga en escena, pero eso no significa que solo porque aún no ha sucedido, nunca lo hará.

2. IVANKA A:

¿Cuál es tu postura objetiva y subjetiva respecto a la dramaturgia y el teatro contemporáneos en Macedonia en la actualidad?

Nikola Kuzelov:

Como escritor joven y actor es difícil ser objetivo respecto a este tema. El teatro macedonio en general, incluida la parte contemporánea de él (si es que existe) está en el margen de su existencia. La nueva normalidad actual aunada a la producción teatral promedio anterior trae consigo inmovilidad vacía. No obstante, hay algo increíble que me gusta creer respecto a todo esto: la región tiene una serie de artistas con talento y visión que pienso que son como una bomba de tiempo lista para explotar. Creo que, en el futuro, todos los problemas y las dificultades que los artistas tienen hoy en día experimentarán una metamorfosis a creaciones teatrales poderosas y únicas.

Mia Efremova/Mia Volt:

Respecto a mi postura subjetiva, creo que estamos haciendo RCP en tiem-

pos de una pandemia global, no estoy segura si lo hacemos de la forma correcta. Por otra parte, mi postura objetiva es la prueba de que la RCP funciona, pues las personas sobreviven y aún escuchamos armas, lo cual significa que seguimos con vida.

Si tomamos en consideración la postura de Macedonia del Norte en el panorama general, la tonalidad y la composición solo se pueden hacer perfectamente de una sola manera: la dramaturgia y el teatro contemporáneos en Macedonia del Norte hoy en día deben explorarse y estar presentes en el «proceso» del progreso, incluso como herramientas, lo que resultaría en una estrategia beneficiosa para todos.

Sinan Rakipovski:

El ámbito del teatro en nuestro país está en desarrollo, de una forma lenta pero segura, lo cual me hace feliz y me da esperanzas de crear más obras.

Mia Nikoloska:

Los respeto, pues de cierta forma mis obras forman parte del ámbito «contemporáneo», pero no pienso que comentar al respecto sea necesario, ya que no hay un patrón en el teatro contemporáneo y es una clase de espacio libre.

3. IVANKA A:

En la dramaturgia y el teatro serbio, ¿a qué generación perteneces? Tienes continuidad y visibilidad generacional, en Serbia se celebra el importante festival Sterijino pozorje para obras nacionales, el cual es una oportunidad profesional para talentos nuevos y verdaderos en tu país.

Nina Plavanjac:

Personalmente, no he sido clasificada como miembro de una generación o movimiento de dramaturgos en particular y tampoco creo que una clasificación como tal está realmente presente hoy en día en mi país, ya que no se ha otorgado una plataforma de verdad a los autores jóvenes para promover su trabajo, salvo algunas excepciones honorables. Espero que una clasificación como tal llegue de forma natural, después de que una

voz, estilo o movimiento en específico se reconozca en el trabajo de un gran número de escritores jóvenes. De verdad espero que la decisión reciente del festival Sterijino pozorje de solo incluir obras de autores nacionales traiga un renacimiento de originalidad y oportunidades en nuestro ámbito teatral.

4. IVANKA A:

¿Qué tanto el entorno en el que vives y trabajas te motiva a escribir?

Nikola Kuzelov:

¡Mucho! Como escritor, obtengo mi inspiración de situaciones cotidianas absurdas y siempre estoy en busca de tramas para historias a mi alrededor. Macedonia tiene mucho que ofrecer en este sentido. Así que, por lo regular mi proceso de escritura es reconocer una historia local de calidad y, después, darle vida con la ayuda de mis sentimientos. A mi parecer, la clave para una gran historia es un tema universal con especificaciones culturales.

Mia Efremova/Mia Volt:

Honestamente, ide ninguna forma! Y diplomáticamente, ¡aún menos! Claro, depende del entorno en donde vivo, los acontecimientos que ocurren y las personas a mi alrededor. Estoy harta de escribir sobre sufrimiento, enojo, tragedias, juegos, traiciones, etc. ¿Y si empezáramos a escribir sobre el éxito, la inspiración, la perseverancia, y optáramos por convertir todo ese infierno en una comedia? ¿Y si cambiáramos las reglas del juego? Es más, respecto a ganar por una vez, rompamos el patrón, pues, a fin de cuentas, somos dramaturgos, ¿no es así? Entonces, ¿por qué no queremos formar parte del drama y nos escondemos? ¿Acaso no tenemos nada que perder si le damos a las personas, helado, palomitas, paletas, bebidas o simplemente una acción? Creo que todo el mundo se vacunará, hará fila para comprar un boleto y las audiencias llenarán los teatros.

Nina Plavanjac:

Me interesan sobre todo temas más amplios y arquetípicos, atmósferas y motivos, que sean recurrentes en mi entorno y que puedan estar presentes a través del tiempo y la literatura, al igual que en la época actual.

Sinan Rakipovski:

Tal vez nuestra sociedad es una de las fuentes de inspiración más grandes. Busco motivación en acontecimientos cotidianos, simples, que esconden nuestros problemas y soluciones más grandes.

Mia Nikoloska:

Creo mi propio entorno para escribir y rara vez me afecta el lugar en donde vivo.

5. IVANKA A:

¿Cómo sublimarías y resumirías el sentido y la esencia de tu obra *EPILOGUE 2077* para los practicantes, lectores y amantes del teatro en México?

Nikola Kuzelov:

Como se menciona en el título, escribí esta obra como una especie de epílogo futuro para la época en que vivimos. Durante muchos años, tuve una idea de una historia en donde quien es protagonista vive en un mundo donde se pueden comprar los sentimientos y las amistades. Conforme pasaron los años, me di cuenta de que alguien ya había escrito acerca de esta idea porque vi algunas películas nuevas que trataban ese tema en específico. Entonces, me dije a mí mismo que tendría mejor suerte la siguiente vez y que recordara no haraganear, pues siempre habrá otro escritor al otro lado del mundo que tendrá la misma idea que yo. Hace algunos meses, me di cuenta de que esta idea distópica ya no es futurista, sino que es la realidad que vivimos hoy en día. Tengo curiosidad de saber qué vendrá después. **¿Cuál** es el epílogo de esta época distópica? Entonces, me di cuenta de que la humanidad llegará a un punto en el que las personas perderán por completo sus sentimientos y su empatía, y digo esto porque se trata de algo tan sencillo como la evolución. Si no usas tus muelas del juicio para masticar alimentos duros, estas desaparecerán del cuerpo humano con el tiempo. Así que, lo mismo aplica para los sentimientos, pues entre más vaciamos nuestros cerebros en las redes sociales y vivamos en este universo paralelo en donde la realidad falsa está capturada en una caja, perderemos cada vez más nuestras habilidades sociales y nuestra empatía. Este

epílogo, *EPILOGUE 2077*, trata sobre estas personas y las máquinas que tomaron el control sobre ellas, y sobre qué conlleva recuperar la habilidad de tener sentimientos otra vez.

5. IVANKA A:

¿Cómo sublimarías y resumirías el sentido y la esencia de tu obra *Big Deal* para los practicantes, lectores y amantes del teatro en México?

Mia Efremova/Mia Volt:

Responderé esa pregunta de forma metafórica especialmente para los practicantes, lectores y amantes del teatro en México, y estoy segura de que me entenderán. *Big Deal* es la historia de Sergio Pérez como compañero de equipo de Max Verstappen, que es igual a alcanzar un potencial pleno, ganar carreras y cubrirle la espalda a tu compañero (al igual que aceptarte a ti mismo; lo que somos en realidad; bailar con nuestros demonios y aceptar diversidades del exterior). La esencia de *Big Deal* es un «congreso de paz» para ganar sin sangre, aunque eso signifique beber tequila con nuestros demonios.

5. IVANKA A:

¿Cómo sublimarías y resumirías el sentido y la esencia de tu obra *This Tomb is a Whorehouse* para los practicantes, lectores y amantes del teatro en México?

Nina Plavanjac:

This Tombs is a Whorehouse es una historia de la manipulación, la explotación de mujeres, y la psicología de la crueldad y el trauma explorados a través de diferentes estratos del mismo lugar metafórico, el cual se despoja de su facha angelical de Jardín del Edén para revelarse como una manifestación física del ello humano y los instintos que lo atormentan.

5. IVANKA A:

¿Cómo sublimarías y resumirías el sentido y la esencia de tu obra *The Hunger Artist* para los practicantes, lectores y amantes del teatro en México?

Mia Nikoloska:

Cuando escribo, nunca pienso en un sentido en específico o algo que quie-

ra «decir» con mi trabajo. *The Hunger Artist* es sencillamente una obra sobre el arte escénica contemporánea y la comida, y su significado para las personas, así como la distancia creciente entre las personas en la época actual.

5. IVANKA A:

¿Cómo sublimarías y resumirías el sentido y la esencia de tu obra *A Boy* para los practicantes, lectores y amantes del teatro en México?

Sinan Rakipovski:

Esta obra es el producto de la confusión general que está presente entre nosotros, personas jóvenes. El sentido solo puede entenderse si se eliminan los obstáculos para el pensamiento convencional. Es muy importante saber que hay una línea delgada entre la poesía y la arrogancia, pues ambas son ilusiones a través de las que vemos el mundo. *The Boy* retrata a un hombre que cae en las tentaciones de la vida y no logra balancear la arrogancia y la poesía. Entonces, sin poder evitarlo, paga el precio de una vida sin orden ni propósito.

FUENTES ELECTRÓNICAS:

Proyecto de obras virtuales:

Susurros, gritos y dramatizaciones de Skopje

Apoyado por la ciudad de Skopje

Organizadores: Centro de Macedonia del ITI/PRODUKCIJA

Colaboradores:

Ilustraciones de portada:

Ivanco Talevski

Revisión: Saso Ognenovski

Promotora, editora y diseñadora:

Ivanka Apostolova Baskar

Maquetación: Igor Panev

Video: Mihailo Apostolov

6 obras virtuales escritas por jóvenes dramaturgos:

1. Obra virtual: *Big Deal* escrita por Mia Efremova (Macedonia del Norte)

ENLACES;

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271930709510450>

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271934719510049>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234912381973448&type=3>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234914468639906&type=3>

2. Obra virtual: *An artist in starvation* escrita por Mia Nikoloska (Macedonia del Norte)

ENLACES;

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271932912843563>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234913345306685&type=3>

3. Obra virtual: *This Tomb Is A Whorehouse* escrita por Nina Plavanjac (Serbia)

ENLACES:

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271924389511082>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234917818639571&type=3>

4. Obra virtual: *EPILOGUE 2077* escrita por Nikola Kuzelov (Macedonia del Norte)

ENLACES:

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271925596177628>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234916578639695&type=3>

5. Obra virtual: *A Boy* escrita por Sinan Rakipovski (Macedonia del Norte)

ENLACES:

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271928072844047>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234915461973140&type=3>

6. Obra virtual: *Raw Cut (2010-2014)* escrita por Mia Volt (Macedonia del Norte)

ENLACES:

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271930709510450>

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271934719510049>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234912381973448&type=3>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234914468639906&type=3>

Video promocional:

<https://www.youtube.com/watch?v=abahkmrcFVs&t=2s>

ENLACE DEL VIDEO:

<https://www.youtube.com/watch?v=abahkmrcFVs&t=2s>

(Entrevistadora: Ivanka Apostolova Baskar – Productora, dramaturga visual, editora/presidenta del Centro de Macedonia del ITI/PRODUKCIJA (Skopje 2021)



Collective interview:

By Ivanka Apostolova

PROJECT – SKOPJE WHISPERS, SCREAMS AND DRAMATIZATIONS, 2021

(6 ePlays by Nina Plavanjac, Nikola Kuzlov, Mia Nikoloska, Mia Efremova/Mia Volt, Sinan Rakipovski)

Our project is supported by the City of Skopje, section: youth and sport. Via open call for plays and adapted scripts, we selected 6 authors and their plays to be published as e-books. The focus is on contemporary unpublished plays, written in Macedonian and English language – from original plays, adapted stories and adapted film scripts, written in the period from 2010-2021. The young authors and playwrights, are not older than 29 years, not younger than 18 years.

Dramatic topics in the published e-plays: All nostalgia for the human emotions; Kafka and the contemporary hunger artists - meaningless experiments toward global hunger caused by wars and eco-destructions; playwright as mental automaton and media; the consequences of the corrupted family in the corrupted society with corrupted ambitions; the agony of waiting and the dark side of the girls and women`s broken illusions toward love and trust in men and lovers; The Girl as a Little Prince asking too much love from the Dj, musician, writer, artist, photographer, and the realist.

Enjoy the awakening of the contemporary vital drama in the Western Balkans!

1.IVANKA A:

What is the position and what are the perspectives today, for the young author – playwright – writer locally and internationally ; what means staging your work or ignoring it; among other things, we are a country without continuity in the affirmation and setting/staging of new generations of playwrights on the scene; the Balkan and European region still knows only about Goran Stefanovski, Dejan Dukovski, Jordan Plevnesh, why it is like that?

Nikola Kuzelov:

There's a funny phenomenon in Macedonia that reflects on every aspect of living, but in my opinion it influences the culture the most. Macedonia is a struggling country since its independence and that's why people tend to worship and live in the past. That is the root of the problem that causes the young people to be unrecognized

and to seem unworthy. While most of the world is developing, Macedonia is trying to follow, but the reality is / it's still stuck in the middle of nowhere. The young artists, especially the young writers are literally screaming for attention, but the region seems to not be prepared for new things, since it hasn't resolved the old issues and that's why it is easier for everyone to be blind for the up and coming writers and their work, ideas, they tend to live in their comfort zone built from the happy, old days. There is almost no perspective for young writers in Macedonia and it is highly unlikely that their plays will be staged anytime soon. So, what's the positive side of this situation? Even though Macedonia is stuck, the world is progressing and the new era of internet brings a lot of possibilities from foreign countries and gives people a way to connect on a level like never before. So, the young people coming from countries that are not ready for the new wave, tend to look for their opportunities outside where their voice might be heard.

Mia Efremova/Mia Volt:

Before I answer it, I'll have to say that I'm not going to provide a speech considering politics, nowadays worldwide situation or local problems in the society. My answer is going to be on what is our position and perspective from our side, and that "invisible wall" on the other side.

My position, as a writer/author/playwright in general is a prisoner behind invisible bars; talent is not a pride, but more like a relief; to have at least one night without interrupted sleep or a dream/nightmare (it's the same), or losing it in extremes like fear of death and closing my eyes completely fearless; headaches; knowing what is going to happen next; accepting being a channel/medium; feeling hungrier after every finished writing; more stories; more of every single thing that make people humans, because not all of us get that privilege; having a family for an example, kids, friends, prom nights, love, happy endings, fitting or feeling accepted; we

are always too much, too scary, too spooky, too chatty or too silent, too weird for this world; history is a proof; our job is to keep writing and get over it; get it done; & if we are lucky we might get to be published while we are still alive.

Both on local and global level, being a writer/author/playwright is considered as a hobby. There is some truth in it, of course, because a real author is never fully satisfied only with writing. Except if you don't have a distraction from it, but even if we have those things, we always feel that something is off or odd or just not right. Our natural job is to write; our social job is up to our choice, how we get to spend our life; a real born writer never sits naturally in the first row at his own play in the theater, but behind the curtains, behind the backstage; we celebrate alone that moment of breathing deeper than ever for a second, before another story comes in.

We are *the watchman, batman and the audience at the same time*. Whatever we work, do, how we live, we either fall in love with it, or go crazy, hence we love it. The most hurtful thing is when a loved one doesn't understand your writings, or read it, but as we grow older we use to get on with it. It will never stop being hurtful, they will never be writers, so it's fine. In the eyes of the world we are the ones with an overreacted imagination, boredom, wrong investment in ourselves, life career, living in the wrong time, wasting time, being selfish, doing something without a purpose...I bet every writer heard from somebody " & that too! You need to stop writing! Stop wasting your time!" The perspective never changes, just as our energy. We adapt, move on, fight, because writing is like history; it's a proof of our time; looking back in history and nowadays, not many people like that. That's why is called theater or fiction or a play, except that it never feels like a play or it is for us.

For young authors on one hand is easier, there is that hope for a change of a heart or doing something great from it. For older authors, it's dealing with the fact that you don't possess

writing, but writing possesses you. Using it to make a deal with the society where we live, all in all it's always up to our choice in which way we'll decide to continue.

Staging my work is like discovering the fire and giving it to the humanity; celebrating with myself alone for moving on; "baptizing" my own writing. Ignoring it means my play needs time to grow up, or just laziness to try harder; not giving people what they need to see or hear, but what I need, like no compromising at all, which goes to laziness again.

This is a country with only three famous playwrights because they "don't live" in North Macedonia. Writing & fame drive for different teams. The committee is consisted of: marketing, politics, orders from a higher table, business, diplomacy, & target topics. How could we expect to make a progress if we don't collaborate & support each other? We all know how many young academic playwrights, unknown to the public, are working in different fields. Opening a theater and staging plays in a military base or in a lab is done only for a distraction and fun, barely as a war planning tactic, not a career.

Sinan Rakipovski:

In my opinion, the art of writing is quite rooted in our genes, all over the world, but especially here in the Balkans. However, sometimes there is a lack of desire to work, which is not an example for the writers you mentioned as Goran, Jordan, Dukovski and many others. The habit of the modern writer to go the easy way causes this problem. Of course, other reasons for forgetting or not noticing many authors and their works must be mentioned here. In this regard, I will mention that there is hope that this will change, given the aspirations of the countries in the region, including ours, to develop in every field and to reach the cultural race of the world. In any case, I believe that young authors who work tirelessly, create and analyze modern developments will be able to create a voice strong enough as that of the great authors. I am sure

it is a great pleasure for an author to be recognized, but it is only a result of intensive work and perseverance.

Mia Nikoloska:

Probably the three playwrights above are the only ones that really are worth mentioning because their plays have been staged not just in Macedonia, and that obviously means that they are the best of the bunch. Just because my work hasn't been staged yet, does not mean that it is being ignored, therefore there is no need to be bitter about that. Obviously the purpose of every work is for it to be staged, but that still does not mean that just because it hasn't happened yet that it won't ever.

2. IVANKA A:

What is your objective and subjective attitude towards contemporary Macedonian drama and theater today?

Nikola Kuzelov:

As a young writer and actor it is hard to be objective when it comes to this topic. Macedonian theater in general, including the contemporary part of it (if it exists) is currently on the margins of its existence. The current new normal situation added to the previous average theatre production, brings nothing but empty stillness. However, there's one great thing I like to believe about that, the region holds many talented and visionary artists that I think are like a ticking bomb ready to explode. I believe that in the future all the problems and struggles artists have now will to metamorphose in powerful and unique theater creations.

Mia Efremova/Mia Volt:

About my subjective attitude – we are performing CPR in a time of a global pandemic (not sure if correctly); my objective attitude on the other hand is the proof that CPR works, the man survives, we are still hearing guns which means we are alive.

Taking into consideration North Macedonia position on the bigger picture, the tonality and composition could only be done perfectly in one

way – contemporary North Macedonian drama and theater today must be explored and take a place in the 'process' of progress, even as a tool, resulting with a win-win strategy.

Sinan Rakipovski:

Slowly but surely in our country the theater scene is developing and that makes me happy and gives me hope to create.

Mia Nikoloska:

I respect it, since in a way my plays are a part of the "contemporary" scene, but I don't think comments on it are necessary because there is no pattern in contemporary theatre and it is a free space of sort.

3. IVANKA A:

In the contemporary Serbian drama and theater to which generation do you belong, you have continuity and generational visibility, in Serbia you have a very relevant Sterijino pozorje festival for domestic plays, and that is a professional chance for a true, new talents in your country.

Nina Plavanjac:

Personally, neither was I classified as a member of a particular generation or movement of dramatic writers, nor do I believe such a classification is truly present in playwriting currently in my country, because a proper platform is still not given to young authors to promote their work, with a few honorable exceptions. I hope that such a classification will only come naturally, once a specific voice, style or movement is recognized in a large body of young writers' work. I sincerely hope that Sterijino pozorje's recent decision to only include plays by domestic authors will bring a resurgence of originality and opportunity on our theatre scene.

4. IVANKA A:

How much does the environment in which you live and work motivates you to create?

Nikola Kuzelov:

A lot! As a writer I get my inspiration from everyday absurd situations and always look for a story plot around me and Macedonia has a lot to offer on this matter. So usually my process

of writing is recognizing a local, quality story and then bringing it to life with the help of my inner feelings. According to me, the key to a great story is a universal topic with cultural specification.

Mia Efremova/Mia Volt:

Honestly, not at all! Diplomatically, not at all! Of course, it depends on the environment where I live, the events that are happening, the people around me. I'm tired of writing about misery, rage, tragedy, games, backstabbing, etc. What if we start to write about success, inspiration, not giving up, or turn all that hell into a comedy? What if we change the game? Moreover, about winning for once, break the pattern, because we are playwrights, right? So why are we not playing? Why are we hiding? We have nothing to lose if we give people ice cream, popcorn, lollipop, a drink, or just simply an action? I think everyone will be vaccinated, waiting in line for a ticket & the theaters will be full of audience.

Nina Plavanjac:

I am most interested in broader and more archetypal themes, atmospheres and motives, recurring in my environment, that can also be found across time and literature as well as in the present-day.

Sinan Rakipovski:

Perhaps one of the biggest sources of inspiration is our society. I look for motivation in everyday, simple events that hide our biggest problems and solutions.

Mia Nikoloska:

I create my own environment for writing and am rarely affected by my place of residence.

5. IVANKA A:

How you will sublimate and summarize the point and the essence of your drama *Epilogue 2077* for the Mexican theater practitioners, readers and lovers?

Nikola Kuzelov:

As it is stated in the title, I wrote this play as some kind of a predicted epilogue for the era we live in. For many

years I had an idea about a story where the protagonist lives in a world where feelings and friendships can be bought. As the years passed by I realized that someone already wrote this idea before me, because I had already seen a few new released movies on this exact topic. So I said to myself, better luck next time Nikola and remember not to be lazy because there's always some other writer on the other side of the world that will have the same idea as you. A few months ago I realized that this dystopian idea is not futuristic anymore, but the reality that we currently live in. It intrigues me what will come next. What's the epilogue of this dystopian era? So I realized that humanity will come to a point where people will completely lose their feelings and empathy. Why? It's as simple as evolution. If you don't use your wisdom tooth for chewing hard food it will disappear from the human body with time. The same goes for the feelings. The longer we drain our brains on social media and live in this parallel universe where false reality is captured in a box, the more we'll lose our social skills and empathy. So this epilogue, "EPILOGUE 2077" is about these people and the machines who took control over them and what it takes to regain the ability to feel again.

5.IVANKA A:

How you will sublimate and summarize the point and the essence of your drama *Big Deal*, for the Mexican theater practitioners, readers and lovers?

Mia Efremova/Mia Volt:

I will answer this metaphorically only for the Mexican theater practitioners, readers and lovers, and I'm sure they will understand me. *Big Deal* is Sergio Perez being a teammate to Max Verstappen which means: fulfilled potential, winning races, having your teammate back (accepting yourself; what we truly are; dancing with our demons; accepting diversities from the outside.) The essence of *Big Deal* is a 'peace congress' for a win, without blood, even if that means drinking tequila with our demons.

5. IVANKA A:

How you will sublimate and summarize the point and the essence of your drama *This Tomb Is A Whorehouse* for the Mexican theater practitioners, readers and lovers?

Nina Plavanjac:

This Tomb is a Whorehouse is a story of manipulation, exploitation of women, the psychology of cruelty and trauma, explored through different layers of the same metaphorical place, which sheds its angelic facade of the Garden of Heaven to reveal itself to be a physical manifestation of the human Id, and the instincts that haunt it.

5. IVANKA A:

How you will sublimate and summarize the point and the essence of your drama *The Hunger Artist* for the Mexican theater practitioners, readers and lovers?

Mia Nikoloska:

Whenever I write I never think of certain point or something that "I want to say" with my work. "The Hunger Artist" is simply a play about contemporary performance art, food and what it means for people, and the growing distance in recent day between people.

5. IVANKA A: How you will sublimate and summarize the point and the essence of your drama *A Boy* for the Mexican theater practitioners, readers and lovers?

Sinan Rakipovski:

This drama is the product of the general confusion that is present among us young people. The point can only be understood if the obstacles to conventional thinking are removed. It is very important to know that there is a very thin line between poetry and arrogance because both are illusions through which one sees the world. The Boy in this drama is a portrait of a man who falls into the temptations of life and fails to balance between arrogance and poetry. Based on that, he inevitably pays the price of life deprived of order and purpose.

INTERNET SOURCES:

Project-ePlays: Skopje Whispers, Cries, and Dramatizations.

Supported by the City of Skopje Organizers. Macedonian Center ITI/ PRODUKCIJA

Collaborators:
Cover Illustrations. Ivanko Talevski
Reviews. Saso Ognenovski

Initiator, editor, designer. Ivanka Apostolova Baskar

Layout. Igor Panev

Video. Mihailo Apostolov

6 ePlays by young drama authors:

1.ePlay: *Big Deal* by Mia Efremova (North Macedonia)

LINKS.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271930709510450>

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271934719510049>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234912381973448&type=3>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234914468639906&type=3>

2.ePlay: An artist in starvation by Mia Nikoloska (North Macedonia)

LINKS.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271932912843563>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234913345306685&type=3>

3.ePlay: This Tomb Is A Whorehouse by Nina Plavanjac (Serbia)

LINKS.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271924389511082>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234917818639571&type=3>
4.ePlay: EPILOGUE 2077 by Nikola Kuzelov (North Macedonia)

LINKS.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271925596177628>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234916578639695&type=3>

5.ePlay: A Boy by Sinan Rakipovski (North Macedonia)

LINKS.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271928072844047>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234915461973140&type=3>

6.ePlay: Raw Cut (2010-2014) by Mia Volt (North Macedonia)

LINKS.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271930709510450>

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=PersonalFuturismPublicPolitics&set=a.4271934719510049>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234912381973448&type=3>

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.234914468639906&type=3>
Promotional video. <https://www.youtube.com/watch?v=abahkmrcFVs&t=2s>

VIDEO LINK.

<https://www.youtube.com/watch?v=abahkmrcFVs&t=2s>

Interviewer:

Ivanka Apostolova Baskar

– Producer, visual dramaturg, editor/
Head of Macedonian Center ITI/PRO-
DUKCIJA (Skopje 2021)



El teatro durante la COVID-19 el teatro virtual

Dr. Dani Karmakar

Conferencista invitado, Departamento de Drama de la Universidad Rabindra Bharati, Bengala Occidental, India
Correo electrónico: danidrama.karmakar@gmail.com

El teatro es una forma de arte holística en la que hay presentaciones en vivo frente a una audiencia presente y que combina el drama, la prosa, la poesía, la música, las luces, el maquillaje, los vestuarios, el circo, la mímica, el yoga, la pintura y más recientemente los efectos digitales o de video. El teatro es un fenómeno en el cual se forma una conexión directa entre el actor y la audiencia. Es una experiencia en vivo. La combinación de las emociones y la presencia física de cada persona forma un ritual noble. Los aplausos, las lágrimas y las carcajadas de la audiencia crean una interacción; por lo tanto, el teatro no es creación

de una sola persona. El teatro no puede existir sin la participación colaborativa de los intérpretes y de la audiencia, pues es un espectáculo que se produce en grupo. Un actor puede expresar su talento en casa, pero eso no sería teatro, pues debe haber materiales teatrales convencionales. De vez en cuando, vemos el teatro de sombras o el teatro de títeres, otras veces estos están controlados por instrumentos, pero aun así hay intérpretes en vivo. El teatro espera una audiencia diferente. Hace un año, lo que concebíamos como teatro eran las producciones teatrales en vivo y las multitudes rebosantes. El final del

2019 trajo una pandemia global a la mesa y su presencia alcanzó a este tipo de teatro. En términos del protocolo de distancia social que prohíbe las reuniones físicas, el teatro se ha revolucionado completamente del escenario a la pantalla. Es un nuevo paso en el sostenimiento del teatro. En este mundo de la COVID-19 en el que el teatro se ha visto obligado a migrar hacia lo virtual para sobrevivir, el teatro en vivo ha tenido que encontrar formas creativas para adaptarse con el tiempo. Tal vez, es un consuelo para los artistas del teatro que puedan hacer teatro a pesar de los nuevos desafíos que enfrentan en el «teatro virtual», el cual dista mucho de las presentaciones en vivo. Ahora se busca traer una producción para la audiencia que esté adaptada a la nueva tecnología.

La nueva realidad

Al ver que el confinamiento en nuestro país, el cual inicio en marzo del 2020, incrementaba cada día, realmente parecía que las bellas artes, sobre todo el teatro, no volverían pronto. Sin embargo, personalmente, nosotros sabíamos que el programa de Bellas Artes continuaría, solo necesitábamos un movimiento seguro. Durante la pandemia por COVID-19, la distancia social evita que las audiencias y los actores se comuniquen de forma normal, por lo que actualmente los artistas se enfrentan a un desafío enorme. Todas las personas deben seguir las reglas y la higiene establecidas por las autoridades sanitarias locales y la administración central. La distancia social debe mantenerse; necesitamos usar cubrebocas y sanitizante. Esta es una situación sensible en la que no se puede forzar nada, aunque así lo quisiéramos, porque también necesitamos estar a salvo. Durante este tiempo de distancia social, el teatro en vivo se ha transformado en el teatro virtual.

Recordemos que las circunstancias nos obligan a buscar alternativas. El teatro también se está adaptando a las nuevas formas de supervivencia. En los últimos meses, el teatro en vivo ha evolucionado del escenario a la pantalla. En estos tiempos tan cruciales, los artistas querían mantener su pa-

CONFINAMIENTO NACIONAL EN LA INDIA

Toque de queda de Janata	22 de marzo de 2020
Fase 1	25 de marzo - 14 de abril de 2020
Fase 2	15 de abril - 3 de mayo de 2020
Fase 3	4 de mayo - 17 de mayo de 2020
Fase 4	18 de mayo - 31 de mayo de 2020

FIN DEL CONFINAMIENTO EN LA INDIA

Confinamiento 1.0	1 de junio - 30 de junio de 2020
Confinamiento 2.0	1 de julio - 31 de julio de 2020
Confinamiento 3.0	1 de agosto - 31 de agosto de 2020
Confinamiento 4.0	1 de septiembre - 30 de septiembre de 2020
Confinamiento 5.0	1 de octubre - 31 de octubre de 2020
Confinamiento 6.0	1 de noviembre - 30 de noviembre de 2020
Confinamiento 7.0	1 de diciembre - 31 de diciembre de 2020
Confinamiento 8.0	1 de enero - 31 de enero de 2021
Confinamiento 9.0	1 de febrero - 28 de febrero de 2021
Confinamiento 10.0	1 de marzo - 31 de marzo de 2021
Confinamiento 11.0	1 de abril - 30 de abril de 2021
Confinamiento 12.0	1 de mayo - 31 de mayo de 2021
Confinamiento 13.0	1 de junio - 30 de junio 2021
Confinamiento 14.0	1 de julio - 31 de julio 2021
Confinamiento 15.0	1 de agosto - 31 de agosto 2021

Cerrado: Teatro	25 de marzo - 30 de septiembre de 2020
Reabierto: Obras y teatros al aire libre	1 de octubre de 2020 - 15 de mayo de 2021
Cerrado: Teatro	16 de mayo - 31 de julio de 2021 (Bengala Occidental)
Reabierto: Teatro	1 de agosto de 2021 (Bengala Occidental)

sión viva en las plataformas virtuales. En respuesta al creciente descontento a causa de la epidemia, muchas personas han optado por la virtualización y se adaptaron para llegar a las personas a través de su creación. Todo esto ha sido posible gracias al teatro virtual, gracias al internet. El teatro virtual comenzó como una solución temporal, pero ahora ofrece mucho más. Esto podría ser una «revolución» en el teatro. Es cierto que el teatro llega a más personas que nunca antes, incluso la audiencia más remota. El teatro virtual es una nueva adaptación del universo teatral.

No había permiso para presentaciones teatrales en vivo; por lo tanto, los artistas se centraron en lo virtu-

al, trataban de sobrevivir. En lugar de respirar hondo antes de entrar al escenario, se enfrentaban a miles de personas desde diferentes partes del mundo a través de las plataformas virtuales, lo que desencadenó un nuevo tipo de experiencia teatral. Normalmente, los artistas teatrales solían esperar hasta el último momento antes de que iniciara la obra para que el telón se elevara. La audiencia solía comprar entradas para la obra y se concentraba afuera del auditorio llena de entusiasmo; después, todas las personas tomaban su asiento en el auditorio. Ahora, en cambio, ya nadie necesita boletos, los artistas comienzan a usar Facebook, YouTube, Instagram y Zoom para mantener vivo el teatro. Las obras comienzan

en la pantalla frente a la audiencia en la misma fecha y hora solo que en la plataforma virtual. Las personas se sientan solas en su habitación y ven la obra. Ahora, la obra entra desde el teatro a la habitación privada de la audiencia. Aun así, el teatro virtual ha traído muchas oportunidades. Las producciones teatrales que antes eran inaccesibles para las personas debido a las limitaciones geográficas y físicas ahora están disponibles para la audiencia desde sus casas, incluso de forma gratuita sin tener que seguir ninguna etiqueta formal. Las personas pueden hacer lo que quieran: comer, recostarse, sentarse, hablar o beber. Incluso los talleres de teatro, seminarios y conferencias virtuales impartidos por maestros prominentes no requerirán de ningún esfuerzo.



Rabindra Nagar Natyaayudh | Producción: *Ghum*
Dramaturgia y dirección: Dr. Dani Karmakar

Muchas organizaciones están organizando festivales en línea con las viejas obras. Muchas otras organizaron el Festival Virtual Internacional de Teatro y contactaron a artistas alrededor del mundo. También están creando una plataforma de presentaciones alternativa. Rabindra Nagar Natyaayudh llevó a cabo el Festival Virtual Internacional de Teatro con producciones teatrales, danzas, teatro de títeres, mímica, documentales y cortometrajes de artistas famosos de 11 países, incluidos Italia, Alemania, Dinamarca, Israel, Rusia, Grecia, España, Pakistán, Bangladesh y Nepal. Además, se realizaron entrevistas de teatro en línea en Facebook Live con importantes artistas teatrales como parte del *Quarantine Theatre Project* [Proyecto teatral en cuarentena] sobre la trayectoria del teatro y el futuro de este. Los programas de teatro anuales del país y en el extranjero se mantienen activos mediante medios virtuales. Las reuniones, los ensayos, los talleres de teatro, las presentaciones, las presentaciones personales, las entrevistas y demás actividades se están llevando a cabo a través de medios virtuales. Sin embargo, tan pronto como todos los teatros reabrieron al 50 % de su capacidad de asientos y conforme al protocolo de la COVID-19, comenzaron los ensayos físicos de las nuevas obras. Ya se han producido tres nuevas obras sobre el daño que

hace el tiempo: *Ghum* (17 de octubre de 2020), *Tathagata* (15 de enero de 2021) y *Talaash*. También hubo presentaciones invitadas en muchos festivales y se llevaron a cabo talleres de mímica, festivales teatrales al aire, así como el Festival Internacional de Teatro anual tras el confinamiento.

La posibilidad de volver al teatro en vivo

Las características de cada medio artístico son diferentes. El teatro enriquece las vidas de las personas y en estos tiempos tan caóticos continúa haciéndolo. El teatro es un arte desde el que no hay una conexión directa con la cámara porque es una experiencia en vivo diferente. Por lo tanto, es imposible que el teatro virtual sea igual y no puede coexistir con el teatro en vivo. La audiencia presente es una parte integral del teatro. En la realidad virtual, es imposible transmitir la verdadera expresión corpórea del actor en el mismo espacio con la audiencia.

Es verdad que la virtualidad temporal ha traído felicidad directa para los artistas, pero, al final, el teatro regresará a ser en vivo. Todos debemos regresar porque ver y escuchar la presentación a través de medios de *streaming* nunca será «real» si consideramos el sistema de sonido, la visibilidad y otros aspectos de esta

tecnología, pues la fiabilidad de las plataformas virtuales es baja y limitada. Por esa razón, iremos a presenciar una presentación con nuestros ojos y nuestros oídos otra vez porque la conexión entre la vista y el oído directo es imposible de transmitir de manera electrónica. Es inevitable que nuestra experiencia de lo que vemos en pantalla sea diferente porque la sensación de estar en vivo no está presente. El asombro y la alegría que surgen en las mentes de la audiencia al ver presentaciones «reales» no surgen en la forma virtual. Asimismo, los cinco sentidos de la audiencia y los actores se combinan de alguna forma en las presentaciones en vivo y, del mismo modo, el teatro conecta los cinco sentidos. Si lo desea, la audiencia puede ver la expresión de cada uno de los actores en cada uno de los puntos del escenario. Es completamente diferente a verlo por el ojo de una cámara, a través de lo virtual. Una audiencia, en una presentación como esa, niega su contribución de sentarse en la quietud de la oscuridad de un teatro convencional.

No es que la audiencia no estuviera activa en el teatro convencional porque sí lo estaba. Todo el teatro es un «teatro participativo». La audiencia también participa ahí de una forma u otra; todos los teatros se completan por la presencia de la audiencia. Por

otro lado, si hablamos del «teatro del oprimido» de Augusto Boal en el que la audiencia se transforma en actores y actrices en presentaciones, este tipo de participación es imposible si la audiencia está sentada en sus espacios privados. Probablemente, esta pandemia solo es una manera de conservar a la audiencia a través del teatro virtual antes de regresar al teatro «real»; sin embargo, también es cuestión de no ignorar los procesos innovadores del teatro. Nuestra idea convencional era que el teatro no podría llevarse a cabo de otra forma, pero ya hemos probado que eso es una equivocación. El teatro virtual ha sido capaz de liberar sin confinar la idea del teatro a los teatros tradicionales. Actualmente, se han explorado varias alternativas de espacios teatrales. Ahora, el teatro ha salido a la luz y ha encontrado espacios teatrales en el campo, el patio trasero, los cuartos pequeños, los jardines, cerca del río, el bosque y los espacios abiertos. Es cierto que este tipo de trabajo fuera del proscenio no se ha hecho antes, realmente ni se ha hecho. Los artistas del teatro no querían darle la importancia, lo que ellos querían era mantener el teatro confinado a los edificios tradicionales; sin embargo, el nuevo alcance del teatro, las nuevas e innovadoras fuerzas, necesitan reconsiderarse después de que termine la pandemia.

Conclusión

La pandemia ha transformado el universo del teatro. Especialmente la manera en que se ha originado el desorden de la economía personal alrededor del mundo. El impacto económico de la COVID-19 está teniendo un efecto devastador en el teatro y en los artistas alrededor del mundo. Estas son pérdidas financieras para las organizaciones culturales sin fines de lucro. La pandemia ha forzado a los auditorios de todo el mundo a cerrar. Los recintos locales y los teatros *amateurs* cerraron. La mayoría de los eventos teatrales, los eventos preprogramados, los programas de teatro y los planes se arruinaron y cancelaron por un año; no solo en la India, sino en todo el mundo. Los cierres a largo plazo en el teatro han tenido un impacto en los artistas, por lo que muchos de ellos, al igual que trabajadores creativos perdieron sus trabajos. A pesar de su fuerza y habilidad, muchos simplemente no pueden trabajar; podría decirse que así es como mueren los genios. Muchos se han visto forzados de forma temporal a ejercer otra profesión para sobrevivir.

En la India, el teatro ha atravesado dificultades incontables veces. Décadas atrás, el teatro cerró debido a una

agitación política en nuestro país. La voz del teatro fue silenciada por una emergencia política, pero nuestra generación no había sufrido algo así. Esta es la primera vez que nos enfrentamos a una pandemia que nos arrebató la normalidad de nuestras vidas; nos ha frenado y ha frenado nuestra práctica de arte. Es una experiencia terrible. El teatro virtual está abriendo paso para nuestros artistas durante esta pandemia. El teatro virtual es una nueva expansión de las artes en la pandemia actual. Esta es una solución intermedia para un problema a corto plazo, pero también es un elemento necesario para mantener el teatro con vida y accesible para la audiencia. Este medio puede darle al futuro del teatro otro cambio para mantenerlo a flote. Sin embargo, a pesar de que estamos aprendiendo a apreciar las características intrínsecas de las presentaciones virtuales, este medio virtual no puede destruir la importancia del teatro en vivo. El teatro en vivo sobrevivirá. No es probable que los artistas acepten por siempre el medio virtual; solo es un subproducto temporal de la situación actual. Sabemos que tomará tiempo regresar a las presentaciones normales, en las que todos los aspectos de la vida deben cambiar.





Theatre in Covid-19: Virtual Theatre

Dr. Dani Karmakar

Guest Lecture, Department of Drama, Rabindra Bharati University, West Bengal, India
Email: danidrama.karmakar@gmail.com

Theatre is a holistic art form where live performances in front of a live audience combining drama, prose, poetry, music, lights, makeup, costumes, dance, circus, mime, yoga, painting and more recently digital or video effects. Theatre is a phenomenon where a direct connection is formed between the actor and the audience. It is a living experience. A noble ritual is formed by the combination of each other's physical presence and feelings. The applause, tears and laughter of the audience all create an interaction. As a result, theatre is not the creation of any one person. There can be no theatre without the joint participation of performers and audiences. Therefore, theatre is a performance produced by the collective. An actor can express his talent at home but it will not be theatre. There must be conventional theatrical materials. We sometimes watch shadow theatre or

puppet theatre, sometimes it is controlled by instruments yet there are live performers. The theatre expects a distinct audience. A year ago, live theatre productions and overflowing crowd, that was the theatre we watched. The end of 2019 brought a global pandemic into focus. The shadow of the pandemic has fallen on this theatre as well. In terms of the social distance protocol prohibiting physical assembly, theatre has transformed dramatically from 'auditorium' to 'on Screen'. A new step in sustaining the theatre. In this during Covid-19 world, where theatre has been forced to migrate online to survive. And live theatre has to find creative ways to adapt over time. It is perhaps a consolation for theatre artists that they are able to do theatre despite the new challenges they face in 'Virtual Theatre', which is very different from a live performance. A production is being

brought to the audience to adapt to the new technology.

New Reality

Seeing the lockdown in our country, which started in March 2020, increase day by day, it really seemed that the fine arts, especially the theatre, would not return soon. But personally, we knew the Fine Arts program would continue. We just needed a safe move. During the pandemic of Covid-19, social distance prevents audiences and actors from communicating normally. Artists are now face an enormous challenge. Everyone has to follow the rules and hygiene laid down by the local health authorities and the central administration. Social distance must be maintained. Need to use mask, sanitizer. A sensitive situation where you can't force anything if you want to. Because you also need to be safe.

NATIONWIDE LOCKDOWN IN INDIA

Janata Curfew	22 March'20
Phase 1	25 March 2020 – 14 April 2020
Phase 2	15 April 2020 – 3 May 2020
Phase 3	4 May 2020 – 17 May 2020
Phase 4	18 May 2020 – 31 May 2020

NATIONWIDE UNLOCK IN INDIA

Unlock 1.0	1 June 2020 – 30 June 2020
Unlock 2.0	1 July 2020 – 31 July 2020
Unlock 3.0	1 August 2020 – 31 August 2020
Unlock 4.0	1 September 2020 - 30 September 2020
Unlock 5.0	1 October 2020 - 31 October 2020
Unlock 6.0	1 November 2020 - 30 November 2020
Unlock 7.0	1 December 2020 - 31 December
Unlock 8.0	1 January 2021 - 31 January 2021
Unlock 9.0	1 February 2021 - 28 February 2021
Unlock 10.0	1 March 2021 - 31 March 2021
Unlock 11.0	1 April 2021 - 30 April 2021
Unlock 12.0	1 May 2021 - 31 May 2021
Unlock 13.0	1 June 2021 - 30 June 2021
Unlock 14.0	1 July 2021 - 31 July 2021
Unlock 15.0	1 August 2021 - 31 August 2021

Closed: 'Theatre'	25 March – 30 September 2020
Reopen: 'Plays' and Open-air theatres'	1 October 2020 – 15 May 2021
Closed: 'Theatre'	16 May – 31 July 2021(West Bengal)
Reopen: 'Theatre'o	1 August 2021(West Bengal)

In this time of social distance, live theatre has transformed into virtual.

Remember that circumstances force you to look for alternatives. Theatre is also adapting to new ways of surviving. In recent months, live theatre has evolved from stage to screen. In such crucial time, artists wanted to keep their passion alive on virtual platforms. In response to the growing discontent induced by the epidemic, many have turned to online virtualization. They were adapting to reach people through their creation. And everything was possible through virtual theatre, through the Internet. Virtual theatre started out as a temporary solution but it is offering a lot more. This may seem like a 'revolu-

tion' of theatre. It is true that the theatre is reaching more audiences than ever before. Reaching even the most distant audience. Virtual theatre is a new adaptation of the theatre world. There was no permission for live theatre performance. As a result, artists were focused on the virtual. They were tried to survive. Instead of sighing before entering the stage, they were facing thousands of audiences from different parts of the world through virtual platforms. This has started a new kind of theatre experience. Usually, theatre artists used to wait before the play started, the curtain would rise. Audiences used to buy tickets for the play. Enthusiastic audiences used to crowd outside the auditorium. And everyone would sit in

the auditorium. Instead, now there is no need for a ticket. Artists are starting to use Facebook, YouTube, Instagram and Zoom to keep the theatre going. The play starts on the screen in front of audiences at the exact date and time only on the virtual platform. Audiences sit alone in their room and watch plays. The play has now entered the audience's private room from the theatre. However, virtual theatre has brought many opportunities. Theatre productions that were previously inaccessible to people due to geographical or physical limitations are now available to audiences sitting in their own homes. Audiences can even freely watch any performance without having to follow any formal etiquette - eating, lying down, sitting, talking, drinking - as they wish. Even online theatre workshops, seminars and conferences conducted by prominent teachers are going to be effortless.

Many organizations are organizing festivals with old plays online. Many organizations have organized the Virtual International Theatre Festival by contacting worldwide artists. They are creating an alternative performance platform. The International V-Theatre Festival (International Virtual Theatre Festival) organized by Rabindra Nagar Natyaayudh with theatre productions, dances, puppet theatres, mimes, documentaries and short films by famous artists from 11 countries including Italy, Germany, Denmark, Israel, Russia, Greece, Spain, Pakistan, Bangladesh and Nepal. In addition, conducted online theatre Facebook Live interviews with prominent theatre artists called 'Quarantine Theatre Project' on the topic of theatre journey and future theatre. Annual theatre programs across the country and abroad are active through virtual mediums. Meeting, rehearsing, theatre workshop, performance, personal performances, taking interviews, etc. everything are conducting through virtual medium. But as soon as all the theatres reopened with 50% seating capacity and compliance with Covid protocol, the physical rehearsal of the new plays began. Three new plays 'Ghum'(17 October, 2020), 'Tathaga-

ta'(15 January, 2021) and 'Talaash'(15 August, 2021) have been produced about the wounds of time. There were also invited performances in several festivals. Also mime workshop, open-air theatre festival, annual international theatre festival, seminars were all conducted after the lockdown.

Possibilities of Live Theatre

The characteristic of each Art medium is different. Theatre enriches people's lives. Theatre is doing the same in these turbulent times. Theatre is an Art form where there is no direct connection to the camera. Theatre is a different live experience. Virtual theatre cannot be same with it. It cannot coexist with live theatre. Live audiences are an internal part of the theatre. In virtual reality it is impossible to express the actual corporeal expression of the actor in the same space with the audience.

It is true that temporary virtuality is bringing direct happiness for artists. But ultimately the theatre will be live. Everyone has to go back there. Because watching and listening to performance through streaming will never be 'real'. We say considering the sound system, visibility, etc. of these technologies. Because the reliability of virtual platforms is low. And that is limited. As a result, we will go to watch a performance with our ears and eyes again. This is because the connection between direct seeing and hearing is impossible to transmit electronically. The experience of watching on the screen is inevitably different. The feeling of watching live is not here. The wonder and joy that is born in the minds of the audiences by watching 'real' performances does not come in virtual. Moreover, in a live performance, the five senses of the audience and the actor are somehow combined. Theatre simultaneously connects the five senses. Audiences can watch the expression of any actor on any side of the stage as per their desire. It is completely different from seeing through the eyes of the camera through virtual. One audience at such a performance denies the contribution of sitting in the quiet darkness of the conventional theatre.

We would not say that the audiences were not active in conventional theatre. They participate there. All theatre is a 'Participatory Theatre'. Audiences also participate there in one way or another. And any theatre is complete as a result of the presence of the audience. Or if we say the 'Oppressed Theatre' of the Augusto Boal where the 'audience' is being transformed into 'actor' in performances. This kind of participation is impossible to sit in the private spaces of the audience. We think that this pandemic is just a way to retain the audience through this virtual theatre before going back to the 'real' theatre. But it is also a matter of not ignoring the innovative processes of theatre. Our conventional idea was that theatre could not be done otherwise. But that idea has been proven wrong. It has been able to liberate without confining theatre to traditional theatres. At this time several alternative theatre spaces have been explored. The theatre has now come out of the dark room and found theatrical spaces in the field, in the backyard, in the small room, in the garden, by the river, in the forest, in the open space. Of course, it is true that this kind of off-proscenium work has not been done before, it is not. But the artists of the theatre did not want to give importance to it. They wanted to keep the theatre locked in the traditional building. However, the new scope of the theatre, the new innovative forces, need to be reconsidered after the pandemic is over.

Conclusion

The pandemic has transformed the theatre world. Especially the way the personal economic disorder has been created all over the world. The economic impact of Covid-19 is already having a devastating effect on theatre and artists worldwide. Financial loss to non-profit culture organizations. The pandemic has forced auditoriums around the world to close. Local venues and amateur theatres were closed. Most theatre events, pre-arranged shows, theatre programs and plans all went off and cancelled for the year. Not only in India, it was all over the world. The long-term closure of the theatre has impacted on artists. Many artists

and creative workers have lost their jobs. Despite their strength and ability, many are unable to work. It can be said that this is how genius dies. Many have been temporarily forced to go into other profession in order to survive.

In India, theatre has repeatedly stumbled. Before decades, the theatre was closed due to political unrest in our country. The voice of the theatre was silenced due to political emergency. But our generation has not faced such an experience. This is the first time; we have faced a pandemic take away normalcy from our lives. It has stopped us. It has stopped our art practice. This is a terrible experience. Virtual theatre is giving a new ground for our artists in pandemic. Virtual theatre is a new expansion of the Arts in the contemporary pandemic. This is an intermediate solution to a short-term problem. But it is also a necessary element to keep the theatre alive and accessible to the audience. This medium may give the future of the theatre another twist to keep the theatre going. However, virtual performances we are learning to appreciate the intrinsic features of this new form. But this virtual medium is not able to destroy the importance of live theatre at all. Live theatre will survive. We don't think artists will embrace the virtual medium forever. It is a temporary by-product of the current situation. We understand that it will take time to return to normal performance. Where all aspects of life have to be changed.





La búsqueda del metaespacio

Breve indagación autorreflexiva sobre la naturaleza de las obras escénicas
Tatjana Ažman

Los conceptos del teatro, las plataformas, los eventos y las reuniones en línea son parte de una situación actual en las artes escénicas en estos tiempos de confinamiento. Lo que antes era impensable, diseñado a partir del entorno tecnológico de una esencia artificial, merodea como un resultado despiadado de más de un año y medio de dificultades para mantenernos actualizados en la esfera social familiar. Supongamos que aún no concebimos el metaespacio como una nueva presencia con toda su fuerza porque es tan diversa y porque el nivel de uso no concuerda con los exigentes criterios, por lo que solo lo aceptamos como una situación temporal en algunos lugares. Es una situación problemática y prolongada para algunos de nosotros; sin embargo, en ese caso, en el futuro tendríamos que abarcar de algún modo los diferentes escenarios más allá del plan B.

Posiblemente, pensar en las muchas nuevas dimensiones de nuestro trabajo en lo que concierne a la relación de la audiencia con los intérpretes en vivo será un desafío.

«Nadie se queja de toda la neblina. Ahora, yo sé por qué: tan mala como es, puedes regresar cautelosamente y sentirte seguro». Esta solo es una cita del famoso libro *Alguien voló sobre el nido del cuco*, pero aun así explica mucho. El cambio de la interacción en vivo hacia las plataformas diseñadas fue la forma más rápida y segura de satisfacer las necesidades de la existencia violentamente motivada. Entonces, ¿cuál es el siguiente paso? Es evidente que los eventos en vivo con la audiencia y las grandes reuniones son más difíciles de llevar a cabo en condiciones complicadas. La constante reorganización es demasiado complicada para hacer que la experiencia

en el teatro sea espontánea y orgánica. Del mismo modo, los espacios cerrados se convirtieron en un problema significativo. Entonces, ¿estar activos implica que cedamos ante la realidad virtual y la aceptemos? ¿Hay alguna propuesta? ¿Cuál es la mejor manera de conservar el espacio que comparte la comunidad de las artes escénicas (nosotros y nuestra audiencia) en el futuro?, porque como el dalái lama dice: «Orar no es suficiente», entonces tenemos la oportunidad de reconstruir nuestra comunidad global y el arte en su nivel implica lo mismo. También dice que, si un problema tiene una solución, debemos esforzarnos por encontrarla. ¿Por qué estamos estancados en las plataformas en lugar de admitir que tenemos una situación inusual que requiere de soluciones únicas? ¿Acaso tenemos que redescubrir o crear algo que se ajuste al gran número de eventos en vivo incluso mejor que antes?

Trataré de resaltar algunos de los puntos problemáticos que tal vez tengamos que considerar desde el comienzo, incluso antes de que estemos listos para actuar de verdad. Este es el momento correcto para hacerlo, incluso si la neblina es segura. No hay muchos desafíos cuando una abrumadora sensación de satisfacción temporal nos inmoviliza en el techo del edificio al mismo tiempo que hay un cielo abierto que tratamos de evitar ver. ¿Dónde está la oportunidad de replantearnos, reconstruirnos y recargarnos, o la oportunidad de remodelar nuestro trabajo y mantenernos activos en la sociedad de una forma más creativa? De alguna manera, me pregunto por qué surgió esta falta de energía para encontrar una solución que se acerque a la esencia del teatro real.

El año pasado contribuí con un ensayo; era un reconocimiento de lo que hemos tenido, una carta de remembranza sobre la conexión, una contemplación pura con el fin de ofrecer calma desde el serio golpe que hemos recibido. Actualmente, intento reunir la experiencia del año pasado, la cual nos muestra cómo no hemos avanzado. Estos comentarios resultan en una conclusión más allá de la experiencia personal, especialmente cuando no consideramos nuestras realidades limitadas a un punto de vista local. Todavía existe una conexión en muchas formas; aún está presente el sentimiento del otro, incluso la manera en que solíamos trabajar existe como nuestro espacio compartido del pasado. Las construcciones de estructuras firmes y los patrones incorporados de cómo interpretamos un evento se quiebran. A partir del conocimiento de la historia humana, los sistemas artificiales construidos por el hombre nunca pueden ser lo suficientemente firmes para evitar un desastre; la vida no está exenta de la extinción; sin embargo, cuando discutimos la vida, al menos sabemos qué esperar y respetarla tiene sus limitaciones. Por lo tanto, nuestros respectivos valores y creencias tienen una

oportunidad mucho mayor de permitir que se abran diversas puertas por la naturaleza de su función.

El recuerdo de la utilidad de grabar las presentaciones es para fines de archivo, promoción, proceso de estudio, versión filmada y proyección. Recuerdo proyecciones del Bolshoi en los cines, las cuales probablemente sean la versión más cercana a nuestra experiencia hoy en día; por su puesto, muchas personas usaban la oportunidad para seguir este programa, pero era la curiosidad; además, era imposible viajar a Moscú con regularidad. También, por ejemplo, estaban algunas viejas puestas en escena que tuvimos la oportunidad de ver en ocasiones especiales, o cuando perdíamos a uno de nuestros colegas y teníamos una semana conmemorativa sobre su trabajo. Además del uso esencial de las presentaciones grabadas para pasar la información o guardarla para el futuro, estábamos tan acostumbrados a esa forma de ver trabajo grabado que nunca imaginamos que impactaríamos en la zona cero. Fue un aterrizaje rápido por un tiempo más prolongado.

Poco después de que cerramos nuestras hermosas fortalezas por la propagación del virus, repentinamente descubrimos algunos datos interesantes sobre nuestro pasado: los artistas de guerrilla que trabajaron en formato digital por décadas reaparecieron y dieron un ejemplo de cómo se podía hacer. No puedo imaginar lo que lo que les sucedió a aquellas personas que no tenían recintos bien equipados previamente con por lo menos laptops o conexión a internet. Es probable que el impacto haya sido enorme. Bueno, pues a nadie le preocupaba que esto fuera una mala experiencia para un gran número de personas. Independientemente de esta razón, en algún momento, la atmósfera virtual se convirtió en un conjunto y la realidad conquistó al mundo con todo tipo de emisiones, ya fueran en vivo o programadas. Al inicio, los eventos no tuvieron ningún costo; más tarde los

lugares estaban vendiendo boletos, o mínimo debías tener una invitación. Durante este proceso, los artistas comenzaron a cuestionarse si seguir presentes significaba que siempre ofreceríamos acceso gratuito y si el futuro de nuestros medios económicos estaba bajo amenaza. Evidentemente, los especialistas estaban preparados para desarrollar los posibles escenarios y las inversiones para infraestructuras TI eran enormes. Las plataformas emergieron de esta semilla, pero aún había un resultado limitado de ejemplos como grupos locales, festivales pequeños y artistas emergentes. Estos lugares invirtieron en tecnología que no era parte de su infraestructura. No había mucha esperanza en la economía básica e incluso si la meta final era alcanzar a nuestra audiencia, ofrecerle acceso a nuestro trabajo y seguir presentes, la incertidumbre era mayor que la certeza. La gran incógnita en el segundo nivel fue nuestra audiencia, quien no se sintió identificada. Así que, de repente, estábamos interpretando y hablando con nosotros; el excepcional horario estelar estaba descartado; pero ¿qué sucede con el resto de los artistas y su trabajo? ¿Por qué la probabilidad de compartir nuestra arte y nuestro espacio no se convirtió en un acuerdo universal para nuestra audiencia, incluso si se me permite, lo suficientemente atractiva para convertirse en la nueva forma de hacer las cosas? Hemos hecho casi todo para hacerlo posible: pensar, actuar, invertir y procesar.

Supongo que *en persona* es el argumento.

La palabra *dramaturgia* es otro tema. Para mí, también es una manera muy cortés de considerarla. Podemos utilizar *dramaturgia* para referirnos a muchas otras cosas, no solo a la composición de una obra, coreografía o un trabajo de artes escénicas en general. Si decimos que esta palabra conlleva un proceso, entonces, por supuesto, tener una idea o una visión requiere de finales fluidos y metas claras. El

cambio en los medios da paso a una nueva imagen, una nueva estructura, un nuevo proceso creativo y una nueva vida por sí misma. El conjunto que ahora podemos ver, el cual surge desde diversos escenarios, ya no solo se trata de las personas en el teatro o los artistas por sí mismos, sino que se convierte en un conjunto de estrategias, estéticas, ciencias, políticas, atención médica y seguridad nacional diversas; se convierte en un nuevo conjunto de artistas y audiencias. No intento identificarlos de forma tan precisa porque no podría abarcarlos a todos; la lista es muy larga. Por supuesto, todo esto pasa porque practicamos el arte de muchas maneras, por lo que es inevitable, además de ser un trabajo increíble, conectarnos y desarrollar un diálogo con otras prácticas. Del mismo modo, implica que nos exponemos a algo único, pero, al mismo tiempo, estar listos para reconocer el nuevo enfoque y los nuevos desafíos de la dramaturgia también implica que primero debemos comprender el primer nivel, la narrativa; la puesta en escena para una audiencia en línea implica que nos adentremos en un material poco conocido para el teatro. Asimismo, implica que utilicemos los elementos dramáticos de la televisión o las películas, más que utilizar los elementos que hemos utilizado incluso en el teatro convencional hasta el día de hoy. Implica que tengamos una audiencia remota. La última práctica de eventos en línea no se adhiere a ningún concepto dramático firme de nuestra historia.

La creación colectiva teatral y muchas formas efectivas de la práctica teatral ya han incorporado estructuras técnicas, individuales y funcionales, por lo que tienen menor estrés en el cambio al modo virtual. Estas formas son más resilientes y abiertas, aunque, al mismo tiempo, son frías y exclusivas. Incluso si estas formas enfrentan el siguiente nivel del problema: una falta de conectividad con la audiencia, hay un significado aún más profun-

do porque se convierte en una nueva forma de arte. Caso cerrado. Por otro lado, el teatro tradicional pasa por dificultades y problemas; se está volviendo pesado con niveles extremos al otro lado de la pantalla. La falta de presencia uno a uno no es diferente del conflicto del organismo social, donde el cambio de esta valiosa red pronto transformará nuestra forma de comportarnos.

El siguiente enigma es incluso más retador para algunas personas dedicadas a hacer teatro: ¿en un futuro cercano podremos regresar a la realidad que solíamos tener? hablar sobre el futuro de las temporadas regulares, horarios de festivales programados, tiempo fijo para el proceso de estudio y recintos cerrados en los que se practique todo el año. Este nivel aún no es un tema que debemos considerar con seriedad y es posible que asumamos que es un desafío extremadamente grande. Existe este milagro de realidad al que llamamos *usar la ventana*. También es sencillo entenderlo si uno mira correr nuestro tiempo de creación de acuerdo con las circunstancias de cada país. Tan pronto como se eliminan o se reducen las medidas, nos apresuramos a producir y presentar. Después de todo un año de familiaridad, este patrón muestra qué tanto nos debilitamos durante los meses de invierno y qué tanto nos activamos en los meses de verano, por lo que podríamos llevar a cabo el proceso de estudio durante los meses de invierno y reabrir durante el verano. Hacer las pruebas, vacunar para correr al interior, permanecer en las burbujas del teatro y poner en práctica la paciencia están cerca de lo anticipado. Ya nos reflejamos en las realidades de la planeación de una temporada habitual en grandes teatros y recintos cerrados.

Al observar los eventos más exitosos que tuvieron lugar a pesar de los cierres de invierno de los teatros cerrados, son los recintos de verano

prominentes y los espacios abiertos los que tienen mayor oportunidad de sobrevivir a las crisis y regresar de forma inofensiva a la cotidianidad cuando sea realista.

La idea de iniciar y detenerse en medio de las curvas de la pandemia causa muchos otros problemas además de los relativos a la organización; produce ansiedad y trastornos mentales a la comunidad de artistas. Una circunstancia estresante requiere más paciencia y tiempo para concentrarse en el proceso que las circunstancias promedio. Los representantes, líderes de proyecto, directores artísticos, y directores y coreógrafos ocupan gran parte de su tiempo en moldear el trabajo de una compañía o lugar, y son responsables de toda su gente. Actualmente hay diversas opiniones sobre cómo afrontar este problema. ¿Tenemos las herramientas para llevar esto a cabo con cuidado, sino es que de manera profesional? Especialmente cuando los miembros de la compañía regresen a trabajar o cuando trabajen de manera remota, y ni siquiera hablemos sobre cómo los principales mecanismos de los eventos tienen una influencia sobre la capacidad de la creatividad humana y sobre cómo respiramos arte.

Otra cuestión lógica digna de reflexión son los artistas escénicos, que no pueden experimentar el diálogo con la audiencia y sienten la falta de participación en su trabajo más allá de la interpretación habitual. El trabajo comunitario verdadero y la vida laboral del artista dependen de la participación, los viajes; ampliar las dimensiones de todos los involucrados: los artistas, los intérpretes y la audiencia. Las comunidades artísticas y las comunidades locales dependen de la conectividad más allá de su sentido más básico y de la conectividad digital. Es la interacción y el intercambio creativo lo que facilita la vida y tiene un impacto fundamental en nuestras sociedades.

¿Deberíamos preocuparnos? Estamos madurando de manera razonable para manifestar que ya no nos emociona tanto y que nos resistimos a participar en nuestra ilusión. Las conferencias, virtuales, talleres, clases magistrales, paneles, entrevistas, todo lo que hemos concebido se ha puesto a nuestro alcance en línea. ¿Aunque acaso ese no es el mito del que hemos estado hablando ya durante algún tiempo? Muchas personas creen con todo su corazón que es una solución temporal. Los artistas escénicos aún intentan descubrir cómo hacer su trabajo de otra forma. Muchos tendrán que encontrar alternativas para seguir creando. Sin embargo, como ya mencioné antes, no hay muchos admiradores alrededor de nosotros y no estamos felices. Al mismo tiempo, los artistas no están muy interesados en presentarse en varios lugares en línea para poder participar. Podríamos agregar que diseñar y trabajar para el mundo virtual no es la naturaleza del trabajo de los artistas en el teatro con una asistencia en vivo porque nunca lo fue. Cómo puedo trazar un paralelo en la concepción dramática para algo a lo que nunca nos habíamos enfrentado antes si no es extrayendo uno nuevo en conjunto con ustedes, de manera colectiva. Este mundo necesita nuevos líderes, un metadebate, un acto del corazón para nuevas propuestas desde el borde de nuestro mundo. No necesitamos comprender con exactitud a dónde nos está llevando esto. Veamos que ocurre de aquí a un año y cómo redescubriremos los potenciales humanos más profundos en esta vida que cambia constantemente.

Si desea agregar algo importante, hágamelo saber.

Mi objetivo era fomentar aún más la conversación, en dirección a nuestro próximo tema: después de que salgamos de la pandemia, tenemos que hacer más por el futuro de la humanidad.



Meta-space search

Brief self-reflective inquiry into the nature of stage work
Tatjana Ažman

Online theatre, platforms, events, and gatherings are concepts for a present mood in the performing arts at times of lockdowns. Previously believed no-no, designed from the technological environment of artificial substance, hangs around as a brutal outcome of more than a year and a half struggle to stay current in the familiar social sphere. Suppose we are not yet viewing it as a new presence in full force because it is so diverse and the level of use doesn't match the firm criteria, so we accept it only as a temporary situation in some places. It is a prolonged state of affairs for some of us, but in that case, we will somehow have to play different scenarios beyond plan B in the future. There will be a possible challenge to think about many new dimensions of our work concerning the live performer-audience relationship.

«Nobody complains about all the fog. I know why, now: as bad as it is, you can slip back in it and feel safe.» it's only a quote from the famous book *Flew Over the Cuckoo's Nest*. But it explains a lot. The move from live interaction to designed platforms was the fastest and most secure way to fulfil the needs of turbulently driven existence. What comes next, then? It is noticeable that live performances with the audience and big gatherings are too complex to deal with under complicated conditions. Repeated rearranging is too tricky to make the theatre experience happen spontaneously and organically. Indoor spaces became a significant problem too. So to stay active means we bow to virtual reality and accept it? Is there a proposal? What is the best way of maintaining our shared space - the performing arts community, us and our audience - in the future? Because

as Dalai Lama is saying, praying is not enough; we have the opportunity to rebuild our global community - and art on its level means just the same. He also says if a problem has a solution, we must work to find it. Why are we stuck on platforms rather than admit we have an unusual situation which requires unique solutions? Do we have to rediscover or create something that suits the body of live performance even better than before?

I will try to point out some of the problem spots we might have to consider at the very start, even before we are ready to act for real. Now the time is right to do so - even if the fog is safe. There's not much challenge when an overwhelming feeling of temporary satisfaction is pinning us on the ceiling of the building while there's an open sky we try to avoid seeing. Where is an opportunity to rethink, rebuild, recharge ourselves, remodel our work, and stay active in society more creatively? Somehow I question why this lack of energy to find a solution closer to the essence of real theatre emerged.

Last year, I contributed an essay. It was an acknowledgement of what we have had, a letter of remembrance about the connection, a pure contemplation to offer calm from a severe hit we have experienced. Now, I am trying to pull together the last year's experience, which shows us how we didn't move further. Especially when we don't consider our realities only from the local point of view, these observations happen to wrap up beyond personal experience. There is still a connection in many ways; still here is the feeling of each other, even the way we used to work exists as our shared space from the past. Buildings of firm structures and incorporated patterns of how we perform show cracks. From the knowledge of human history, men-built artificial systems can never be firm enough to avoid disaster; life isn't immune to extinction, but when we discuss life, we at least know what to expect and respect it has its limitations.

Therefore our respective beliefs and values have a much better chance to enable different doors to open because of the nature of their function.

Memories of what recorded performances used to serve for is an archive, promotion, study process, filmed version and screening. I remember screenings of Bolshoi in film theatres which is maybe the closest version to what we experience now. Of course, many people were using the opportunity to follow this program, but it was curiosity and impossible to travel to Moscow regularly. Or, for instance, some old stagings we had a chance to see on special occasions, or when we lost a colleague and had a remembrance week of their work. Besides the essential use of recorded performances to pass the information or save it for the future - we set our minds on this way of looking at our recorded work and never imagined we would hit ground zero. It was a fast landing for a more extended time.

Soon after we closed down our beautiful fortresses for the virus spread reason, we happen to rediscovered some interesting facts from our past - guerilla artists working in digital format for decades reappeared, giving an example of how somebody could do it. I can not imagine what happened to those who had not previously well-equipped theatre venues and at least laptops or internet connection - the shock probably was enormous. Well, nobody was worrying about this was a bad experience for too many people. Regardless of this reason, at some point, the virtual atmosphere became outfit, and reality conquered the world with all kinds of streamings, be it live or programmed. From the start, events were free of charge. Later on, venues were selling tickets, or one should have at least an invitation. During this process, artists started to question if staying present means we will forever offer free access, and the future of our financial means is under threat. Of course, specialists were ready to develop possible scenarios,

investments for IT infrastructure was enormous. Platforms emerged out of this seed, but there was still limited income from examples such as local collectives, small festivals, emerging artists - these venues invested in technology that was not a part of their infrastructure. There was no much-expected basic economy, and even if the final aim was to reach our audience and offer access to our work and stay present, there were more doubts than certainty. The big question on the second level was then our audience - they did not relate. So all of a sudden, we happen to perform and talk to ourselves, exceptional star prime time excluded. But how about the rest of the artists and their work? Why the probability of sharing our art and space did not become a universally accepted setup for our audience, and, if I may, engaging enough to become our new way of doing things. We did nearly everything to make it achievable - thinking, acting, investing, processing.

In-person presence, I assume,
is the argument.

The word *dramaturgy* is another topic. For me, it is a very thoughtful way to consider too. We can use *dramaturgy* to serve various things, not just a composition of a play or choreography or performing arts work in general. Because if we say it signifies a process, then, of course, having an idea or a vision has to have fluid ends and a clear goal. Change of media bears a new image, a new structure, a new creative process, and a life of its own. The collective we can see now, arising from different scenarios, is no longer just theatre people or artists alone; it becomes a collective of different strategies, aesthetics, science, policies, health care, and national security. It becomes a new collective of artists and audiences. I am not identifying them precisely because it would be too narrow, and the menu is very long. All this happens, of course, because we practice art in several ways. So to connect and develop a dialogue

with other practices is inevitable and a super good job. It also means we expose something unique. But, at the same time, to be ready to acknowledge new dramaturgy approaches and challenges means we also have to understand the first level, telling, staging for an online audience means we dig into material not so well known to the theatre. It also means we use TV or film dramaturgy elements more than elements we have used even in mainstream theatre so far. It also means our audience is remote. The latest online performing practice doesn't glue to any firm dramaturgical concept from our history.

Devised theatre and many effective forms of theatre practice have already incorporated functional individual technical structures, so they have less stress to move online. Those forms are more resilient and open, but at the same time, also cold and exclusive. Even if they face the next level of trouble, a lack of connectivity with the audience, there is still a more profound significance because it becomes a novel form of art. Case closed. On the other hand, the mainstream theatre has struggles and concerns; it is becoming heavy with extreme levels on the other side of the screen. Lack of one-on-one presence is no different from the social organism's conflict, where the change of this valuable network is soon to change how we behave.

The following enigma is even more challenging for some theatremakers - will we soon be able to return to the reality we have had. Speaking about the future of regular seasons, scheduled festival times, fixed time for study process and indoor venues practised all year round. This level is not yet a theme of a serious discussion. It could be we assume it is a too big challenge. There is this miracle of reality we call »using the window«. It is simple to understand also if one looks at running our creation time according to each country's circumstances. As soon as measures are down or low-

red, we rush to produce and perform. After one year of familiarity, this pattern shows how we are more or less weakened during the winter and active in the summer months. So we may turn to hold the study process throughout the winter months and reopen per summer. Do the testing, vaccinate to run indoors, remain in theatre bubbles, and practising patience is close to anticipated. We already reflect on the realities of usual season planning in big theatres and indoor venues. Looking at the most successful events that occurred despite winter closings of indoor theatres, it is prominent summer venues and open spaces that have more opportunity to survive crises and harmlessly return to the usual when it is realistic.

The start and stop concept amid the pandemic loops causes a lot of other problems besides organisation. It brings anxiety and mental issues to the community of artists. A stressful circumstance necessitates more patience and more time to focus on the process than average. Managers, project leaders, artistic directors and directors and choreographers use a lot of time to shape the work of a company or venue and take responsibility for their people. There is a lot of discussion going on how to tackle this issue. Do we have the tools to do that mindfully, if not professionally? Especially when members of companies return to work or when they work remotely. And we are not even speaking about how the principal mechanism of performing influences our human creative capacity and how we breathe art.

Another logical moment worth reflecting on is performing artists, who cannot experience dialogue with the audience and feel the absence of participation in their work beyond regular performance. Real community work and an artist's life-work depend on participation, travel, expanding dimensions for all involved - artists, performers, and audience. Art communities and local communities depend on connectivity beyond

the simple one and beyond digital. It is creative interaction and exchange which facilitates life and have a fundamental influence on our societies.

Should we worry, we are maturing reasonable to state we don't find much excitement anymore and are resistant to participate in our created illusion. Virtual conferences, workshops, masterclasses, panels, interviews, everything we envisioned became accessible online. But isn't it the myth we are talking about for some time now? Numerous people fully believe it is a temporary solution. Performing artists still strive to find how it is possible to do their real work the other way around. Many will have to find alternatives to keep creating. But, as I already mentioned, there aren't so many fans around us, and we are not happy. At the same time, artists are not so keen to be present in various places online to be present. We could add that designing and serving the online dimension isn't the nature of artists' work in theatre with a live attendance because it never was. How can I draw a parallel in a dramaturgical understanding for something we never encountered before, if not collectively extracting a new one with you. This world needs new leaders, a meta-discussion, an act of heart for new proposals from the edge of our world. There's no need to understand where exactly this is heading. Let's see what occurs a year from now and how we will rediscover the most profound human potentials in this fast-changing life.

If you feel like meaningful to add, please let me know.

My aim was to foster conversation further, in direction of our next topic - after we're out of pandemic, we have to do more for the future of humanity.



La obsolescencia programada del teatro virtual

Virtual 3. adj. Fís. Que tiene existencia aparente y no real. RAE

“El teatro es el estado, el lugar, el punto en que se puede aprehender la anatomía humana y a través suyo sanar y dirigir la vida”.

Antonin Artaud

Hablemos pues de este tema tan concurrido y en boga. El constante flujo de información contribuye a alejarnos de dogmas, a no convertirnos en peligrosos fundamentalistas colonizadores de mentes, sobre todo con algo que sería ridículo dogmatizar, puesto que es una expresión liberadora: el arte, en este caso específico, el teatro. Es valiosa la discusión con argumentos, que en nuestros días escasea, pero se niega a extinguirse mientras aún existan personas que deseen generar criterio a partir de la búsqueda de la verdad. Para continuar en el camino de la verdad, tenemos que ingresar a los sen-

deros del conocimiento con la mente libre de prejuicios, como eternos buscadores y con la premisa de que “no sabemos nada”, pues con esta máxima reconocemos nuestra insignificancia y finitud frente al universo inmenso de conocimiento que compartimos.

El dogma no debe confundirse con el seguimiento de leyes naturales o lógicas. El dogma limita ciegamente, sin posibilidad de cuestionamientos, las leyes ordenan con justicia y deben responder a un bien común que obedece a un ordenamiento global. Por lo tanto, lo expresado a continuación está lejos de apuntalar o construir un dogma; está más cerca de descubrir y analizar los elementos esenciales que conforman al teatro y a sus respectivos aspectos de creación artística para tratar de acercarnos al fenómeno del “teatro virtual”.

En este escrito me referiré como “teatro virtual” a: la recreación del teatro que se hace en los formatos de videollamada con los actores en cada recuadro y a las actividades de representación en una grabación audiovisual con todos los actores interactuando en un mismo espacio sin más espectador que la cámara.

No se incluye en este artículo como “teatro virtual”: las grabaciones de obras de teatro que se hayan generado y desarrollado en tiempo real frente a un espectador en un escenario, que el acto escénico haya sido grabado como registro de la obra, que después se utilizó esta grabación para ofrecer funciones en línea, pues esto se cataloga como registro audiovisual de una obra de teatro que puede ser utilizado con distintos fines (documentación, análisis, aplicación

para becas, investigaciones o festivales de teatro), pero que no pretenden ser “teatro virtual”, no hay una búsqueda de crear nuevas narrativas ni lenguajes; es una obra de teatro grabada nada más. Tampoco se incluye el denominado “videoteatro”, ya que sus características son completamente cinematográficas, (aunque no haya conocimiento ni manejo del lenguaje cinematográfico desde una estética estudiada y consciente), no comparte ningún aspecto con el que se le pueda hacer un análisis relacionado con el teatro. Responde a otro lenguaje, a otras técnicas. De hacer un análisis del “videoteatro”, primero se tendría que redenominar como “video” o como “cortometraje”, se tendría que evaluar desde los criterios del cine y no del teatro, por lo que se excluye de la denominación de “teatro virtual” que se analizará en este artículo.

Grotowski expone “¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? (...) (el teatro) No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”.

Artaud analiza en el *Teatro y su Doble* que “el verdadero teatro, por ser móvil y valerse de instrumentos vivos, sigue agitando sombras en las que la vida no ha cesado de pulsar”.

Peter Brook expresa “En el teatro no es posible contemplar en solitario el objeto terminado: hasta que el público no está presente, el objeto no es completo”.

Para continuar con las definiciones del teatro que involucran conceptos básicos como “vivo”, “comunión directa”, “público presente”, recurriré a la definición de teatro que planteamos en nuestro manifiesto para el día del teatro formulado por nuestra Compañía Artística Midas, en la que sintetizamos nuestro sentir y postura frente al teatro, nuestra definición:

El teatro es la condición ritual multisensorial de convivencia extracotidiana directa, sin intermediarios, entre seres humanos.

A partir de este planteamiento se pueden empezar a desarmar las piezas que construyen al teatro desde sus elementos exclusivamente técnicos, para argumentar que **toda actividad de representación realizada**

de forma sincrónica o asincrónica en cualquier espacio virtual cuyo objetivo sea recrear el hecho teatral a través de una pantalla, no puede denominarse teatro.

La premisa fundamental es que el teatro necesita de la convivencia humana para existir. Así nació y así ha sido por más de 3,000 años de la humanidad. Necesita del espectador vivo con su energía total en el espacio de convención consciente de la ficción que se recibe, pero, ante todo, es un rito que necesita del espectador vivo presente para poder vivir. Cuando se traslada la ficción a una realidad y dinámica que requiere de cualquier tipo de intermediación entre espectador y acción, automáticamente la experiencia se transforma en otro tipo de actividad, cuya finalidad de convivir presencialmente con el espectador no será posible cumplir.

A esta primera idea, lógica y simple se suma la utilización de los signos teatrales fuera del espacio para el que fueron catalogados, pues aunque puedan utilizarse en experimentos de “teatro virtual”, se constata una y otra vez que pierden la mitad de su valor, ya que son utilizados en su calidad conceptual, no trascienden a su aspecto semiótico, no pueden ser explotados en su aspecto semiótico porque son signos constituidos para un espacio de diferente naturaleza, por lo tanto, con distintas necesidades de significación, al privarlos del espacio escénico presencial se les reduce a su concepto básico y mínimo, por lo tanto, dejan de ser signos.

Si hablamos de los signos extrínsecos al actor, el signo de la luz, en espacios

virtuales en realidad nos referimos a la luz de la habitación, del comedor, del jardín o en el mejor de los casos el “diseño” de luz se acercará tímidamente a su uso primitivo de iluminar, de hacer que el actor se vea. De todos los intentos de uso lumínico en la virtualidad que he podido observar, todos se reducen a lámparas y focos de casa sin ningún tipo de tratamiento en las funciones morfológicas ni compositivas de la luz; no hay trabajo de color, de temperatura, intensidad, creación de atmósfera, claroscuros, ni nada que se asemeje a una búsqueda para convertirse en un signo.

Los signos sonoros estarán siempre limitados a las inclemencias de la señal de internet -problemática que abordaré más adelante- y a la imposibilidad de que, tanto voces, como efectos sonoros y música sean emitidos por el mismo dispositivo, generando así una incompatibilidad de significantes, puesto que no será una decisión deliberada que haya sido convenida y construida como producto de una exhaustiva investigación y planificación en el proceso creador, más bien responde a un recurso fuera del control estético y semiótico de los creadores; sonido que proviene de distintas fuentes porque no hay más opción que esa, no porque esa sea la elección estética o estilística.

Lo mismo sucede con el signo de la escenografía, que se ha visto ridículamente sustituido por fondos virtuales preestablecidos, cromas técnicamente mal utilizados, fondos de pantalla a los que se les ha dado la categoría de “escenografía virtual” cuando jamás fue un diseño creado por un experto,



ni es un fondo único creado exclusivamente para una pieza artística, que es utilizado con una necesidad de aforar las habitaciones desde donde se graba más que como una representación estética del discurso del creador, del sentido dramático o teatral.

El vestuario en su mayoría de casos se reduce a la mitad de este, el formato de las videollamadas que se han popularizado en esta oleada de “teatro virtual” permite ver solamente parte del torso del actor o actriz, así que esa minúscula parte del vestuario tendría que ser capaz de expresar las condiciones sociales, económicas, psicológicas, estéticas, estilísticas, contextuales, simbólicas e identitarias del personaje y de la propuesta artística. Esto sin mencionar la imposibilidad de una fidelidad cromática a través de la pantalla, el cine puede permitirse crear universos estéticos con paletas de colores impresionantes porque el recurso técnico y el lenguaje de esa disciplina artística está creada con ese fin, pero el teatro funciona de manera directa: del color del vestuario en el escenario al iris del espectador. Esto sencillamente no es posible a través de pantallas con distintas calidades de imagen, calibraciones de color y temperatura distintas, cámaras con grandes deficiencias técnicas y luz sobre los colores que en cada dispositivo será distinto.

Lo que vemos es un *collage* de imágenes heterogéneas en todos sus aspectos, el signo desaparece, porque todo esto ocurre sin control ni planificación premeditada. Una pieza de arte no puede crearse bajo esta anarquía y ocurrencia.

Al entrar en los detalles de los signos intrínsecos al actor, los argumentos

hasta corren el riesgo de convertirse en redundancias lógicas y obvias, pero no estará de más enlistarlos.

De aceptar la instauración de un “teatro virtual”, el cuerpo del actor no necesitaría de ningún tipo de entrenamiento ni técnica corporal, pues el movimiento de las extremidades superiores en la comodidad de una mesa, escritorio o silla no requieren de más que las habilidades motoras primarias, las extremidades inferiores ni siquiera son necesarias -en el formato de videollamada-, los desplazamientos son nulos, la comunicación entre actores se diluye porque no existe la conexión visual mutua, los gestos se limitan a los creados por la mitad del cuerpo, la mímica del rostro no se distingue en todos los actores y actrices con claridad por la calidad de las cámaras, la luz y la señal de internet y se pierde en la distorsión del tiempo real en que es transmitido el mensaje y en el tiempo en que es recibido. Cuando se trata de mostrar el cuerpo completo frente a la pantalla, cosa que muy pocas veces resulta, pues, o no se ven los pies o se ve la mitad de la cabeza, el desplazamiento del actor se limita al margen de la pantalla, lo que no permite realizar grandes acciones que requieran de desplazamientos, por lo que este signo se reduce a desplazamientos y movimientos pequeños siempre, no por una decisión estética, simbólica o semiótica, sino por falta de posibilidades de hacer más.

No hay que perder de vista que el teatro no puede crearse con los recursos mínimos porque, no se tuvo la capacidad o la oportunidad de tener más recursos, no puede justificarse el uso de un disfraz en escena

porque no había recurso económico para un vestuario o reducir nuestras creaciones a lo “único que logramos adquirir”. Excusar una obra de teatro mediocre porque el equipo no tenía la disponibilidad económica y el tiempo de planificación, debería ser impensable para el arte.

A los estudiantes de teatro siempre les aclaramos que el *Teatro Pobre* no es lo mismo que pobre teatro o teatro paupérrimo. Les recordamos constantemente que la carencia de recursos económicos para la producción de una obra nunca debe ser motivo para justificar una puesta en escena en la que erróneamente harán “*Teatro Pobre*” (nada más alejado de Grotowski), pues es frecuente que se apropien de la desinformación de esta técnica para no usar escenografía, utilizaría ni vestuarios; se obtendrá como producto final, una obra solo con actores que hacen la vez de sillas, muebles y escenografía practicable con sus propios cuerpos, pero que al hurgar en la construcción de la obra se devela la verdad de que más que una decisión estética fue una decisión de necesidades materiales.

Lo mismo sucedió y sucede con la migración del teatro a los espacios virtuales, puesto que hubo una avalancha de personas tratando de “explorar la virtualidad” por necesidad material y no por decisión creadora -si no fuese de esta manera, entonces se hubiese explorado desde hace muchos años, como algunos intentos que se han dado en otros países mucho antes de esta situación- y solo con ese inicio ya hay un alejamiento significativo con la obra de arte.

La historia del arte está llena de piezas maravillosas que fueron creadas bajo pedido, por necesidad de venta del artista o por solicitud directa de los mecenas, es verdad, la gran diferencia es que ningún verdadero artista bajo estas condiciones haría una creación desproporcionada, masiva, sin técnica, con prisa y sin cuestionar su propia obra y su calidad.

Ahora abordaré un punto clave en la distribución de material audiovisual en nuestros países latinoamericanos, regresaré a un problema puramente técnico mencionado anteriormente: la señal de internet, pues ya queda claro que la parte técnica teatral queda fuera de cualquier intento de virtualizar el teatro, pero ahora hablemos de los ele-



mentos técnicos que alojan estas experiencias virtuales, todo aquello que está más lejos del arte y que responde a las necesidades del mundo práctico cotidiano, la red de internet.

Si se justifica el problema de la señal de internet con la adaptación sin resistencia a ese nuevo espacio digital y a esta deficiencia se le otorga un signo dentro de la obra teatral que está intentado producirse -como el principio de no tratar de ocultar el error y hacerlo evidente para que se vea premeditado ante el espectador-, ¿qué tan lejos puede llegar el signo?, ¿qué tan trascendental puede llegar a ser si su construcción y uso está supeditado a una inmediatez, a una búsqueda de resolución coyuntural y no a una exploración auténtica de crear nuevos lenguajes escénicos teatrales?, ¿qué tan lejos puede llegar una invención que responde más a una necesidad de salud o económica que a una decisión estética o discursiva por el teatro mismo?, ¿qué tanto nos puede aportar la generación del uso de un signo exclusivamente para un tipo de realidades teatrales o de textos?, ¿qué sucede con las obras maestras que nos han acompañado?, ¿entonces se pueden considerar obsoletas porque el reduccionismo de esta nueva valoración del signo no coincide con la complejidad de creación que estas requieren?, o es que acaso se pretende crear una dramaturgia desde cero para que sea compatible con la inestabilidad de la red, con las distracciones de los espectadores en sus casas, con el agotamiento de la batería de los dispositivos, que se acomode a las deficiencias de la comunicación virtual.

Guatemala, está entre los países con banda de internet más lenta del mundo y según el último censo realizado, apenas el 29,3 por ciento de la población tiene acceso al internet.

Es suficiente moverse al área rural para notar esta carencia, con la llegada de la pandemia se hizo más evidente esta situación indignante y dolorosa en mi país, pero es la regla y no la excepción. Entonces cómo pretendemos crear un tipo de arte que ni siquiera está al alcance de la mayoría, si ya normalmente es difícil que lleguen obras de teatro o se generen procesos de creación artística

en el área rural, con esta brecha de comunicación virtual -irónicamente- se hace más difícil acceder a este público, pues no se ha resuelto el problema primario de comunicación virtual y aunque no sea responsabilidad directa del artista, es un aspecto al que debe atender cuando entra en un proceso creativo, está bien si desea que su creación llegue solo a los que tienen una buena señal de internet, es una decisión aceptable, pero de manera global tenemos una responsabilidad como gremio con todos los tipos de público y alguien debe hacerse cargo de un área específica de público para abarcarlo todo, ¿o nadie querrá llegar al público del área rural? ¿no habrá ningún artista cuyo discurso y postura filosófica corresponda a este público?

De resolverse este problema del acceso al internet, entraríamos a la problemática del signo descrita en párrafos anteriores, así que las posibilidades de la trascendencia y denominación de un "teatro virtual" son cada vez más reducidas.

Como creadores y creadoras debemos estar conscientes de que esto es pasajero y todo el mundo regresará más temprano que tarde a los escenarios, nadie que se precie de artista de teatro sacrificará la exploración vivencial por la distorsión de una pantalla, no podemos ponernos a crear y recrear todo un universo de nuevas reglas para que encaje en una virtualidad pasajera, todo esto se desechará en cuanto abran de nuevo las salas y los espacios alternativos, ya se está haciendo.

Lo valioso que nos deja esta experiencia con la virtualidad es el reconocimiento de la necesidad de usar los medios tecnológicos a nuestro servicio y no al contrario, nos damos cuenta de la urgente necesidad de registrar nuestros trabajos, de grabar las obras de teatro para su documentación, de explorar el lenguaje de la tecnología para que se hermane con la escena. Estoy totalmente a favor de que se le ofrezca un espacio signico a las tecnologías en nuestros procesos creadores, por supuesto que sí, esta virtualidad nos permitió acceder a distintos conversatorios, foros, ponencias y experiencias valiosas con distintos profesionales de teatro de todo el mundo como no había sucedido antes. La virtualidad tiene una

gran cantidad de beneficios cuando se sabe utilizar adecuadamente. Si bien no podemos forzar al teatro a entrar en la virtualidad, sí podemos hacer una reflexión sobre el ingreso de la tecnología y virtualidad a los procesos teatrales, descubrir nuevos signos, primero hay que dar valor a los creadores de estos, fusionar las fortalezas de la virtualidad con la realidad teatral, y después se puede empezar a proponer con base en conocimientos verdaderos y la experiencia necesaria, ya que en nuestra escena real presencial aún no es frecuente el uso de nuevas tecnologías, ¿cómo podemos prescindir del uso de tecnologías en la escena y lanzarnos a promover al teatro dentro de estas?, no podemos proponer un diálogo con la virtualidad cuando nuestras obras de teatro no han tenido ese acercamiento de preparación siquiera.

Aquí no se trata de si es correcto o incorrecto, pero sí de definir límites y orden dentro de la creación teatral, sobre todo cuando cualquiera quiere tirar y encoger el fenómeno teatral desde conveniencias individuales y no desde una postura artística teatral.

El teatro no puede ser virtual, pero sí puede fortalecer su registro, incidencia, expansión y herramientas a través de la virtualidad.

El teatro no puede ser virtual, porque nació vivo de la convivencia humana viva.

El teatro no puede ser virtual, porque ya hay suficientes distancias en todo los medios como para agregarle una más.

El teatro no puede ser virtual, porque el arte es lo más humano que conservamos.

El teatro no puede ser virtual... porque es real.

*Emy Coyoy, 2021
Directora Compañía Artística Midas
Guatemala*



Virtual theater's expected fate

Virtual

Adj. (Computer). [...] Appearing to exist but not existing in the physical world
Cambridge Dictionary

"The theatre is the condition, the place, the point where the human anatomy can be seized and used to heal and direct life."

Antonin Artaud

Let us discuss this greatly recurrent and in-vogue topic. The continuous flow of information contributes to keeping us away from dogmas, to prevent us from becoming dangerous mind-colonizing fundamentalists, especially regarding something that would be ridiculous to dogmatize as it is a liberating manifestation: art or, in this specific case, theater. Argumentative discussion, scarce at present, is valuable. It refuses to fade away as long as there are still people willing to develop good judgement based on a quest for truth. In order to follow the path of truth, we, as eternal seekers, must step into the paths of

knowledge with prejudice-free minds and the premise that "we know nothing" since it is by this maxim that we acknowledge our insignificance and finite nature before the immense knowledge universe we share.

Dogma should not be confused with abiding by natural or logical laws. It places blind limitations with no possibility of questioning; laws order justly and must respond to a common good that complies with a global order. Therefore, the following is far from supporting or creating a dogma. It rather aims to discover and analyze the essential elements that constitute theater and its aspects of artistic creation in an attempt to approach the phenomenon of "virtual theater."

In this piece, I will refer to "virtual theater" as (1) the theater recreation made in video-conference formats

with performers in each frame, and (2) the performance activities in an audiovisual recording with all the performers interacting in the same space with no audience but the camera.

The term "virtual theater" herein does not refer to the play recordings that have been created and developed on a stage in real time before an audience, where the performing act has been filmed for future reference and was, later on, used for offering on-line plays as this is classified as an audiovisual play record with different purposes (documentation, analysis, scholarships applications, research or theater festivals), except for that one purpose of pretending to be "virtual theater." There is no intention to create new narratives or languages. It is nothing else but a recorded play. The concept of the so-called "digital theater" is not covered either due

to its completely cinematographic characteristics (although there is no knowledge or management of cinematographic language from a studied and conscious perspective). “Digital theater” does not share any aspect that can be analyzed in comparison with theater itself because the former deals with a different language and different techniques. If we were to analyze “digital theater,” it would firstly have to be renamed “video” or “short film,” and then evaluated through cinema criteria instead of those of theater. Therefore, it is excluded from the concept of “virtual theater” that is being analyzed herein.

Grotowski asks, “What is theater? What is unique about it? What can it do that film and television cannot? (...) (Theater) cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, ‘live’ communion.”

Artaud states in *The Theater and its Double*, “The true theater, because it moves and makes use of living instruments, continues to stir up shadows where life has never ceased to grope its way.”

In turn, Peter Brook states, “In the theatre (...) the last lonely look at the completed object is not possible—until an audience is present the object is not complete.”

As a further definition of theater involving basic concepts such as “live,” “direct communion” and “present audience,” I will refer to the definition of theater we put forward in our theater-day manifesto, issued by Compañía Artística Midas, in which we express our feelings and attitude towards theater:

Theater is the ritual multisensory condition of direct, unmediated coexistence between human beings.

Based on this approach, we can begin to unravel the pieces constituting theater from its exclusively technical elements in order to argue that **any performance activity carried out synchronously or asynchronously in any virtual space whose objective is to recreate theatre through a screen cannot be called theater.**

The fundamental premise is that theater needs human interaction to exist. This is how it was born and has been for over 3000 years in human history. Theater needs a live and active audience, aware of the fictional content provided. But, most importantly, it is a ceremony requiring a present live audience for it to exist. When fiction becomes a reality and a process that demand any kind of intermediation between audience and action, the experience is automatically transformed into another kind of activity, whose purpose of in-person interaction with the audience is impossible to fulfill.

This first, logical and simple idea is coupled with the use of theatrical elements beyond the purposes they were intended for. Although they can be used in “virtual theater” attempts, it is repeatedly observed they lose half of their value. They are employed strictly according to their semantic nature without reaching their semiotic aspects; they cannot be developed semiotically as they are created for a different kind of environment. Therefore, they have diverse meaning needs. When separating them from in-person performing spaces, they are limited to their basic and essential concept, thus ceasing to be theatrical elements.

If we talk about the extrinsic elements of the performer in virtual environments, lighting actually refers to the lighting of the room, the dining area, the garden... or, in the best of cases, it will come close to its original use of illuminating and spotlighting the performer to be seen. Among the attempts to use lighting in a virtual setting that I have been able to witness, all of them are nothing but ordinary lamps and bulbs without any approach whatsoever regarding the morphological or compositional functions of illumination. There is no attention to color, temperature, intensity, mood creation, shades of light or anything that would resemble an effort to become an element.

Sound elements will always be limited to the constraints posed by Internet connection—a problem to be dis-

cussed below—and the failure of the same device to emit voices, sound effects and music, thus generating an incompatibility of symbols. It is not a conscious decision that has been agreed upon and made as a result of an exhaustive research and planning in the creative process but rather a resource beyond the aesthetic and semiotic control of the creators. It is about a sound derived from different sources due to there being no other option and not because that was the aesthetic or stylistic choice.

The same happens with scenography, which has been ridiculously replaced by preset virtual backgrounds, technically misused chromas and wallpapers that have been classified as “virtual scenography.” They were neither a design created by an expert nor unique backgrounds created exclusively for an artistic production. They are used to fill the places where the performance is recorded rather than as an aesthetic representation of the creator’s thoughts or of the dramatic or theatrical meaning.

In most cases, costumes are reduced by half. The video-conference format that has become popular during this wave of “virtual theater” allows only a part of every performer’s torso to be visible. Thus, the tiny remaining part of the costume should be able to convey social, economic, psychological, aesthetic, stylistic, contextual, symbolic and identity aspects of the character and the artistic project. Without considering the impossibility of chromatic fidelity through screen, cinema can afford to create aesthetic universes with impressive color palettes because the technical resources and language of this artistic discipline are designed for that purpose. Theater, on the contrary, works in a direct way: from the color of the costumes on stage to each spectator’s eye. This is simply impossible for screens with different image qualities and color and temperature calibrations, as well as for cameras with great technical deficiencies and light over colors that will vary according to each device.

What we observe is a combination of entirely uneven images where the element disappears since all this happens uncontrollably and with no pre-meditated planning at all. An artwork cannot be created under such anarchy and occurrence.

When looking at the details of the inner elements of the performer, arguments face the risk of becoming logical and obvious redundancies, though it is not superfluous to list them.

“Virtual theater” implementation will mean no more training or body techniques for performers. Upper-limb movement while comfortably sitting on a chair or behind a table or desk does not require more than primary motor skills. And lower limbs are not even necessary when performing through a video-conference format. Moreover, moving around the stage is unnecessary, communication among performers blurs due to zero mutual eye contact, and gestures are limited to those generated by the upper part of the body. Performers’ facial expressions are not clearly distinguishable due to the quality that cameras, illumination and Internet connection have, thus getting lost between the moment the message is transmitted and the moment it is received. Showing the whole body on screen rarely works as either the feet or part of the face remain hidden. Performers’ movements are limited to screen size, which does not give room for large movements that require moving from one place to another. These elements are always reduced to small movements due to the lack of possibilities to do more and not because of an aesthetic, symbolic or semiotic decision.

We must not overlook the fact that theater cannot be created using limited resources simply because there was no opportunity to have some more. The use of a certain costume in a play cannot be justified by a lack of economic resources or by restricting our creations to a statement claiming it was the only thing we managed to get. Justifying a mediocre play because the crew was pressed for either

money or planning time should not happen when it comes to art.

We always make it clear to theater students that *Poor Theater* does not mean the same thing as mediocre or miserable theater. We constantly remind them that the lack of economic resources for producing a play should never be a reason to justify a *mise-en-scène* where producers will mistakenly create *Poor Theater* (nothing further from Grotowski) as it is common for them to take advantage of misinformation about this technique to avoid using scenography, props or costumes. The outcome will be performers acting as chairs, furniture and scenography that can be performed with their own bodies while, when going deeper into the structure of the play, the unveiled truth is that it was a decision due to material needs instead of an aesthetic choice.

The same thing happened, and still happens, regarding the transition of theater from actual venues to virtual spaces. There was a massive number of people attempting to “explore virtuality” due to material necessity and not because of a creative decision. If that were not the case, then it would have been explored many years ago, just like some attempts that have been made in other countries much before this situation. And simply by leaning on that trend, there is a significant distancing from art.

Art history is filled with wonderful creations that were conceived under request, either by the artist’s need to sell or a direct request from patrons. The truth is, though, that no genuine artist would ever create, under such conditions and in a rush, a disproportionate, massive, non-technical creation without questioning their own piece and its quality.

I will now address a key aspect, a merely technical problem previously mentioned, regarding distribution of audiovisual material in Latin American countries: Internet connection. It is already clear that technical aspects related to theater are not present when trying to virtualize the theater.

Thus, let’s talk about technical aspects bringing these virtual experiences to life, all those elements beyond art that satisfy the needs of the everyday practical world—the Internet.

If the Internet-connection problem is justified by the non-resistant adaptation to this new virtual space, and this, in turn, becomes an element within the play trying to be produced—as the principle of avoiding the concealment of the mistake and making it evident so that it seems intentional to the audience—how far can this element get? How important can it become if its creation and use depend on immediacy, on the search for a temporary solution, and not on an authentic exploration for creating new theatrical scenic languages? How far can an invention that meets a health or economic need rather than an aesthetic or discursive decision on behalf of theater itself go? Which benefits can the use of an element exclusive for a type of theatrical or textual realities give us? What happens with the masterpieces that have accompanied us so far? Can they be considered obsolete as the decrease of this recent element value does not match the creation complexity they require? Or is it that the actual intention is to create dramaturgy from scratch to be in line with connection instability, the audience’s distractions at home, the battery rundown of the devices and the adaptation to the weaknesses of virtual communication?

Guatemala is among the countries with the slowest Internet bandwidth in the world, and, according to the last census, only 29.3% of the population has access to the Internet.

It only takes visiting a rural area in order to notice this shortcoming. Following the beginning of the pandemic, this outrageous and deplorable situation became even more evident in my country. Unfortunately, this is the way it is. How, then, do we pretend to create a form of art that is not even affordable for most people? It is already difficult for plays or artistic-creation processes to occur in rural areas. Ironically, as a result of this



virtual communication gap, it is even more complex for rural audiences to have access to this type of art considering that the main problem of virtual communication has not yet been solved. Although artists are not directly to blame for such problem, it is an aspect that needs to be addressed as artists involve themselves in a creative process. It is an acceptable decision whether you want your creation to reach only those who have a good Internet connection. However, globally, we are responsible as a guild to offer performances to any type of audience. Someone should get to specific areas so that all audiences can enjoy art. Or is it that no one is willing to get to audiences in rural areas? Is there no artist whose ideas and philosophical posture match these audiences?

If this problem of Internet access were to be solved, we would then face the element issue described in previous paragraphs. Therefore, the possibilities for the transcendence and appearance of a “virtual theater” are becoming increasingly limited.

As creators, we must be aware that this is temporary, and everyone will eventually return to theater venues sooner rather than later. No one who claims to be a theater artist will give up experiential exploration for screen distortion. We cannot start creating and recreating a whole new world of

regulations to suit a temporary virtuality. All this will be forgotten as soon as theaters and alternative spaces reopen; it is already happening.

This experience with virtuality has allowed us to acknowledge the need to use technologies as a tool. We notice the urgent need to record our work, to film plays for documentation purposes, to explore the language of technology so that it joins forces with theater. I am totally supportive of giving technology room as an element within our creative processes. This virtuality enabled us to participate in different conversations, forums, lectures and valuable experiences with different theater professionals from all over the world in a way that had never happened before. Virtuality has countless benefits when used properly. While we cannot force theater into virtuality, we can reflect upon introducing technology and virtuality into theater processes and discovering new elements. In order to do that, we must firstly give the right value to their creators—combining the strengths of virtuality with the reality of theater—and, secondly, we can begin to make suggestions based on real knowledge and the needed experience since, in our current in-person *mise-en-scènes*, the use of new technologies is still uncommon. How can we steer clear of the use of technologies in the theater while intending to

promote theater through them? We cannot pose a dialogue with virtuality when our plays have not even been prepared for such an approach.

It is not a matter of whether it is right or wrong; it is about setting limits and order within theatrical creation, especially when someone wants to take advantage of the theatrical phenomenon for individual purposes instead of artistic theatrical ones.

Theater cannot be virtual, but it can strengthen its documentation, incidence, growth and tools through virtuality.

Theater cannot be virtual, for it was born alive from active human coexistence.

Theater cannot be virtual, for there are already more than enough wide gaps in all media.

Theater cannot be virtual, for art is the most human thing we preserve.

Theater cannot be virtual... for it exists.

*Emy Coyoy, 2021
Director at Compañía Artística Midas
Guatemala*



Teatro y virtualidad. La otra butaca

Liuba González Cid. PhD
Universidad Rey Juan Carlos. España

Observatorio de Investigación e Innovación en Ciencias de las Artes de la Escena. Atlas de Interferencias (URJC).

En tiempos de confinamiento proliferó la programación en abierto de contenidos culturales por internet con el aumento exponencial del consumo de cultura *online*. Las artes escénicas y la música en vivo sufrieron el mayor estancamiento comercial de la historia reciente con una drástica parálisis de la actividad artística, lo que afectó a la producción y exhibición de espectáculos a nivel mundial. La capacidad de reacción propició nuevos hábitos culturales que emergieron como una cura rápida, indolora, al aislamiento. La virtualidad sustituyó a la presencialidad y la butaca o la silla compartida en el espacio social del teatro se trasladó a una dimensión individual, insólita, imprecisa. ¿Es posible que esta circunstancia haya potenciado un salto hacia la tecnificación virtual del teatro, una apropiación en términos de innovación y tecnología?, ¿se está produciendo una transgresión del modelo convencional que remite a la presencialidad del teatro, conduciéndolo hacia una virtualidad-tipo como formato emergente de creación escénica?

El teatro durante la pandemia generó una actitud (trans) fronteriza que supuso la difusión, a través de la “red de redes” y su autopista de la información de contenidos diversos en *streaming*, en su mayoría, proyectos dinámicos de pequeño y mediano formato con un tiempo que no sobrepasaba los 60 minutos, apoyados en apps como WhatsApp, Instagram, Facebook, Twitter, o canales como YouTube y Vimeo, además de otras plataformas populares como Zoom o Meet para conexiones en directo. ¿Cómo fueron canalizadas algunas de estas experiencias en tiempos de aislamiento social?

La experiencia teatral vía WhatsApp llegó a través del móvil en mayo de 2020 con *Amor en cuarentena*, escrita por Santiago Loza y dirigida por Guillermo Cacace, con Cecilia Roth y Leonardo Sbaraglia, entre otros actores y actrices. La obra es una sucesión de audios, imágenes y música que se transmite mediante la aplicación. Previamente el espectador entra en el portal web y elige a uno de los actores/actrices que

componen el reparto, deja su número de teléfono y recibe durante 14 días un mensaje diario que construye una historia ficcional simulada con un viejo amor que retorna a nuestra vida.

En julio de 2020, dentro de la programación del Festival Grec, se presentó en formato radioteatro, dividida en un radio podcast: *Bitácora de ida y vuelta*, de Felipe Cabezas y Pere Cabaret, “una mirada cabaretera y musical a la vida de Miguel de Molina”, sumando las voces, relatos, discursos y poesías de Pablo Neruda, Eva Perón o Margarita Xirgu, para crear un puente transoceánico a un lado y a otro del continente.

Rimini Protokoll, una de las compañías más representativas del teatro inmersivo que incursiona en nuevos formatos escénicos, estrena en el mismo mes *Black Box*, “pantomima teatral para una persona”. Un espectáculo ideado por Stefan Kaegi para un solo espectador en tiempos de distancia social. En el teatro, ahora vacío, queda la huella de lo que un

día fue la vida en torno a la escena, el escenario y el auditorio están vacíos, las maquinarias inmóviles “como una ruina temporal de un lugar de encuentro ritual”, ¿dónde están los demás en tiempos de distanciamiento social y aislamiento?, se pregunta al espectador solitario. Las “ruinas post-espectáculo” aparecen recreadas mediante voces que se escuchan en forma de sonidos binaurales a través de auriculares, son un espejismo de la vida dentro del teatro antes de la pandemia, un rastro del cuerpo del teatro, un viaje al subconsciente de la sociedad. Al final del recorrido se plantea al espectador la pregunta: “¿queremos ilusiones o queremos la verdad?”.

Entre lo real y lo imaginario, empleando también el efecto sonoro binaural como técnica inmersiva, *Double* de Darkfield Radio, sumerge al espectador en un mundo de apariencias entre realidad y ficción, en la misma línea del podcast radiofónico, el espectador se descarga la aplicación para sumergirse en una realidad sensorial fabricada que recrea mundos ilusorios y sugerentes en el espacio confinado. Participar es sencillo: “compra una entrada, descarga la aplicación e introduce tu código. A la hora designada, te pones los auriculares y tu hogar se convierte en el escenario de otro mundo, difuminando las líneas entre lo real y lo imaginario”.

En otra dirección, plataformas digitales y portales webs especializados como Scenikus, Arte, My Opera player, The Metropolitan Opera, la Royal Shakespeare Company, entre otras instituciones culturales de referencia, pusieron a disposición del gran público conciertos y espectáculos de ópera, danza y teatro. En PlateaLive, *La persona deprimida* de David Foster Wallace y *Los arrepentidos* de Marcus Lindeen, pudieron verse en *streaming*, dos representaciones únicas de 60 minutos, dirigidas por Daniel Veronese, grabadas en el teatro, llevadas al formato digital y posteriormente estrenadas a nivel mundial a través de internet.

Estas y otras acciones proliferaron en forma de grandes y pequeños proyectos, todos ellas como soluciones para no agotar la ya asfixiada realidad de un sector inestable bajo presión, un estado excepcional que vulneraba la principal premisa de las

artes vivas, la presencialidad del espectador y el intérprete.

Aún es pronto para saber si esta circunstancia que forzó al teatro a hacerse digital durante la pandemia, -un cambio de paradigma en el seno de la vivencia comunitaria del hecho escénico-, ha supuesto un salto de apropiación en términos de innovación tecnológica, o tan solo, una demostración de la singularidad del teatro que remite a su capacidad de adaptarse a la emergencia cultural de sus ciclos históricos. En este sentido, profundizando en el concepto de virtualidad, el teatro, mucho antes que el cine o la fotografía, -“subordinados a la naturaleza misma de los medios técnicos implicados en la operación representativa” (Bettetini, 1977, p.146)-, no se limita al espacio físico de la escena como único soporte, sino que revaloriza el concepto de ventana albertiana como pórtico o portal virtual, dependiendo de cada instancia representativa. Esta visión proteiforme del espacio en el teatro nos remite a la noción del espectáculo, en primer lugar, como escritura virtual del texto dramático, pero también, como la acción permanente entre poesía y tecnología.

Los griegos desarrollaron innumerables efectos ópticos mediante ingeniosos dispositivos escénicos y la explotación tecnológica de los romanos fue algo sin precedentes. El cosmos poético particular del barroco teatral como encarnación virtual de comedias y autos, destinados a desplegar su efectividad mediante complejas arquitecturas, máscaras y ornatos permanentes o efímeros, constata la necesidad de introducir la tecnología como ilusionismo verdadero en los siglos XVI y XVII, sin olvidar que hace más de 400 años algunos de estos espectáculos eran diseñados teniendo en cuenta la perspectiva del espectador estático y del espectador móvil, como sucedía en los festejos regios en el espacio orgánico y simbólico de la ciudad. La revolución teatral de la vanguardia artística con la noción moderna del director de escena, -unidad y síntesis de la puesta escena-, planteó nuevas relaciones ópticas a través de las innovaciones que partían de la disolución del marco y la interactividad de los planos visuales en favor de una unidad arquitectónica.

Entrado el siglo XX, la tecnología del cine se introduce en el diseño escénico y su irrupción genera nuevas relaciones entre el lenguaje cinema-

tográfico y el teatro, como constata el propio Piscator incursionando en el diseño inmersivo que combina la acción escénica con la proyección, introduciendo no solo la pantalla de fílica, sino también técnicas del montaje cinematográfico inspirado por Eisesntein. Svoboda, padre de la iluminación moderna, indagó sobre el sistema multipantalla, proyectando superficies y texturas sobre módulos virtuales escenográficos. Sin lugar a duda, las relaciones entre ciencia, arte y tecnología han persistido desde los griegos hasta la posmodernidad como una huella imborrable, permanente, necesaria. *Ars techné* y *Ars poética* han convivido en el espacio matérico de la representación, expresando una simbiosis entre tecnología y poesía como la notable relación de hibridación entre los lenguajes presentes en los dos ámbitos complementarios de creación, invención y expresión.

Más allá de las normas de la convención espacial/presencial, los prejuicios sobre aquello que debe ser o no el teatro, -dicotomía en la que irrumpe el sempiterno debate de la crisis moral y estética-, en nuestro imaginario colectivo el teatro se expresa como un sentimiento de lugaridad. Sin embargo, el espectador de este siglo, acepta sin remordimientos que el teatro puede ser/estar en cualquier otra parte; un museo, el salón de una casa, un aula, un vagón de metro, una azotea, un parque, también dentro/a través de dispositivos conectados a internet, esto acaba de suceder, está sucediendo como una nueva manera de comunicarnos. La semiótica, como disciplina crítica de la comunicación tiene una gran campo de investigación en estos temas.

Si el objeto del teatro, entre otros aspectos formales, radica en la comunicación que suscita la presencia del otro para contemplar, -recordemos que el significado inicial del término teatro es “mirar, contemplar”-, la conexión con el universo digital se presentaría como otra forma de mirar a través de un dispositivo-ventana hacia/desde otra dimensión espacio-temporal. Interactuar como cuerpos colectivos desde otra perspectiva, donde la intimidad del espectador deja de ser pública, expuesta, y desaparece la idea de la práctica simbólica colectiva “del que mira y contempla” en un espacio comunitario, nos presenta a *priori* un espectador transformado en



“Olas de tempestad” de Alfonso Paquet. Piscator (1926). Combinación de escena y película.

una especie de *voyeur cultural tecnológico* que se entrega al entretenimiento en la confortabilidad de su espacio, no ya en la dimensión ritual de lo que hasta el instante de la conexión daba sentido a la palabra “teatro”.

¿Cómo será el futuro de un teatro sin sus códigos analógicos propios, como la percepción sensorial y sinestésica que define las relaciones entre lo auditivo y lo visual? ¿Puede existir un teatro sin teatro? ¿Qué papel jugarán el autor, el director, actores y actrices, iluminadores, compositores, regidores, maquinistas..., en este nuevo universo rediseñado por la Inteligencia Artificial (IA)? Esta reflexión plantea nuevas relaciones de construcción o deconstrucción entre el teatro y la butaca virtual del espectador, al otro lado de la pantalla/ventana/espejo. En este punto experimental, la pandemia ha venido a acelerar una consciencia acrecentada de que el teatro puede transgredir sus propios límites, ¿acaso los hubo?, pero el hecho de que cambie el medio no es suficiente razón para afirmar que el teatro haya entrado en una era digital, la del ciberteatro.

En nuestro particular imaginario colectivo tenemos una idea de lo que es el teatro y esto me remite a una de las escenas de la película *All About Eve* (1950), de Joseph Mankiewicz, en la que Eva (Anne Baxter) le pregunta a Gary Merrill, que interpreta a Bill, un afamado director teatral de éxito, cuál es esa fórmula mágica del buen teatro, a lo que Bill responde:

El teatro, el teatro... ¿Qué normas obligan a que el teatro esté concentrado en unos feos edificios situados en unas calles determinadas de Nueva York,



“Somnus Greco” de Liuba Cid (2014). Combinación de escena y película en tiempo real a través de cámara GoPro, instalada en elemento escenográfico.

o de Londres, o París, o Viena? Oiga y aprenda, joven: ¿Quiere saber lo que es teatro? Un circo de pulgas, una ópera y un rodeo; carnavales, *ballets*, bailes de tribus indias, marionetas, un hombre orquesta... todo eso es teatro. Donde haya magia y ficción, y un auditorio, allí hay teatro. El pato Donald, Ibsen, Pirandello, Sarah Bernhardt (...) Betty Grable, Rex, el caballo salvaje, Leonora Dusen... todo es teatro. No los comprende uno a todos, no nos gustan todos. ¿Y qué importa? El teatro es para todos, incluida usted, pero no en exclusiva. Así que no apruebe o desaprobe. Tal vez no sea su teatro, pero es el teatro de alguien en algún sitio.

¿Entonces, por qué no una butaca virtual para los espectadores del futuro en tiempo presente que emplace a los medios digitales con el apoyo de las nuevas tecnologías, capaz de convivir con la presencialidad y la experiencia colectiva del teatro? “¿Qué es el teatro? Un tipo de máquina cibernética”, dice Barthes (1983, p.310). Lo hemos visto y lo vemos en proyectos inmersivos, tecnológicos y experimentales de Rimini Protokoll, Matías Umpiérrez, Robert Lepage, The builders association, La Fura dels Baus, entre otras compañías y creadores escénicos de todo el mundo. El teatro virtual en el horizonte de la comunicación digital, el Big Data y la IA, no es una utopía de futuro, la comunicación interactiva a través de la tecnología y los medios digitales irá introduciéndose cada vez más en territorios creativos, estableciendo nexos entre naturaleza y cultura científica. El espectador de la sociedad digital está a la espera de estas transformaciones, aunque de momento, solo se perciba esta microevolución del teatro, a la manera del grupo Dogma, multiplicando ventanas, des-

contextualizando para ubicar al espectador en lo aleatorio. Al otro lado de la pantalla, también, puede estar el teatro de alguien en algún sitio.

Referencias

Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili- Col. Punto y línea.

Blázquez Mateos, E. & Cid, L. (2021). *La ciudad portátil como metáfora del mundo*. Artes Escénicas, 20 (Marzo), 44-49.

Darkfield. (s. f.). <https://www.darkfield.org/radio>. Recuperado 9 de septiembre de 2020, de <https://www.darkfield.org/radio>

González-Cid, L. (2020). *Teatro posdramático en la era de las nuevas tecnologías. Prácticas artísticas inmersivas y participativas* (págs. 131-138). RUA. Universidad de Alicante, 2020. Col. Mundo Digital de Revista Mediterránea de Comunicación; 15) DOI: 10.14198/MEDCOM/2020/15_cmd.

Kaegi, S. (2020, 17 julio). Black Box. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/black-box>

Piscator, E. (1930). *El Teatro Político*. Madrid: Cenit.

Ryan, Marie Laure (2001) *Narratives as Virtual Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

The Builders Association. (1988). <https://www.thebuildersassociation.org/>. https://www.thebuildersassociation.org/prod_jetlag_info.html



Theater and Virtuality: The Other Seat

Liuba González Cid, PhD Universidad Rey Juan Carlos, Spain

Observatorio de Investigación e Innovación en Ciencias de las Artes de la Escena. Atlas de Interferencias (URJC)

The lockdown era has seen a boom in publicly available cultural content through the internet with an exponentially increasing consumption of online culture. Performing arts and live concerts underwent the largest commercial stagnation in recent history with a drastic paralysis of artistic activity, thus affecting live entertainment production and shows on a global scale. Our reaction ability made way for new cultural habits emerging as a quick, painless cure for isolation. Presentiality was replaced by virtuality, and the shared seats within theater's social space were relocated to an individual, foreign and imprecise dimension. May such circumstances have encouraged a leap towards theater's virtual technification as an innovative and technological appropriation? Is the traditional in-person model being transgressed, thus leading theater towards a virtual typology as an emerging format for scene construction?

During the pandemic, theater stimulated a (cross-)border attitude entailing the diffusion—by means of the “network of networks” and its “information superhighway”—of an ample array of content through streaming. Such content pertained mostly to small and medium-format dynamic projects under 60 seconds long offered through apps like WhatsApp, Instagram, Facebook and Twitter, sites such as YouTube and Vimeo, and other popular platforms like Zoom and Meet for live broadcasting. How were some of these experiences oriented in the era of social distancing? WhatsApp-based theater through mobile phones had its premiere on May 2020 with *Amor en cuarentena* (Quarantine Love), written by Santiago Loza and directed by Guillermo Cacace, with performances by Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia and others. This piece consists of a succession of audios, pictures and music sent through the app.

The audience would have had to enter the website, choose one of the cast performers and provide their phone numbers. Then, for a period of 14 days, they would receive a daily message forming a fictional story around an old lover coming back to their lives.

As part of Barcelona's Festival Grec, on July 2020, Felipe Cabezas and Pere Cabaret's *Bitácora de ida y vuelta* (Round-Trip Logbook) was presented as a podcast in radio-theater format. This cabaret and musical glance at the life of Miguel de Molina combines Pablo Neruda, Eva Perón and Margarita Xirgu's voices, speeches and poetry in order to build a transoceanic bridge between continents.

As one of the main representatives of immersive theater, the Rimini Protokoll company ventured into new stage formats with *Black Box*, described as a theatrical pantomime for one, which



Olas de tempestad (Tempest Waves) by Alfonso Paquet. Piscator (1926). A combination of staging and film.



Figure 2. *Somnus Greco* by Liuba Cid (2014). A combination of staging and real-time film via a GoPro camera installed as a stage element.

also premiered in July. This performance was conceived by Stefan Kaegi as a one-spectator experience during the era of social distancing. Inside the now-empty theater, the remnants of what once was life around the stage remain; the stage and auditorium stay empty, and the machines lie still like the temporary ruins of a place for rituals. The solitary spectator is left wondering, “Where is everyone in times of social distancing and isolation”? Post-performance ruins appear recreated by voices that can be heard as binaural sounds through headphones. They constitute a mirage of what life in theater was before the pandemic—theater’s footprints; a trip towards society’s subconscious. By the end of the journey, the spectator is asked, “Do we desire illusions or the truth”?

Somewhere between reality and imagination, *Double* by Darkfield Radio submerges the spectator in a pretense world of truth and fiction with the same binaural sound effect as an immersive technique. It follows the same format of radio podcast in which the spectator downloads an app to dive into a sensory and constructed reality recreating suggestive worlds of illusion within a cloistered space. Participating is simple: Buy your ticket, download the app and type your code. When the time comes, put your headphones on and see your home transform into a stage out of this world with blurry lines dividing reality and imagination.

On a different note, digital platforms and specialized sites like Scenikus, Arte,

My Opera player, The Metropolitan Opera, the Royal Shakespeare Company and other cultural reference institutions made music, opera, dance and theater performances available for the general public. David Foster Wallace’s *La persona deprimida* (The Depressed Person) and Marcus Lindeen’s *Los arrependidos* (The Penitents) were two unique 60-minute performances on PlateaLive directed by Daniel Veronese. They were filmed at the theater, translated into the digital format and premiered worldwide by streaming.

Among others, such initiatives spread as small and large projects that provide a solution to sustain the already asphyxiated reality of an unstable and stifled sector. This abnormal state interferes with the main cornerstone of living arts—the presentiality of both the spectator and the performer.

It is still too soon to know if such circumstances forced theater to go digital during the pandemic, which supposes a paradigm change at the core of community life within theater’s physicality. It is either a leap of appropriation in terms of technological innovation or proof of theater’s uniqueness that enables it to adapt to the cultural emergency of its historical cycles. Focusing on virtuality, theater is not restricted by a scene’s physical space as its sole means of assistance. On the other hand, cinema and photography are subordinated to the very nature of the technical media involved in the representative action (Bettetini, 1977, p. 146). Theater reassesses the concept of Alberti’s window as a virtual entrance or portal depend-

ing on each performance. This protean vision of space in theater harks us back to the notion of spectacle as both the virtual writing of dramatic texts as well as the perpetual action between poetry and technology.

The Greeks developed countless optical illusions by means of ingenious stage devices; after them, the Romans made the most out of technology like no one had ever done before. Theatrical baroque’s particular poetic cosmos as the virtual embodiment of comedies and mystery plays intended for unfolding its efficacy via complex architectures, masks and permanent or ephemeral ornaments attests the 16th and 17th centuries’ need to incorporate technology as true illusionism. It should be noted that, 400 years ago, some of these spectacles were designed bearing in mind both the static and dynamic spectator viewpoints in the same manner as that of royal festivities within the city’s organic and symbolic space. Theater’s artistic avant-garde revolution, which brought forward the modern notion of a stage director who provides the staging’s integration and synthesis, outlined novel optical relations through innovations based on framework dissolution and visual-plane interactivity in favor of architectural integration.

Film technology found its way into stage design by the beginning of the 20th century, forming new relations between film language and theater. Piscator himself attested such relations by venturing into immersive design, which combines stage action and screening with the incorporation

of not only the cinema screen but also the film-editing techniques inspired by Eisesstein. Svoboda, the father of modern film lighting, looked into multiscreen systems by projecting surfaces and textures over virtual stage-design units. The relations between science, art and technology have, without a shadow of a doubt, persisted since ancient Greece all the way into postmodernism as an indelible fingerprint, both perpetual and necessary. *Ars techné* and *Ars poetica* have coexisted within a space of performance matterism expressing a symbiosis between technology and poetry as the prominent hybridizing relation of all languages present in the complementary environments of creation, invention and expression.

Beyond the traditional norms of space and presentiality by which the pre-conceptions of what theater should and should not be—a dichotomy that irrupts into the perennial debate of the moral and aesthetic crisis—are set within our collective imagination, theater reveals itself as a sense of “placehood.” This century’s spectator nevertheless accepts, without any remorse, that theater can be anywhere from museums, homes, classrooms, subway cars, rooftops and parks to internet-connected devices, which has been occurring as a new way of communicating. Semiotics provides an ample research field for such issues as a communication-critical discipline.

If theater’s purpose, among its other formal aspects, lies in the communication resulting from the spectator’s in-person contemplation—with the original meaning of the term *theater* being “to look or contemplate”—the connection to the digital universe should present itself as a new way of contemplating through a window-device from and into a different space-time dimension. Interacting as collective bodies from another viewpoint where the spectator’s intimacy ceases to be public and exposed, and the idea of a collective symbolic practice of whom “looks and contemplates” in a shared space disappears, will initially produce spectators transformed into technological voyeurs who surrender themselves to entertainment from the comfort of their own spaces and not from the ritual dimension that used to inform the word “theater” before connection arose.

Sensory and synesthetic perceptions characterize the relations between sound and image, so how does the future of a theater stripped of such inherent analog codes look like? Can there be any theater without a theater? What role will authors, directors, performers, lighting technicians, composers, stage managers, theater engineers and others play in this new universe redesigned by AI? Such a cogitation brings forth new construction or deconstruction relations between theater and the spectator’s virtual seat on the other side of the screen/window/mirror. Within this experimental state of affairs, the pandemic has accelerated an enlarged awareness of theater’s ability to transgress its own limits (were there ever any?). Notwithstanding this, media changing is not enough to state that theater has entered a digital era—cybertheater.

Our particular collective imagination houses a certain idea of what theater is, which takes me back to a scene in Joseph Mankiewicz’s *All About Eve* (1950) where Eve (Anne Baxter) asks the renowned stage director Bill (Gary Merrill) what the secret formula for good theater is, to which he answers:

The Theatuh, the Theatuh... What book of rules says the Theater exists only within some ugly buildings crowded into one square mile of New York City? Or London, Paris or Vienna? Listen, junior, and learn. Want to know what the Theater is? A flea circus. Also opera. Also rodeos, carnivals, ballets, Indian tribal dances, Punch and Judy, a one-man band—all Theater. Wherever there’s magic and make-believe and an audience—there’s Theater. Donald Duck, Ibsen, and The Lone Ranger, Sarah Bernhardt, [...] Betty Grable, Rex the Wild Horse, and Eleonora Duse—all Theater. You don’t understand them all. You don’t like them all. Why should you? The Theater’s for everybody—you included, but not exclusively. So, don’t approve or disapprove. It may not be your Theater, but it’s Theater for somebody, somewhere.

Why, then, can’t virtual seats for future spectators in present times that call for digital media aided by novel technologies coexist with presentiality and the collective theater experience? “What is theater? A kind of cybernetic machine,” said Barthes (1983, p. 310). We have seen this, and continue to see it, in the immersive, technological

and experimental projects of Rimini Protokoll, Matías Umpiérrez, Robert Lepage, The Builders Association, La Fura dels Baus and other performance companies and creators worldwide. Virtual theater is not a futuristic utopia in the era of digital communication, big data and AI. Interactive communication through technology and digital media will continue expanding its reach within creative spheres, entwining nature and scientific culture. The digital-society spectator shall await such transformations even if only this theater microevolution is visible at the moment. Changes shall come, in the style of *Dogma 95*, by multiplying windows and removing context in order to place the spectator within randomness. The other side of the screen might as well house theater for somebody, somewhere.

References

Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, Col. Punto y Línea.

Blázquez Mateos, E. & Cid, L. (2021). La ciudad portátil como metáfora del mundo. *Artes Escénicas*, 20 (March), 44–49.

Darkfield. (n.d.). <https://www.darkfield.org/radio>. Retrieved September 9, 2020, from <https://www.darkfield.org/radio>

González-Cid, L. (2020). *Teatro posdramático en la era de las nuevas tecnologías. Prácticas artísticas inmersivas y participativas* (pp. 131–138). RUA. Universidad de Alicante, 2020. Col. Mundo Digital de Revista Mediterránea de Comunicación; 15) DOI: 10.14198/MEDCOM/2020/15_cmd.

Kaegi, S. (2020, July 17). Black Box. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/black-box>

Piscator, E. (1930). *El Teatro Político*. Madrid: Cenit.

Ryan, M. L. (2001). *Narratives as Virtual Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

The Builders Association. (1988). <https://www.thebuildersassociation.org/>. https://www.thebuildersassociation.org/prod_jetlag_info.html



Seguir adelante

por Stefania Bochicchio

Codirectora del ITI en el Reino Unido
Directora artística fundadora – Draper Hall, Londres

La «nueva normalidad» es uno de los tropos que se han acuñado recientemente.

Sin embargo, por mucho que lo repitamos en casi todos los contextos, e incluso a veces fuera de contexto, pareciera que hablaríamos de una tierra imaginaria como el país de Nunca Jamás o una especie de utopía. Estas palabras nos hacen sentir mejor a pesar de que no entendamos por completo su significado y pese a que sea muy probable que tengan un significado diferente para cada persona.

Durante los últimos diez años o más, los epidemiólogos intentaron advertirnos de que no era cuestión de si hubiera una pandemia, sino de cuándo ocurriría la siguiente. Como siempre, nuestra forma de vivir fue la causante de esta situación. Cómo tratamos el planeta y la destrucción de hábitats naturales facilitan que cualquier agente patógeno pase de especie en especie originando las terribles consecuencias que estamos viviendo actualmente, además del hecho de que siempre pensamos que el peligro, como en las películas estadounidenses, es inminente, pero que, al final, un *deus ex machina* vendrá sin duda a salvarnos.

Hemos tenido al menos un año y medio para reflexionar sobre nuestra práctica teatral. Espero que se encuentren bien y que hayan podido superar los obstáculos financieros, pero también espero que este haya sido un tiempo para meditar sobre cómo seguir adelante y dejar atrás lo que no sirve.

Hace seis años, fundé un nuevo teatro en Draper Hall, en la zona 1 de Londres, en un área llamada Elephant and Castle. Esta área es, tal vez, la más diversa de Londres, pues hay una variedad de casi 300 comunidades e idiomas, pero también es un área que ha sufrido privaciones a lo largo de la historia. Sin embargo, en los años transcurridos desde el final de la Segunda Guerra Mundial y con la supuesta subdivisión de Londres en círculos concéntricos, dicha área terminó formando parte de la atractiva zona 1. En consecuencia, a lo largo de los últimos diez años, captó más y más la atención de promotores privados, quienes, durante el proceso de efectuar una rápida gentrificación, hicieron todo lo posible por expulsar a su población histórica, es decir, a las personas pobres, las personas inmigrantes y las personas que no podían costear los precios exorbitantes de

la nueva urbanización. Como si se tratase de un fractal, esto generó, a un nivel microcósmico, un problema endémico de nuestra época que puede identificarse en todos los niveles alrededor del mundo.

Como practicantes de las artes, nos repetimos de forma constante que estas son el alma de toda sociedad. No obstante, se nos dificulta llegar a las personas que más nos necesitan: aquellas que no poseen los recursos económicos para comprar boletos caros, o aquellas que trabajan varios turnos y se enfrentan a todo tipo de retos para llegar a nuestras sedes o para acceder a nuestros espectáculos, como las personas mayores, las personas jóvenes o aquellas madres y padres que se encargan de cuidar a sus hijos pequeños. Dentro de esta ecuación compleja, debemos añadir el factor importante de nuestra huella de carbono. Cuando les pedimos a quienes son artistas que viajen hasta donde nosotros nos encontramos, ¿acaso nos interesa qué medio de transporte utilizan o la distancia que viajan? ¿Acaso se nos ha ocurrido hacer una evaluación de la huella de carbono que dejan todas las

producciones que ponemos en escena? Como codirectora del Instituto Internacional de Teatro en el Reino Unido, un puesto que me honra ocupar, soy consciente de que tengo un punto que me da cierta ventaja para observar cómo los diferentes países y practicantes superaron todos los retos mencionados previamente. Por ejemplo, en Italia, el país donde nací, las personas aceptaron de inmediato la idea de la modalidad virtual desde que inició el primer confinamiento, el cual precedió al del resto de Europa por alrededor de dos semanas.

La modalidad virtual fue impulsada por el maravilloso deseo de mantener la comunicación y de ofrecer alivio por medio de las artes, y fue gratis, caótica, espontánea, maravillosa y entusiasta. Tenía todos los puntos positivos y negativos de algo en extremo sincero y que no había sido planificado, pero que no era sostenible a largo plazo. Muchas compañías de teatro en diferentes países hicieron lo propio y subieron a internet material antiguo, que tal vez solo fue filmado como material de mercadotecnia, o decidieron montar de forma apresurada producciones originales con las tecnologías existentes que nunca antes se habían explotado en el campo de las artes. Llegamos al punto en que Zoom se volvió una palabra reconocible. Algunos practicantes alrededor del mundo, a quienes sigo con gran interés y admiración, no pensaron en esto como su segunda opción o conformarse, sino como un reto para explotar al máximo este medio y producir un género diferente. Para muchos otros, montar representaciones en línea de forma gratuita fue un fracaso heroico y, al mismo tiempo, una situación necesaria, pues fue algo hermoso que generó vínculos, continuidad y un mensaje de esperanza, pero que, a menudo, no incluía un modelo financiero sostenible.

El legado de todo esto es que, ahora, las personas se han familiarizado con

la idea del teatro virtual, una modalidad que antes era casi inexistente, aunque aún se reusan a pagar por él.

¿Cómo seguimos adelante?

Como lo mencioné antes en la introducción de este artículo, muchas personas hablan de la «nueva normalidad»; sin embargo, casi el mismo número de personas habla sobre volver a la hermosa época antes de la pandemia. Debido a que el tiempo es un vector y viajar al pasado es físicamente imposible, tenemos que encontrar nuevas soluciones que se adapten a los nuevos tiempos. A pesar de que deseamos fervientemente experimentar otra vez la profunda conectividad de una representación teatral en vivo, también debemos reconocer que hemos logrado llegar a nuevas y grandes audiencias al utilizar el método virtual como nuevo vehículo para las artes escénicas.

¿Acaso esa no había sido nuestra meta durante mucho tiempo?

Pese a que, como sabemos, la virtualidad no está por completo libre de contaminación, esta produce mucha menos contaminación en comparación con los viajes en avión o el traslado de decorados alrededor del mundo. También debemos reconocer que el cambio climático es el mayor reto de nuestra época. Debido a que es un desastre que todas las personas hemos ocasionado, cualquier cosa que podamos hacer para remediar esta situación, así como encontrar nuevos modelos para seguir adelante será de vital importancia.

Debo admitir que el punk fue una influencia formativa en mi vida: adoraba su energía genuina, su deseo de hacer todo en el momento, su postura de hacer todo sin ayuda de nadie, su inmediatez y su explosión creativa igual a una supernova. Es posible que haya personas que digan que este movimiento duró poco; sin embargo, yo argumentaría que sigue presente el día de hoy, tal vez con menos alfileres a la vista, pero muchos practicantes en la actualidad fueron moldeados por su espíritu, y pienso que la esencia del punk es crucial ahora más que nunca.

Uno de los principios del punk era destruir la música del pasado. Si bien ahora sabemos que sus figuras más destacadas amaban a los Beatles y a Beethoven, esta era una postura provocativa en contra de la industria musical y la producción de canciones poco originales, vacías y sin sentido que se modificaban

para ser fáciles de escuchar y apaciguar a las masas. Canciones hechas para consumirse y no para disfrutarse; el equivalente acústico a la comida chatarra.

Cada vez que escucho a alguien decir que nadie esperaba una pandemia, me viene a la mente el chiste recurrente de uno de los *sketches* más famosos de Monty Python: «Nadie espera a la Inquisición española». Como dije antes, a pesar de que los virólogos esperaban una pandemia y nos advirtieron, no prestamos atención y seguimos con nuestras vidas como si nada, lo cual también aplica para el desastre ecológico al que nos estamos enfrentando.

Al inicio de la pandemia, en el Reino Unido, muchas personas de diferentes sectores recibieron suspensiones laborales. Con toda la razón, el gran número de personas que trabajaban en las artes creativas, en particular en el teatro, como profesionales autónomos y que quedaron fuera del esquema, protestaron porque su importancia y su papel dentro de la sociedad se estaban ignorando. Sin embargo, el gobierno del Reino Unido, entre muchos de sus errores, decidió ignorar, en gran medida, la grave situación de estas personas.

Somos una parte integral de la sociedad en la que vivimos y trabajamos, pero, ahora más que nunca, en el periodo posterior al término de la Segunda Guerra Mundial, tenemos que replantearnos nuestro papel, analizar las viejas costumbres y desechar aquello que dejó de funcionar o de ser pertinente.

En todo lo que hacemos, de cara al futuro, tenemos que preguntarnos cuáles son nuestras intenciones; a quiénes queremos llegar y cómo lo haremos; de qué forma lo que hacemos es relevante en sus vidas; qué impacto tenemos en el ambiente, y cómo cada proyecto nuevo puede alcanzar su máximo de inclusión, pertinencia y significado al mismo tiempo que exploramos nuevas prácticas y mantenemos una fidelidad y honestidad interna en su narrativa.

En décadas pasadas, en muchos países alrededor del mundo, el universo del teatro y la danza tuvo un grupo de superestrellas cortejadas y adoradas por los grandes establecimientos, los guardianes de las artes, las instituciones que manejan el dinero de las carteras. Algunas personas deseaban abrirse camino, formar parte de la élite y ser miembro del club, mientras que muchas otras intentaron encontrar su propio nicho, por lo regular en solitario y con la idea de



que era una tarea solitaria e insuperable. La situación actual, con todos sus retos imperiosos e innegables, también nos ofrece muchas oportunidades. Una forma de monetizar las presentaciones virtuales es acercarse a aquellas plataformas bajo demanda exitosas, tales como Netflix, Prime, Apple, entre otras. Sus ejecutivos han observado con atención la situación y si las compañías o las instituciones se acercaran a ellos con un plan de negocios profesional, podrían convencerlos de añadir a su catálogo de series de televisión y películas bajo demanda una sección dedicada a representaciones teatrales.

Esto supondría el desarrollo de un nuevo lenguaje y técnicas de filmación, que actualmente se encuentran en desarrollo y, al utilizar, para nuestra suerte, tecnologías ya existentes, como la filmación con drones y la grabación de audio con una mayor calidad, con suerte, estimularemos el desarrollo de soluciones nuevas que sean más apropiadas. Entonces, añadir subtítulos o crear texto en una forma más creativa para las diferentes representaciones sería posible y, así, podríamos eliminar las barreras del idioma y ayudar, por ejemplo, a tener una mayor inclusión para las audiencias con problemas auditivos. De igual forma, los servicios bajo demanda nos ayudarían a llegar a personas con diferentes horarios y con problemas de desplazamiento, ubicación, socialización, etc.

La naturaleza comercial de las plataformas en línea determinará si, después de llegar a audiencias nuevas, y que las personas suscritas actualmente disfruten de este elemento nuevo en su oferta, cada vez más producciones serán comisionadas fuera de las estructuras rígidas que los guardianes actuales han establecido. ¿Acaso esto pondría en peligro las representaciones en vivo? Ahora sabemos que, en definitiva, el video no mató a la radio (ni a la estrella de radio). De hecho, los *podcasts*, la radio de la era digital, representan uno de los campos con mayor expansión. El cine no mató a la televisión, y la fotografía no le puso fin a la pintura.

Debemos adaptarnos, idear e implementar soluciones nuevas, poner en práctica nuestra creatividad, enfrentar los retos y superarlos.

¡En definitiva, vivimos en una época interesante!



Moving forward

por Stefania Bochicchio

Codirectora del ITI en el Reino Unido.
Directora artística fundadora - Draper Hall, Londres

The “New normal” is one of the newly minted tropes of our times.

As much as we keep repeating it, in almost every context (and often out of context) it feels like an imaginary land. A kind of utopia. A type of Neverland. An ensemble of words that makes us feel better without quite understanding what they mean. The suspicion is strong that it represent different things to different people.

For the past 10 years or more epidemiologists had tried to warn us that it was not case of “if” but “when” the next pandemic would have taken place. Like almost everything else, it was because of our way of living, the way we treat the planet, the destruction of natural habitats, which makes it easier for any pathogen to jump from species to species with the disastrous consequences we are experiencing right now, the way we always think that danger, like in American movies, is impending, but, in the end, we will be saved by the unmistakable Deus Ex Machina hero.

We now had at least a year and a half to think about our theatrical practice. I hope everybody is safe, I hope everybody managed to overcome their financial challenges, but I also hope that this was a time to meditate on how to move forward and how to cut off dead wood.

Six years ago I founded a new theatre at Draper Hall, London zone 1, in an area called the Elephant and Castle, which is perhaps the most diverse area in London with, at the last count, almost 300 different communities and languages being spoken.

The area was historically deprived, but in the intervening years since the end of the Second World War with London being subdivided, on paper, in concentric circles, it found itself in the very desirable zone 1, so, for the past 10 years, it has become more and more at the centre of attention by private developers who, in the process of implementing a rapid gentrification of the area, tried their best to

move out the historic population i.e. the poor, the immigrants, the people who could not afford the extortionate prices of the new developments.

As in a fractal, this generated at a microcosmic level, a problem which is endemic of our times and recognisable at all levels around the world.

As arts practitioners, we keep repeating ourselves that the arts are the soul of any given society. Yet we find it hard to reach the people who need us the most. People who have not got the financial means to buy expensive tickets, people who work different shifts, people who have all sorts of challenges to reach the venues we operate from and to access our shows, the elderly, the young, parents looking after young children. In this complex equation, we have to add the very important factor of our carbon footprint: when we ask artists to travel to us, do we care about which means of transport they take? The distance they cover? Has it ever occurred to us to do a carbon print assessment of all the productions we put on stage?

As UK co-director of the International Theatre Institute, a position I am honoured to have, I appreciate that I have an advantage point from which to observe how different countries and different practitioners tackled all the challenges listed above.

In Italy, my country of birth, for instance, people embraced the idea of going online immediately, right from the first lockdown, which preceded the rest of Europe by about two weeks. It was something spurred by a wonderful desire to keep communicating and to provide relief through the arts. It was free, chaotic, spontaneous, wonderful, enthusiastic: it had all the pros and cons of something deeply heartfelt, unplanned, and yet not sustainable in the long run.

Many companies in different countries followed suit by putting online archive material, which perhaps had been shot purely as marketing material, or hurriedly putting together original productions, utilising already existing technologies which had never been exploited in the field of the arts before, to the point that Zoom quickly became a recognizable noun and a verb.

A few practitioners around the world really thought of this not as a second choice, a compromise, but as a challenge to exploit this medium to its maximum to produce a different genre: I am following them with great interest and with immense admiration.

For many putting performances online for free was an heroic failure and, at the same time a necessary moment: it was something beautiful, it provided connections, continuity, a message of hope, but often it did not contain a sustainable financial model.

Its inheritance is that now people have become quite acquainted with the idea of theatre online, something that was almost unheard of beforehand, but they are quite reticent to pay for it.

How do we move forward?

Because, as I mentioned before in the opening of this article, many people are talking about “the new normal”, but almost as many are talking about going back to the beautiful times of old before the pandemic.

Because time is a vector and travelling back in time a physical impossibility, we have to find new solutions that fit the new times.

We may eagerly desire to experience again the deep connectivity of a live theatrical performance, we also have to acknowledge that we have managed to reach vast new audiences by utilising the online medium as a new vehicle for the performative arts.

Is this not something that we said we were aiming for for the longest of time? And, whilst the online is not totally pollution free, as we all know, it produces far less pollution than air travel or moving sceneries around the world; we also must acknowledge that climate change is the biggest challenge of our times, a disaster of our own making, and that anything we can do to alleviate this situation and find new models to move forward is going to be of crucial importance.

I have to own up to the fact that punk was a formative influence in my life: I loved its raw energy, its desire to do everything and right now, its do-it-yourself attitude, its immediacy, its creative supernova-like type of explosion.

You may say it didn't last long: I would argue that it is still going on today, with fewer safety pins in sight, maybe, but many practitioners operating now had been moulded by its spirit, and that its essence, now more than ever, is crucial and needed.

One of the tenets of punk was to destroy the music of the past: now we know that its most prominent figures loved the Beatles or Beethoven, but it was a provocative stance against the music industry machinery and against the production of formulaic, empty, devoid of any meaning songs, lab-tweaked to be easy listening, appease the masses, made to be consumed, not enjoyed: the aural equivalent to junk food.

Every time I hear somebody saying “nobody expected a pandemic”, the recurring gag in one of the most famous of Monty Python's sketches “Nobody expects the Spanish Inquisition” comes immediately to mind. As I said before, although virologists expected a pandemic, we were warned, we just paid no attention and went on our merry ways.

The same goes for the ecological disaster we are now facing.

When in the UK at the beginning of the pandemic many categories of workers were furloughed, quite rightly the great number of people working in the creative arts, and theatre in particular, who were freelancers and excluded from the scheme, protested that their importance and role in society were being ignored

The UK government, amongst their many mistakes, chose to dismiss, to a large extent, the plight of the category.

We are part an integral part of the society we live and operate in, but now more than ever in the period that followed the end of the Second World War we have to rethink our role, examine the old ways and discard what does not work or it is not relevant any longer.

In everything that we do, moving forward, we have to ask ourselves what our intentions are, who we want to reach, how we manage to reach them, how what we do is relevant to their lives, how we impact the environment, how every new project can

reach its maximum of inclusivity, relevance, meaning, exploration of new practices and maintain an inner truth and honesty to its narrative.

In many countries around the world in past decades, the theatre and dance world had a gaggle of superstars, courted and gilded by the big establishments, the gatekeepers to the arts, the institutions holding the strings to the monetary purses.

Some people aspired to break through, to be allowed into the elite, to become a club member.

Many more tried to find their own niche, often in isolation, often thinking it was a lonely and unsurmountable task.

The current situation, with all of its urgent and undeniable challenges, presents us with many opportunities as well.

One way to monetise online performances will be to approach existing and highly successful on-demand platforms, such as Netflix, prime, Apple

etcetera whose executives have been keenly observing the situation and can be persuaded, if companies or institutions would approach them with a professional business plan, to add to their portfolio of TV series and on-demand movies, a section dedicated to performances.

This will entail the development of a new language and technique of filming, which is now in its infancy, utilising, for our good fortune, technologies which are already existing, such as drone filming and higher quality audio recording, and, hopefully, stimulating the developments of new and ad-hoc solutions.

Adding surtitles or weaving text in a more creative manner to the various performances would then be possible and would abolish language barriers and help, for instance, to be more inclusive towards audiences with issues of hearing.

The on-demand facility would help us reach people with different sche-

dules, people with issues of mobility, location, socialisation, etcetera.

The commercial nature of the online platforms would dictate that, if new audiences are reached and if their current subscribers showed to enjoy this new aspect of their offerings, more and more productions would be commissioned, away from the rigid structures and hoops of the existing gatekeepers.

Will this endanger live performances?

We now know that video most certainly did not kill the radio (stars): in fact podcasts, the radio of the digital age, represent one of the fields in the greatest expansion. Cinema did not kill television. Photography did not put an end to painting.

We need to adapt, think and implement new solutions, put into practice our creativity, meet challenges and surpass ourselves.

These are interesting times!



REVISTA TEATRO

Fundador

Dr. Carlos Solórzano^(†)

Directora General

Isabel Quintanar

Coordinador Editor

César Christo Muñoz

Diseño

José Gustavo

Hernández Domínguez

Colaboradores

Marla Anell

Ricardo Fernández

Yadira Andrade

MESA DIRECTIVA DEL CENTRO MEXICANO DE TEATRO A.C. ITI UNESCO

Presidente

Isabel Quintanar

Vicepresidente

Mario Ficachi

Vicepresidente

Medardo Treviño

Secretario General

César Christo Muñoz

Presidenta Vitalicia del Comité Internacional de la Danza

Patricia Aulestia

Coordinación de Eventos

Marla Anell

Coordinación administrativa

Ricardo Fernández Durón



Agradecemos especialmente la colaboración para la realización de éste número a nuestros solidarios amigos del Colegio de Profesionales en la Enseñanza del Inglés A.C. COPEI y del Instituto Superior de Intérpretes y Traductores ISIT, quienes han hecho posible la traducción de cada uno de los artículos.

Dra. Ximena Iglesias Carrillo - Directora general del Instituto Superior de Intérpretes y Traductores
Lic. Mónica Estefanía Langarica Chávez - Directora académica del Instituto Superior de Intérpretes y Traductores
▪ Alexis Almonte Herrera - Traductor
▪ Amanda Hernández Parra - Traductora
Daniela Osorio Gaona - Traductora
▪ Valeria Silva Ríos - Traductora

Así como a Alejandra Gajá.

CENTRO MEXICANO DE TEATRO A.C. ITI UNESCO

Av. Juárez 101, piso 15. Centro C.P. 06040. Cuauhtémoc, CDMX. Tel. 1000 4622 EXT. 1560, 1561, 1562
cemexitiunesco20@gmail.com Facebook: Unesco Centro Mexicano Twitter: @cemex_itunesco
Instagram: @centromexicanodeteatro

ENCUENTRO NACIONAL
DE LOS AMANTES
DEL TEATRO 2021



TEMPORADA MUNDIAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS 2021



TEMPORADA
"LISÍSTRATA"





Temporada Mundial de las **Artes Escénicas** Quetzalcóatl 2022

- 27 de marzo **Día Mundial del Teatro.**
- 29 de abril **Día Internacional de la Danza.**
- 20 de marzo **Día Mundial del
Teatro para Niños y Jóvenes.**
- 21 de marzo **Día Internacional de la Marioneta.**



