

Teatro Línea de Sombra durante la pandemia: Entrevista con Alicia Laguna y Jorge A. Vargas

Ana Martínez

El 20 de abril de 2021 me reuní con Alicia Laguna y Jorge A. Vargas vía Zoom para hablar sobre su trabajo durante la pandemia de Covid-19. Laguna y Vargas son cofundadores y directores artísticos de la compañía Teatro Línea de Sombra (TLS). TLS fue fundado en Monterrey en 1993 y desde 1994 reside en la Ciudad de México. TLS está formado por artistas escénicos y visuales, actores, músicos, antropólogos, sociólogos y diversos investigadores. TLS se enfoca en exploraciones en las que combinan teatro y danza con un vocabulario escénico compuesto de imágenes, objetos y actores. Sus piezas se han presentado en México, Europa, Sudamérica, Canadá, Estados Unidos, Corea, China y Rusia. Su aclamado show *Amarillo* cuenta la historia de un migrante y su viaje al norte a través de cautivantes composiciones escenográficas y aurales. En esta entrevista, *Danzantes del alba* emerge como su proyecto durante la pandemia y ejemplifica la adaptabilidad de TLS a nuestra nueva realidad social, política, laboral y ambiental.

¿Cuál fue la reacción de TLS cuando Covid-19 fue declarado una pandemia y los teatros cerraron indefinidamente?

JORGE: Fue algo que nos tomó por sorpresa. Hubo al principio muy poca reflexión porque en el horizonte no imaginábamos la dimensión que esto iba a tener. Alguna vez, y esto lo voy a decir a riesgo de que parezca contradictorio y paradójico, Etienne Decroux, rebelándose contra el exceso de la palabra del teatro francés, ironizó y dijo que el teatro debería guardar silencio durante cien años para volver a descubrir el valor de la palabra. Y cuando la pandemia comenzó a volverse una realidad muy golpeante, yo decía, bueno, es que este es un espacio en donde tenemos que reflexionar nuestras propias prácticas y repensar lo que ha sido el teatro mexicano. En el teatro alternativo mexicano

la escasez de públicos ha sido una crisis de muchos años, en parte por las políticas públicas donde no hay programas educativos de acceso al teatro y también porque los medios de comunicación masiva han tomado un papel protagónico. Así es que de pronto, me preguntaba: ¿No será que tengamos que reservar esta necesidad de estar en vivo en los escenarios y re-imaginar nuestras prácticas? Hubo una ola de opiniones, algunas más dramáticas que otras, sobre el fin del teatro y sobre el cuestionamiento que hacía la pandemia a la dimensión presencial del teatro. A medida que se extiende esta nueva realidad, tenemos que buscar las mismas respuestas que ha tenido el teatro cuando ha sido hostigado por sistemas militares o por graves persecuciones. A veces en estos espacios de hostigamiento la imaginación se impone. Por ejemplo, en Argentina con el teatro de callejón, el teatro que se da en la vecindad, al que accedes tocando una puerta y dando una contraseña. Este tipo de respuesta está ligada a una necesidad social y no a la forma cultural de divertimento.

ALICIA: Yo tomaré una frase de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, en donde dice que uno no está solo en esta situación, sino que hay que pensar que es un momento histórico y que todos, y no solo los artistas, estamos en esto. Eso me lleva a pensar que durante la pandemia se nos ha dado la oportunidad de no vernos tanto a nosotros mismos como artistas sino también como ciudadanos y habitantes de este planeta. Lo mejor que nos podría pasar sería poder establecer un diálogo con lo que nos rodea y, no solo con otros seres humanos, sino con todo lo que forma nuestro espacio común y el entorno: el aire, las plantas y los animales. Ojalá pudiéramos darle la vuelta a esa mirada única al ombligo del artista ensimismado. A lo mejor nos damos cuenta que no estábamos donde creíamos estar en este mundo.

¿Cómo se ha adaptado TLS durante la pandemia? ¿Ha sido la pandemia catalizadora de una nueva estética, filosofía o enfoque?

ALICIA: Yo en lo personal me cansé muy pronto del asunto digital. Después se volvió muy útil como medio para estar juntos como lo estamos ahora. Me volví seguidora de conferencias y charlas con personas con las que me encantaría estar en persona y que solamente puedo participar de esta forma. Del lado de la escena me parece que no es sustituible. Ha habido cientos de intentos como festivales digitales, el Teatro en tu Casa, etcétera. Me parece bien desde un lugar en donde había que hacer algo para la sobrevivencia de la cultura pública. Es decir: ¿Cómo le hacemos para dar dinero a los artistas si están en su casa? En nuestro caso teníamos una pieza escénica que realizar

y lo más interesante era ir al espacio público. Fue lo que terminó siendo *Danzantes del alba*. La pandemia nos dio algo por lo que siempre estamos buscando y pagando, que es tiempo; tiempo de investigación en un formato de teatro que nos interesa. A mí me invitaron a crear y dirigir una pieza con una compañía de teatro en el estado de Hidalgo. El reto con esta compañía de jóvenes actores y músicos era cómo llegar a diferentes comunidades sin que sea digitalmente pero tampoco sin desplazarse. Y ha resultado sumamente interesante el ejercicio de intentar llegar al otro con tecnologías obsoletas. Por ejemplo, hicimos una práctica en la cual los actores tenían que ingeniárselas y enviar desde su casa un objeto a otro compañero y sin hacerlo ellos mismos. Pachuca es una ciudad pequeña, entonces hubo prácticas muy bonitas como, “pues tuve que salir, ir con la vecina, preguntarle si conocía tal dirección, y que mandara este mensajito”. Entonces se iban mensajeando, y por eso la pieza terminó siendo sobre la voz de los viejos y de los abuelos, y la titulamos *La voz de los abuelos: mensajerías de lo posible*. El asunto era cómo hacer llegar un mensaje usando tecnología obsoleta durante la pandemia. Los actores no se podían poner en riesgo y entonces se las ingeniaron en crear una experiencia más allá de lo digital. Este es un ejemplo pequeño de adaptabilidad y de esta posibilidad de repensarnos, de reinventarnos y de estar presentes.

JORGE: Rescatando lo que dice Alicia, el problema que nos planteamos en esta especie de limbo que es nuestra actualidad (y quiero acentuar la idea de actualidad, porque pienso que vivimos en una transición ya, que llegará el día en que todos estemos vacunados y habrá que pensar en el próximo virus) es el de las relaciones que guardan nuestras ideas, métodos, procedimientos de lenguaje y formas de apropiación frente a algo que nos era de alguna manera ajeno, es decir, una pantalla y todo lo que hay detrás de esta como forma de comunicación. Las relaciones entre la media y la escena, las cuales son fundamentales en la posmodernidad y nuevas teatralidades, se convierten ahora en algo obligatorio. En el caso de TLS no fue tan traumático porque ya nos encontrábamos un poco ahí. Es parte de nuestro lenguaje y preocupaciones. El experimentar y encontrar una relación con las tecnologías obsoletas para comunicarnos nos da un plus estético porque es una reapropiación. Hace cinco años, hicimos una grabación de unas manifestaciones con una cámara blanco y negro de película de celuloide y el resultado era muy interesante porque era ver la actualidad en el mismo formato y estética de los años sesenta y setenta. Ahí hay un problema interesante sobre el que podemos pensar si somos capaces de desplazarnos a esos sitios. No es un problema entre el teatro vivo y lo digital sino una exploración de las tensiones e intersecciones que se puedan

encontrar en esta relación. Así es que la pandemia no nos toma por sorpresa en ese sentido, nos toma más en sorpresa con respecto a la vida y de cómo la veremos después de Covid. Hemos sido tan endogámicos que ni siquiera una pandemia nos obliga a ver nuestras relaciones con el mundo. Nadie, y sobre todo en los grandes aparatos, se está planteando una nueva forma de relacionarse con la naturaleza y con los animales. Solo están esperando regresar a lo mismo. Esto que llamamos adaptación yo diría que es sobre todo un acto de resistencia. Nosotros hemos vivido el teatro como un acto de resistencia porque lo hacemos fuera de los modos de producción teatral convencional y nos interesan los procesos largos más que los resultados. El formato final depende de lo que suceda en el transcurso; el proceso es también parte de la pieza. Hace por lo menos una década el teatro para nosotros consiste en explorar cómo podemos hacer irrumpir la realidad en la escena. Todo lo que buscamos lo encontramos en la realidad y no en los aparatos de ficción o en las convenciones teatrales.

¿Han tomado a la pandemia como otro campo de investigación más que una restricción?

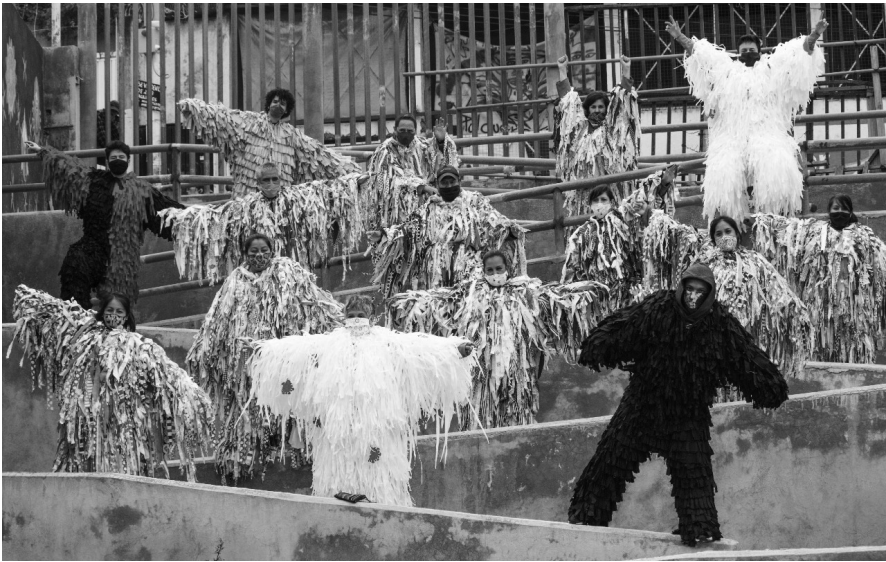
ALICIA: A mí me gustaría tocar el tema de *Danzantes del alba* porque nos dio una oportunidad específica. Todo el proceso de investigación de *Danzantes* se hizo en plenos meses de la pandemia más fuerte en la Ciudad de México y con un cierre total. Esta práctica de campo fue muy interesante y, claro, tuvimos que tomar muchas decisiones que tenían que ver con la salud para poder lograr el proyecto (Yanina Pelle desarrolló el trabajo artístico-etnográfico y estuvo dispuesta a todo durante la pandemia y se lo agradecemos mucho). *Danzantes* nos dio la oportunidad de una búsqueda de lenguaje audiovisual porque no podemos decir que esto es cine. Ir a comunidades y poder trabajar en el campo con los danzantes Otomí Xita Coorpo de Magdalena Bosha (Temascalcingo, Estado de México) porque no habían podido hacer su danza en las calles y con sus comunidades debido a la pandemia. Los contactamos y convencimos de ponerse nuestros trajes y de hacer una danza con nosotros en el campo. Me parece que fue una gran oportunidad de hacer este documento visual que no hubiéramos hecho así de no ser por la pandemia.

¿Entonces, Danzantes del alba es el proyecto que ejemplifica su trabajo durante pandemia?

JORGE: Pues hasta ahora sí, como decimos aquí, al corte del día de hoy, ese es. Era un proyecto que veníamos arrastrando desde el 2012 y que



Danzantes del alba. Foto: Sandra Perdomo.



Danzantes del alba. Foto: Marialy Soto.

ha tenido distintos intentos de que se produzca, pero nunca funcionó y de pronto el Festival Cervantino se interesa. Esto fue en el 2019, cuando el Cervantino planeaba el siguiente año, y propusimos hacer esta pieza en un espacio público que surge de una etnografía hecha en estudio de campo. Cuando nos informan que no se puede hacer en espacio abierto y mucho menos encerrado, lo discutimos y concluimos que no queremos hacer teatro grabado porque no nos parece que sea la respuesta artística a un hecho como el pandémico, a menos que, como dice Alicia, lo tengamos que hacer como un acto de sobrevivencia. Decidimos que se trata de ver bajo qué estrategias podemos entrar al mundo y recoger nuestros materiales para levantar una pieza audiovisual. Nuestro colaborador, el antropólogo Rodrigo Parrini, propuso que fuera sobre los carnavales como espacios del deseo y las zonas de producción en serie que son las maquilas. Entonces pensé en por qué no colocar la producción de trajes en maquilas y que dialoguen de manera paradójica con este sistema industrial indiscriminado. Yanina Pelle encontró una especie de maquilas domésticas de las cuales los trabajadores se habían apropiado y que eran cooperativas. Hace veinticinco años en Topilejo, al sur de la Ciudad de México, un grupo de mujeres se apropiaron de un espacio abandonado y a crédito crearon una maquila de ropa. Su programa, el CESAM (Centro de Servicios de Apoyo a la Mujer), es político; además de ser maquila, es una guardería infantil y producen alimentos diarios para personas sin recursos. Afortunadamente aceptaron maquilarnos estos trajes en plena pandemia. Era bien interesante estar ahí (todo estaba lleno de telas blancas que eran telas médicas); confeccionaban batas, cubrebocas y gorros porque habían conseguido un contrato con la Ciudad de México. Y en un rincón estaban unos montones de retazos de telas de colores que se convirtieron en el traje de carnaval de *Danzantes*. Así es que, en medio de la pandemia, como si brotara entre los pliegues blancos de esas telas, aparecen los trajes de los danzantes. Sin pandemia hubiera sido otro resultado. Además de obligarnos a tener todos los cuidados necesarios, la pandemia nos obligó a nuevas reflexiones. La base de este proyecto era cuestionarnos ¿Qué arrastra un traje? ¿Cuál es la cauda de este traje? Rodrigo y Yanina proponían que lo importante del traje no es su origen sino lo que va arrastrando en su historia y en su huella, que en este caso llamamos la cauda del traje. El traje es un recipiente de memoria y un objeto intensamente vivo en su densidad. *Danzantes* no es la historia de los danzantes sino la historia de un traje, del objeto.



Danzantes del alba. Foto: Sandra Perdomo.

La forma en que hablan de los trajes para Danzantes es característico del uso de objetos como parte integral de las investigaciones de TLS. ¿Podrían elaborar un poco más sobre su práctica con teatro de objetos?

JORGE: Para nosotros el interés del objeto tiene que ver con la superposición de ciertos planos en donde el objeto como materia tiene tres momentos. Primero, el objeto tal y como es, y que muchas veces tiene una utilidad práctica. Segundo, el objeto en el contexto de una realidad donde a veces no solo cambia sino se contradice, como en *Amarillo*, donde los bidones de agua nos costaron menos de un dólar (por eso usamos tantos en escena), pero ¿cuánto vale ese galón con agua en el desierto para un migrante? Tercero, en el proceso creativo, donde intervenimos para transformar el objeto en otra cosa que tenga una cualidad estética. Si colocamos una lamparita atrás de ese bidón de agua y le vaciamos agua algo sucede en la imagen; el objeto ya no es solo un objeto sino también es una imagen. Esos tres momentos han sido importantes en los procesos de laboratorio. Hicimos una pieza sobre la flor de la amapola en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y se nos ocurrió hacer una apropiación irónica de *Claveles* de Pina Bausch. Las amapolas son muy significativas en nuestro territorio porque son el objeto propiciatorio

de la violencia extrema del narcotráfico. Así que hicimos mil cien amapolas de papel. Este objeto irónico surge del estudio de estos tres momentos: La flor en su contexto en las montañas de Guerrero donde se cultiva; cuando los narcotraficantes traen expertos para que enseñen a cultivar la flor a los campesinos; y cuando los campesinos tienen sesenta años cultivando la amapola. Esto es la amapola en su contexto y nosotros hacemos de todo aquello un sembradío de amapola en escena.

También nos interesan los objetos nimios, aquellos que son desdeñados por la estética, que tienen un uso industrial, producidos en serie, indiferenciados, y ver cómo adquieren densidad en la experiencia que cargan. En el 2016 hicimos una pieza sobre un hecho de violencia en Xalapa, que se llamó *El puro lugar*. Un grupo de estudiantes fueron atacados por un grupo paramilitar en un pequeño cuarto de estudiantes; les dieron una golpiza brutal. Nos entregaron los escombros del ataque en un costal porque se les había olvidado recogerlos. Los jóvenes estaban celebrando un cumpleaños cuando sufrieron el asalto, entonces encontramos pedazos de cucharas de plástico, envolturas de papel, restos de pastel y platos desechables. Lo recolectamos todo y lo convertimos en lo que llamamos un puro objeto, un objeto que ha sido cristalizado por un proceso técnico, y sobredimensionamos su carácter forense. Yanina Pelle conservó los objetos en cubos de acrílico y entonces creamos una especie de



Danzantes del alba. Foto: Marialy Soto.

contenedor de memoria. Estos cubos recuperan la evidencia de un crimen que fue desdeñado por las autoridades debido a la impunidad que impera. Esto es la idea del objeto intensamente vivo, ya que este objeto está hablando y emitiendo señales de todo lo que contiene.

¿Cómo definen la precariedad de las artes durante la pandemia?

ALICIA: Bueno, es que yo tengo dos lugares como productora y gestora. Desde el lado de la programación o curaduría de festivales latinoamericanos, es muy fuerte lo que está pasando, porque se acentúan más las desigualdades. Veo como los esfuerzos de los festivales en línea latinoamericanos son bestiales. Intentan que los artistas sigan trabajando, pero con muy pobres resultados que no tienen nada que ver con una estética de precariedad por decisión artística, como los bidones en *Amarillo*, sino que es porque no les queda de otra. Ahí es donde yo digo basta, cerremos las puertas y apaguemos la luz, porque esto no es digno, no es una vida digna de un artista. Y luego, yendo hacia el otro lado de nosotros, otra vez ir a Europa. Hay que tener una resistencia feroz de no caer en la trampa a vendernos en menos, aún en un mercado donde los latinoamericanos seguimos siendo los que menos costamos. Los europeos tienen trenes y pueden ser muy sustentables. Nuestro trabajo es pensado desde la distancia, de otra manera, pero tiene un costo y un valor. También es brutal en el sentido que, así como el virus ataca a los más vulnerables, va a empezar una especie de selección que requerirá de muchas capas de discusión, de pensamiento y de reflexión de ver qué es lo que nos interesa de volver a esos circuitos, que ya de todas maneras había que pensarlos porque estábamos saturados y no había manera de sostenerlos.

JORGE: En los años ochenta se decía “sé local para que te vuelvas global”. Era una máxima postmoderna y ahora somos locales realmente. Hay que volverse local para volver tus propias entrañas, tus propias complejidades, para replantearte aquellas cosas en maquetas más pequeñas. Los trabajos que ahora estamos pensando tienen mucho que ver con la realidad mexicana y latinoamericana, ya que el destinatario está pensado para ciertas comunidades, en ciertos espacios, y no para un interlocutor indiferenciado. Esto que hizo Alicia en Hidalgo, *La voz de los abuelos*, estaba destinado a esas comunidades. Por obligación, tenemos que repensar todo este asunto aspiracional de lo global y lo universal. Ya no es una declaración artística sino una realidad. Es una forma interesante de pensar formas decoloniales de proceder.

¿Cómo será la práctica de TLS después de la pandemia?

JORGE: Yo creo que primero, en el orden del pensamiento, algo va a cambiar, porque necesariamente tendrá que haber nuevas reflexiones sobre la realidad como lo hubo después de las guerras, como lo hubo después de ciertos eventos donde hay un giro obligatorio en el pensamiento. Lo global nos va a obligar a repensar el mundo en su dimensión paradójica. Hay que desconfiar en el progreso como en la modernidad. No podemos dejar de pensar que es una maquinaria de desecho continuo y de hiperconsumo. Nosotros lo vemos en nuestro propio trabajo, porque lo que hoy estás investigando como nueva tecnología pasado mañana ya es obsoleta. Eso es una obsolescencia programada. Pero, por otro lado, está el redescubrimiento de una nueva ubicación como artista y como persona. La manera en que uno está situado en el mundo, es decir, lo que te está diciendo la naturaleza respecto a lo que está pasando a través de un virus. No es que tengamos que volvernos neorurales estrictamente, pero sí reconsiderar nuestro trato con las cosas en un sentido inverso. Tenemos que reinventar la cosa.

Texas State University