

# Opciones dramatúrgicas

**Adel Hakim**

Actor, director y dramaturgo

**Comienza el espectáculo.** Entra un personaje. Avanza lentamente hacia el frente del escenario. Se ubica ante los 14.000 espectadores del anfiteatro y dirigiéndose, sin duda, directamente al público, dice:

"Hemos llegado al confin del universo, al país de los Escitas, a un desierto sin humanos".

Este personaje es un dios que viene del Olimpo. Se llama Poder. Pronuncia las palabras más antiguas que conozcamos en la historia del Teatro. Se trata de la primera intervención en una de las primeras obras del teatro europeo: **Prometeo encadenado**, de Esquilo, representada hace casi 2.400 años en Atenas.

En una frase, Esquilo anuncia todas las tensiones, las contradicciones, los vértigos, las paradojas y los reflejos infinitos que constituyen los fundamentos del teatro y que, durante veinticinco siglos —y, ciertamente, durante mucho tiempo más, es decir, en tanto haya mujeres y hombres que se interesen en este arte—, seguirán fascinando y seguirán siendo fuente de inspiración y reflexión.

Con arrogancia, el personaje del Poder —él y ningún otro. Y ¿por qué él? Justamente porque el Poder, como el teatro, utiliza la ilusión, establece una relación ambigua con su público, utilizando las imágenes y las palabras, la manipulación. También porque, desde siempre, el Poder busca, consciente o inconscientemente, anestesiar, si no aniquilar, la voluntad individual, y el teatro, al contrario, busca o se supone que busca despertar la conciencia con arrogancia, entonces, el personaje del Poder dirá, en un lugar público ubicado en pleno centro de Atenas:

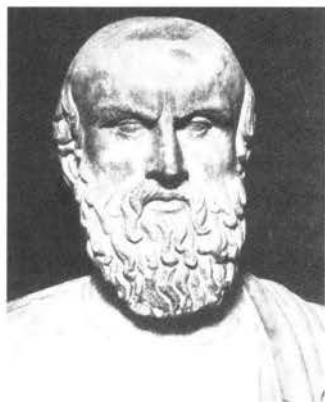
—Primero, que estamos en el confin del universo, en un momento en que Atenas se considera como el centro absoluto del mundo.

—Segundo, que estamos en un país bárbaro, es decir, lejos de toda civilización.

—Tercero, que en este lugar no hay ningún ser humano, cuando sabemos que el actor tiene ante sí a una multitud inmensa que ha venido especialmente a presenciar la obra.

Resulta evidente que Esquilo busca ante todo montar un decorado, crear la ilusión. Pero su objetivo no es solamente crear un lugar ficticio y aterrador en el imaginario del espectador. Lo que procura se sitúa mucho más allá desde el punto de vista dramatúrgico. Esquilo busca provocar a los espectadores, mantenerlos en vilo, en ascuas, recordándoles, como lo hiciera 2.000 años más tarde Pedro Calderón de la Barca, que si el teatro es una ilusión, la vida es tal vez un sueño. Que si el teatro es un arte de lo efímero, la vida es apenas un poco menos efímera. Que la representación teatral, en su fragilidad, con sus medios insignificantes, con las imágenes que suscita, las utopías que engendra (utopía también en el sentido de ningún lugar), la finitud que la limita al comienzo y al final de la representación, no es otra cosa que una metáfora de la vida.

La fábula de **Prometeo encadenado** se reduce por completo a su primera frase. Los dioses han planteado un desafío a la humanidad. Le han declarado la guerra.



# posturas políticas

Están allí para robotizar, lobotomizar, exterminar a la especie humana. Si bien emprenden sin demora la ofensiva del pensamiento, de las palabras, de la duda, comienzan enseguida por negar, trastornar, aniquilar; difunden su propaganda como lo hace todo poder en situación de crisis, en situación de guerra. Pero como la realidad del espectáculo es incontenible, a pesar de la afirmación del Poder (los 14.000 espectadores están allí, muy presentes, en carne y hueso), hay una lucha que se inicia. El portavoz de la especie humana, en este caso Prometeo —que a lo largo de la representación declarará su amor por los humanos (los espectadores)—, intentará ganarse su simpatía y ganar aliados entre ellos. El teatro contiene en el tiempo de una representación, es decir, unos cientos de minutos, la eterna lucha por la supervivencia de la especie humana.

Esquilo presenta de inmediato el argumento de su tragedia: se inicia una prueba de fuerza entre los dioses y los hombres, entre los inmortales y los mortales, entre lo que está ajeno al tiempo y lo que es el tiempo. Esquilo nos dice, de esta manera, que no solamente presenciaremos un espectáculo, sino una manifestación en que cada uno de los humanos, cada uno de los 14.000 espectadores, de una o otra manera, vivirá una experiencia singular, pues se sentirá interesado por las cuestiones planteadas, tomará partido, tratará de responder. Esquilo logra la hazaña, acaso sin parangón en la historia del teatro, de plantear

esta situación en una sola intervención y en una frase corta, la primera. Abre perspectivas que seguirán siendo explotadas por los dramaturgos que le sucedan, ya sea sus contemporáneos o, más tarde, Séneca, Shakespeare, Brecht, Pirandello y numerosos autores actuales.

Otro aspecto de esta relación con los dioses de la tragedia —dioses que se presentan todopoderosos— es que, en realidad, son mucho menos poderosos de lo que pretenden. En efecto, el espectador sabe que está en el teatro y, sea cual sea la intensidad de la representación, sabe que se encuentra ante falsas divinidades, que todo eso no es más que una ficción; sabe, por sobre todo, que el demiurgo de la obra no es Zeus, ni el Poder ni Prometeo, sino el propio Esquilo. En el teatro, lo primero es el autor. Los personajes, sean estos hombres o dioses, no son más que sus súbditos, sus juguetes, sus criaturas; una propuesta, una tesis, un pretexto para divertirse, reflexionar y compartir con el público pensamientos y emociones en torno a la cuestión de la condición humana.

Todos estos niveles de la representación, presentes en forma simultánea, más o menos conscientemente en la mente del autor y los espectadores, producen en su simultaneidad un placer, una curiosidad y un cuestionamiento que son propios del gran teatro.

Esa es la fuerza de la Tragedia Griega: la de una alianza entre la simplicidad de la fábula, el poder de la poesía y la pertinencia de la reflexión moral y filosófica.



¿Pero a título de qué hablamos de un teatro antiguo de 2.500 años? Hay varias razones. La primera es que, sin duda, es más fácil hablar y reflexionar sobre lo que nos resulta remoto en vez de hacerlo con lo que nos resulta más cercano; dejarnos maravillarnos por las grandes obras del pasado que por las que nos tocan en lo inmediato, directamente. Ahora bien, para mí, la escritura que se genera hoy en día es primordial, esencial. Sin embargo, la escritura dramática contemporánea no podría sustraerse de la historia del teatro, de los textos precursores y de las lecciones que pueden extraerse de ellos.

La segunda razón es que el ámbito de la Tragedia Griega, con tres grandes autores y una cuarentena de obras, es mucho más reducido y conocido por todos. Y



aunque existen importantes diferencias entre los tres autores, aunque puede observarse una evolución muy clara de Esquilo a Sófocles y de Sófocles a Eurípides, el contexto en el que escribieron es relativamente homogéneo. La dramaturgia contemporánea, por el contrario, aun si nos atenemos a los textos que aparecen en Chile o Francia, comprende formas tan múltiples y heterogéneas que resulta difícil delimitarla.

La tercera razón es que la Tragedia Griega es el teatro de los orígenes. (De los orígenes del teatro Mediterráneo, del teatro en Europa. ¿Y qué hay del teatro en América Latina, cuyos orígenes culturales son diversos? ¿Cuál es la influencia de los ritos indígenas en el teatro latinoamericano en términos de forma y contenido?).

Por último, la Tragedia Griega, en mi opinión, es una fuente inagotable de aprendizaje para mi labor como escritor, así como para mi trabajo como director teatral.

La Tragedia Griega produce en el público europeo un impacto considerable. Provoca placer y suscita interrogantes, reflexión y debate. Si el teatro actual ignorara este aspecto fundamental de su existencia, faltaría a una de sus funciones esenciales, a saber, la de establecer un diálogo perpetuo entre el presente y el pasado, entre los vivos y los muertos. Toda representación teatral es, por naturaleza, un encuentro inefable e irreproducible entre los seres humanos del presente y del pasado, de aquí y de otros lugares.

Lo moderno de una obra no reside en la originalidad de la que puede hacer gala (en otras partes, la desmesurada preocupación por la originalidad suele llevar a los artistas a alinearse en torno a fenómenos de moda y a producir espectáculos superficiales) ni en la época en la que fue escrita, sino la sensibilidad, la inteligencia, el discurso que sostienen actores y directores. En fin, lo que dará vida a la representación y producirá la sensación de vivir una experiencia compartida con el espíritu del autor es la interacción inmediata con los espectadores.

El teatro es un lugar de resurrección. La palabra del autor encuentra en él una forma de inmortalidad. En cada representación, los actores encarnan y resucitan a los personajes. Las palabras de la obra pasan a través de sus voces, sus cuerpos y sus mentes, restituyendo al espíritu del autor una vida extraordinariamente concreta.

Es por ello que conocer la forma precisa en que se representó una Tragedia Griega como la que se representó en la época de Esquilo, en el fondo, es sólo de interés arqueológico.

Para la gente de teatro lo más importante es que estas obras sirvan de reflejo, de modelo a seguir o desechar, y que sean un elemento de diálogo y de aprendizaje constante para la escritura y la interpretación dramáticas.

Por último, comparar el teatro antiguo y el teatro actual permite tomar la distancia necesaria para el análisis del teatro contemporáneo.

A continuación, algunos puntos que me gustaría proponer para el análisis:

- Primero, tratar de dar una definición de la tragedia,

lo que nos introducirá en el círculo íntimo del monstruo.

- Segundo, analizar dos tipos de procesos dramáticos: el proceso catártico y el proceso didáctico.

- Tercero, buscar los desplazamientos que se han producido entre la tragedia antigua y la tragedia contemporánea.

- Cuarto, examinar los modos de interpretación de la tragedia que utilizan los actores y, por último, las posibilidades que tiene el actor de involucrase en la Polis.



seres humanos, la lógica que sigue esta violencia y que le permite desarrollarse y, finalmente, las consecuencias de esta violencia que suelen, a su vez, generar más violencia.

Afirmar, como Aristóteles, que la Tragedia tiene por objeto provocar terror y piedad, es reducirla a la búsqueda de un efecto emotivo. Contra este aspecto de la tragedia o de los objetivos que se le atribuyen Platón se opuso ferozmente. La televisión también intenta, con bastante frecuencia, provocar efectos

sensacionalistas que conmuevan al público, lo inciten a sentir compasión, a experimentar terror, a derramar una lágrima por las pobres víctimas y a sentir terror por los grandes criminales y por las catástrofes naturales. Quienes no viven una tragedia pueden nutrirse de la tragedia ajena. La televisión, sin pudor y de manera obscena, intenta producir el máximo de sensaciones y un mínimo de reflexión en el telespectador. La crítica que podemos hacer a la televisión es la misma que Platón hacía al análisis de Aristóteles con respecto a la tragedia. Pero Platón era muy severo.

¿Qué es lo que hace la Tragedia que no hace la televisión?

La Tragedia no muestra los efectos de la violencia, sino el proceso lógico que desencadena la violencia y que continúa a su vez. Tomemos el personaje de Medea. Una

Pero, primero que todo ¿qué es la tragedia?

He aquí algunos elementos de definición:

- La tragedia es un género literario y estético (poema dramático y lírico en verso) que mantiene una relación particular con el lenguaje, que no es un lenguaje común y corriente.

- La tragedia implica una distancia con respecto al presente (ya sea leyenda o historia, los hechos relatados no son sucesos de aquí y ahora).

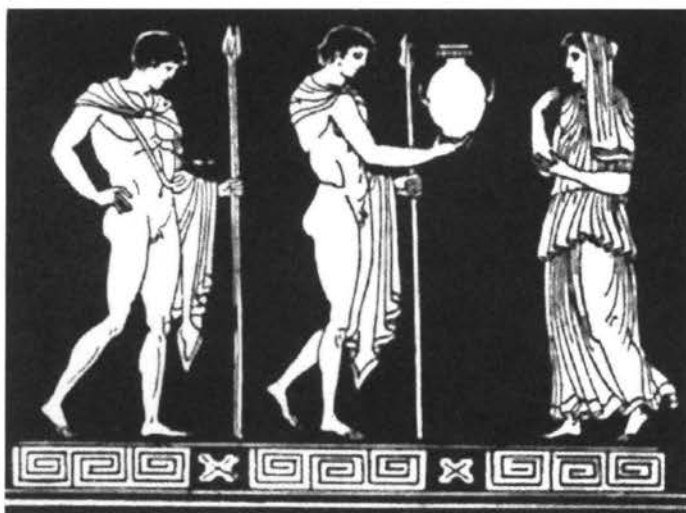
- Muestra a personajes ilustres y excepcionales, y no a gente común y corriente.

- Responde al objetivo que Aristóteles definió en "La Poética": provocar terror y piedad.

- Por último, lleva a escena las pasiones humanas que desencadenan las catástrofes.

En el fondo, si la ubicación de este último elemento (las pasiones humanas que desencadenan catástrofes) no fuera preponderante en las Tragedias Griegas, estas obras nunca habrían tenido tanta influencia, nunca habrían sido tan universales ni habrían pasado tantos milenios sin que perdieran vigencia. Las pasiones, su manifestación desatada y sus consecuencias violentas, son lo que proporciona al teatro la mayor eficacia, lo que produce mayor impacto.

Si el teatro es un laboratorio en que puede observarse la conducta humana, la Tragedia es un ámbito particular del teatro donde puede observarse la violencia de los





mujer mata a sus dos hijos. Este un que típicamente aparece en la crónica roja, un crimen pasional, algo terrible y lamentable. Se podría resumir la obra de Eurípides a una serie de escenas domésticas e histéricas entre Jasón y Medea; al final, esta última, en un ataque de delirio, mata a los hijos y el espectador se convierte en *voyeur* del desquiciamiento de una mujer.

Ahora bien, Medea no sólo es la protagonista de un hecho digno de una crónica roja, anodino e inexplicable. Medea se ve arrastrada en un proceso de violencia. Este proceso se relaciona con la identidad de Medea. Medea es una hechicera, es decir, posee todo lo que, en una mujer, causa temor en los hombres. Es una extranjera en Grecia y, como tal, causa de perturbación. Sacrificó todo, su país y su familia; traicionó a su padre y mató a su hermano para seguir a Jasón. Ayudó a este último a convertirse en un héroe en Grecia. Y entonces, Jasón la abandona por otra mujer. Jasón quiere hacer carrera; reniega de todo lo que Medea hizo por él. Es arrogante, débil. Jasón, el europeo, se hartó de esta mujer oriental demasiado fastidiosa, acaso demasiado posesiva. Dejará entonces que Creón, rey de Corinto, expulse a Medea de la ciudad y del país, junto a sus hijos, sin recursos, sin hogar y sin refugio. ¿Cómo puede Medea hacer que Jasón comprenda su dolor? Matando a los hijos.

Estamos bastante lejos de lo que nos mostraría la televisión sobre un hecho criminal similar que, en el fondo y en todos sus detalles, podría ser, en un contexto actual, exactamente la misma historia. La televisión nos mostrará estadísticamente el horror de la muerte y sólo eso. La tragedia nos muestra el proceso mental que conduce a la muerte.

En la tragedia no hay una locura que, súbitamente y sin razón, se apodere de los seres humanos. La palabra "locura" es un exceso lingüístico que nos permite des-

cartar un comportamiento que nos perturba y nos provoca temor. Derivamos hacia una diferenciación patológica lo que nos atemoriza: Medea es un monstruo, es una loca. Si la actriz que interpreta el rol de Medea se dice eso por un solo instante, o si el director se lo oye decir, el espectáculo está arruinado. Mientras más humana, razonable, comprensible y coherente sea la Medea que nos presente la actriz, más fuerza ganará la tragedia.

La tragedia hace que los espectadores sigan los dédalos lógicos de las emociones y las pasiones, cuyas consecuencias son monstruosas. Porque la monstruosidad de la acción no es más que el resultado de un proceso; lo más inquietante para el espectador no es el crimen en sí mismo, la sangre derramada, la crueldad física ejercida sobre las víctimas, sino la lógica tan rigurosa, la lógica tan lógica, se podría decir, que conduce al personaje gradualmente hacia el desenlace fatal.



La tragedia hace que el espectador entre en intimidad con el monstruo. Nos impele a descubrir y comprender la mentalidad de este monstruo. Por lo tanto, lo vuelve cercano, humano. El espectador descubre, entonces, con cual estupor e inquietud, que Medea o Edipo son también él mismo.

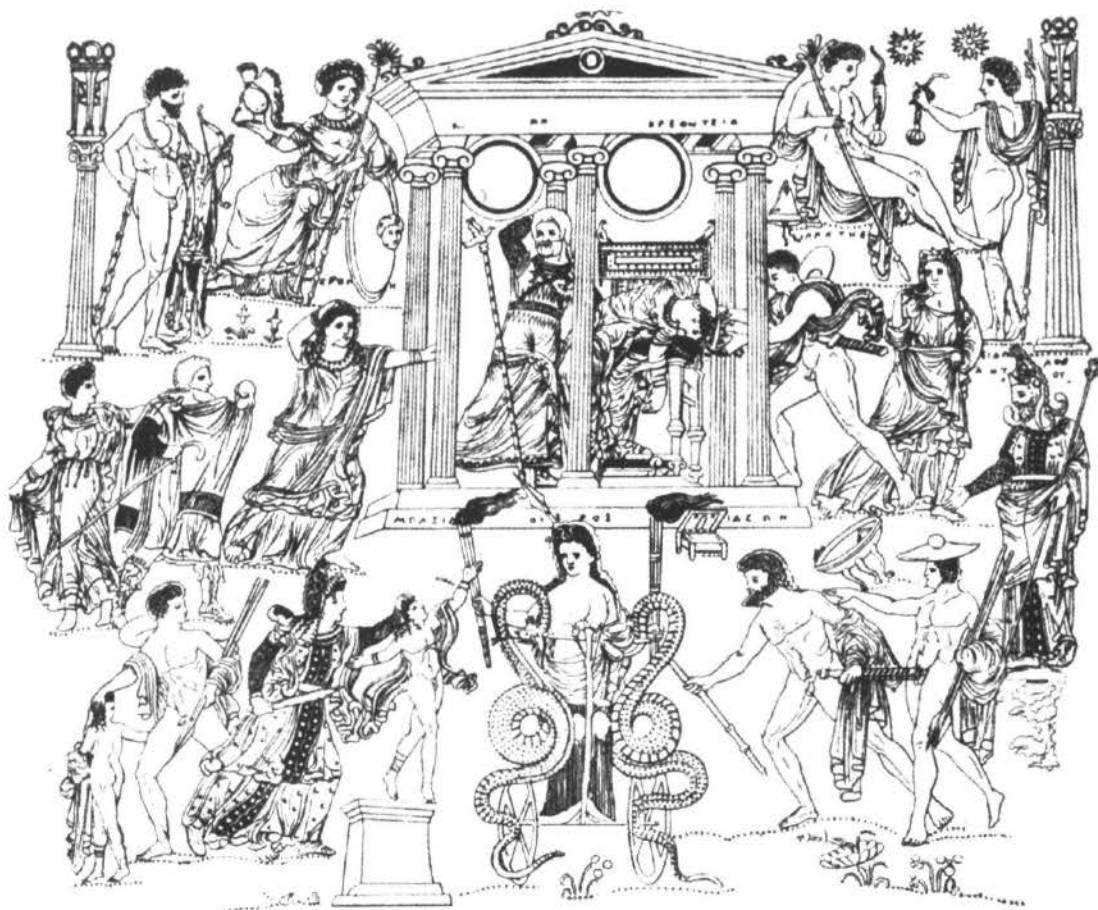
El monstruo, lo que se comprueba más aún en el teatro de Séneca que en el teatro de los griegos, se entrega a los espectadores —a menudo a través de monólogos dirigidos directamente al público. Devela la oscuridad de su alma, las imágenes de pesadilla y de sangre que lo asedian, los anhelos de venganza, los delirios sanguinarios. Es como si el personaje abriera su pecho para mostrar a la bestia, el "alien" que habita en sus entrañas y que las corroe. Entonces surge un raudal ininterrumpido de palabras, de imágenes, de sensaciones, como una arrebato de dolor y de furia. Suele ser de este trance, de esta verborrea, que vemos surgir el proyecto criminal.

Nathalie Sarraute, en otro registro, también lleva a escena este tipo de procesos en *Pour un oui ou pour un non* (Por un sí o por un no), así como en toda su obra. En *Pour un oui ou pour un non* un personaje intenta explicar a su amigo los tropismos que se apoderan de él. Los tropismos —concepto inventado y utilizado con mucha frecuencia por Nathalie Sarraute— son movimientos del alma y del espíritu que, en forma de imágenes a menudo orgánicas, se desarrollan a partir de un suceso externo infinitesimal. Las ramificaciones de estos movimientos, que se apoderan del ser por completo (movimientos de odio contra el prójimo, de cólera, de rechazo), suelen ser controlados por los seres civilizados. No obstante, si no hay paso a la acción, si el asesinato no se consuma físicamente, sigue siendo, sin embargo, un asesinato, simbólicamente, con toda la crueldad que ello supone.

“El teatro de la crueldad” (para Artaud, Séneca fue su

más grande exponente), no es un teatro en el que se “muestran” actos de crueldad (violaciones, asesinatos, canibalismo); un teatro tal sería equivalente al cine *gore* o al teatro de marionetas grotescas que busca provocar la risa o el escalofrío. El teatro de la crueldad es aquel que, introduciendo al espectador en el trance criminal, lo induce a reconocerse íntimamente en el monstruo representado sobre el escenario.

En el mismo orden de ideas podríamos tomar el ejemplo de un volcán. La erupción de un volcán es un fenómeno espectacular. Observarlo procura placer. Explicar la explosión ya es más complicado. Comprender el proceso volcánico nos permite tomar conciencia de que bajo la corteza terrestre sobre la cual creemos sentirnos seguros, se encierran fuerzas telúricas siempre listas a engullirnos y arrastrarnos hacia el Apocalipsis. Mostrar el proceso que conduce a la violencia desatada es cons-



titutivo de una buena tragedia. Mostrar únicamente este proceso es montar un espectáculo, pero no tocar al espectador en profundidad.

En la Historia del siglo XX, las grandes tragedias fueron provocadas por personas comunes y corrientes; personas que cometieron genocidio y torturaron. Los que ordenaron estas masacres son gente mediocre: Hitler o Pinochet son ridículamente pequeños; son humanos, muy humanos. Ridículamente cercanos a nosotros. El engaño consistía en hacer creer que estos dictadores eran grandes genios. Sólo condiciones históricas muy puntuales permitieron su surgimiento. Al

comprender la articulación de estas condiciones, nos ubicamos en el lugar en que la tragedia cobra todo su valor.

Las pulsiones que empujan a los torturadores no nos son ajenas. Están latentes en cada uno de nosotros. La mayor parte del tiempo, sencillamente no se presentan las circunstancias para que éstas se desarrollen y se manifiesten. Pero, ¿y si se presentaran las circunstancias? ¿Seríamos verdugos o víctimas? La respuesta, o más bien la imposibilidad de dar una respuesta clara, es lo que produce vértigo y terror.

Cuando nos enteramos de las guerras, las masacres, los horrores cometidos en Ruanda, en Chechenia, en Bosnia, nos alivia que todo eso suceda en otro lugar, donde los desquiciados y los bárbaros, en suma, los otros. Aunque ocurra en la actualidad, a unas cuantas horas de vuelo del lugar en que nos encontramos.

Cuando leemos acerca de los horrores cometidos por los nazis o en los gulags, cuando conocemos las masacres cometidas por los conquistadores españoles con los indios de América, lo que nos alivia es que haya ocurrido en otro tiempo y, confiados de las lecciones que nos ha dado la Historia, nos reconfortamos diciéndonos que todo eso no podría reproducirse ni aquí ni ahora.

Al hacer de estos monstruos nuestros hermanos y hermanas, nuestros prójimos, nuestros íntimos, la tragedia no busca en ningún caso justificar sus crímenes; al



contrario, vuelve nuestra mirada hacia nosotros mismos, nos dice que, en cada uno de nosotros, los volcanes están dormidos y que sólo el arte, la cultura y el conocimiento permiten canalizar las flamas devastadoras dormidas bajo la apariencia de seres civilizados que nos esforzamos por dar. Sin la vigilancia constante del pensamiento, la civilización no es más una delgada corteza que, al primer golpe, se resquebraja y deja al descubierto a la bestia inmundada. Somos como el Dr. Jekyll, y algunos encuentran más dificultades que otros para contener al Mr. Hyde que llevan dentro. El arte, y la tragedia en especial, por el conocimiento de sí mismo que aporta al espectador, es uno de los medios para mantener a distancia a Mr. Hyde.

La tragedia denuncia la violencia mostrando al público lo que significa la transgresión del orden. Se coloca a cada espectador frente a su capacidad o su incapacidad de transgredir. La transgresión es angustiante; la no transgresión, frustrante. La tensión entre la liberación de las pulsiones y su represión no se puede reducir, lo que explica la fascinación que ejercen los seres capaces de transgredir los tabúes y el éxito de los personajes de asesinos en serie y de tiranos (para los griegos, el tirano es el rey que gobierna en función de sus deseos). El asesino en serie y el dictador provocan la muerte en los dos sentidos de la palabra: causan la muerte de sus víctimas y vuelven activo, despiertan, al espectro de la muerte –la muerte

metafísica—, obligándonos a mirarla a los ojos. Además, al colocarse por sobre la leyes, se comportan como superhombres y se abandonan al disfrute de la transgresión y la provocación. La transgresión nos incita a jugar con la vida y la muerte, plantea la amenaza de una condena real o simbólica. Jugar con la muerte es muy emocionante. La tragedia permite comprender los mecanismos que rigen este juego.

Las Tragedias Griegas se dan siempre en forma de procesos judiciales. Cada uno de los protagonistas llega a defender su causa y su posición frente a los espectadores. Antes que juzgar al personaje que comete el crimen o la injusticia, cada espectador se ve impulsado a juzgarse a sí mismo: ¿qué habría hecho yo si hubiera estado en esta situación? Es por ello que las obras más interesantes no son las que dan la respuesta a un problema dado, sino las que dan a cada espectador la posibilidad de dar su propia respuesta.

Dicho lo anterior, queda ahora explorar los caminos dramáticos particulares y la obligación de escoger entre dos tipos de proceso dramático: el proceso catártico y el proceso didáctico.

## II Proceso catártico y proceso didáctico

Para ilustrar el proceso catártico, podríamos tomar el ejemplo de casi todas las producciones cinematográficas norteamericanas que tratan temas seudopolíticos. Actores famosos (Julia Roberts, Kevin Costner, Al Pacino, John Travolta) encarnan a personas comunes que sufrirán alguna injusticia social (pérdida del trabajo, contaminación ambiental, procesos judiciales viciados, corrupción de la clase política) y, que por voluntad, o presos en trampas que ponen en peligro sus vidas, frustrarán los planes de los poderes financieros o políticos (pues necesariamente, por tratarse de estrellas de Hollywood, siempre terminan por ganar), convirtiéndose de este modo en héroes. Todos derraman una lágrima al final, los villanos son castigados, los buenos recompensados (en general, con el reconocimiento popular —el premio Pulitzer o la portada del Times— o, si son abogados, obtienen para las víctimas una compensación por daños y perjuicios). Y eso es todo. El espectador se va de la sala feliz y podrá ir a cenar tranquilamente en familia a la pizzería de la esquina. En el mejor de los casos, si reacciona, será para decir:

“¡Qué terrible! ¡Qué lástima que sea así este mundo en que vivimos!» (otra vez Aristóteles: el terror y la piedad). Ningún aspecto del sistema político o social queda en entredicho. En el fondo, el espectador no vuelve a saber ni de corrupción ni de injusticia, como tampoco sobre las causas profundas de esta situación. Sólo sabe que hay canallas (pero eso ya lo sabía) y que es preciso hacer todo lo posible por castigarlos (y, sobre ese tema, todo el mundo está de acuerdo). Ni por un solo instante podrá imaginar, por ejemplo, que su propio modo de consumo y de vida explica la existencia de estos canallas, que todo se relaciona, que el sistema económico y político en el cual vive es perverso, y que de seguro él mismo se transformaría muy fácilmente en un canalla apenas su seguridad o su modo de vida, su *way of life*, esté en peligro.

Justamente este proceso catártico es lo que hizo de Platón un feroz detractor de la Tragedia: la falta de espíritu crítico y la forma de infantilizar y negar la responsabilidad del espectador con respecto a una situación que se presenta como irremediable. Sin embargo, aunque la Tragedia Griega no siempre evita utilizar la catarsis, sigue siendo bastante superior a la gran mayoría de las producciones hollywoodenses.

¿En qué descansa el proceso catártico? En el hecho de que hay una víctima. Que esta víctima resultará ser heroica, sublimará su dolor y hará frente con valentía a su “destino”, convirtiéndose, de esta manera, en un modelo de la víctima. El sistema se encuentra a salvo. La rebelión (temporal) y la conducta anárquica de los héroes se apacigua; el destino se cumple.

En cuanto al proceso didáctico, este deja preguntas sin respuesta. No oculta la tragedia tras la emoción. Y no





me refiero aquí al *pathos*, a la lamentación que es contraria a los principios de toda tragedia, incluso dentro de una representación catártica: un personaje trágico jamás se queja, ni denuncia, tampoco se rebela o evade los designios del destino. En un proceso didáctico, los personajes continúan su rebelión, dejan en evidencia las contradicciones de la situación en que se encuentran; no se abandonan a la resignación, por muy heroica que ésta sea. Quieren cambiar el orden de las cosas. De eso se trata, ciertamente, el teatro de Brecht, aunque sus mejores obras combinan el proceso catártico (generador de emoción) y el proceso didáctico (generador de reflexión).

Asimismo, el proceso didáctico podría calificarse de mayéutico en el sentido que tiene el método dialéctico de Sócrates que describió Platón. La mayéutica es un método que, mediante una serie de preguntas hechas por el filósofo o pensador o, en este caso, el dramaturgo, suscita en la mente del espectador las posibles respuestas para las preguntas planteadas. Resulta bastante evidente que la forma de preguntar nunca es neutra, que induce un tipo de respuestas. Sin embargo, se mantiene el respeto a la autonomía del pensamiento del espectador,

al menos en gran medida. Este también queda en libertad de cuestionar estas preguntas. Una de las funciones del teatro es incitar la reflexión en el espectador.

En el contexto político actual, es posible observar el enfrentamiento de dos tendencias conceptuales, una didáctica y otra catártica, en la problemática de la globalización. Por una parte, los ultraliberales pretenden convencernos de que la globalización financiera y económica es un proceso irremediable, irreversible; que la pobreza y las guerras son el destino trágico de la humanidad; que no podemos llorar por las desgracias acaecidas a la naturaleza humana; que la única solución es la ayuda humanitaria, la caridad, la buena voluntad de algunos ricos benefactores. Este análisis se basa en un proceso sentimental y catártico que presenta a la maquinaria de la injusticia como lo único concebible y propone que la única salida para el individuo es convertirse en un héroe del sistema establecido: una víctima que sublima su dolor o un *superman* del éxito, la gloria y la riqueza. Por otro lado, encontramos a los que estudian detenidamente el funcionamiento del sistema, analizan las relaciones de fuerza y deducen las consecuencias para redu-





cir las desigualdades, si es preciso, cuestionando el sistema en su conjunto. La cruzada intelectual del subcomandante Marcos avanza en este sentido, pues se basa en valores alternativos, los de la causa indígena, que cuestionan a la ideología imperante, la de la cultura europea.

**La controversia de Valladolid**, de Jean-Claude Carrière es ilustrativo del proceso didáctico.

Esta es una obra que habla de un hecho histórico ocurrido hace cuatrocientos cincuenta años. Se trata de una discusión al interior de la Iglesia católica que tuvo lugar en un convento de Valladolid hacia 1550, en un encuentro convocado por el Papa. En él se enfrentan Bartolomé de las Casas, defensor de los indios de América, y Ginés de Sepúlveda, que proclama la guerra santa y la evangelización de los salvajes a cualquier precio. Con una cuestión económica de primera importancia en juego: si los indios tienen alma como los cristianos, no se les puede esclavizar o la prohibición de la esclavitud arruinaría toda la economía de las encomiendas y de la España colonial.

La fuerza de la obra de Jean-Claude Carrière reside en que deja todas las interrogantes abiertas: no hay buenos por un lado ni villanos por el otro; el autor no condena a Sepúlveda *a priori*, porque simplemente es el portavoz de una ideología que ha probado su eficacia y que obra, dentro de su propia lógica, por la felicidad de los hombres. En cuanto a de Las Casas, este personaje se erige como el vehículo de un pensamiento –pensamiento que más tarde promoverá la proclamación de los Derechos Humanos– y que, pese a ser generoso, sigue siendo un pensamiento eurocentrista. De Las Casas es incapaz de defender la cultura indígena en su diferencia. Intenta más bien probar que los indios son perfectamente capaces de convertirse en buenos cristianos. Además, de Las Casas no solamente es un hombre puro, íntegro e idealista; para convencer al enviado del Papa, finalmente se ve obligado –como todo estratega del pensamiento y como todo hombre político– a forzar un poco la lógica de los acontecimientos y, a veces, a tergiversar un poco la realidad. Allí donde las ideas y los intereses se enfrentan, la retórica siempre tiene un rol que cumplir. En **La controversia** nos encontramos con la esencia misma de

un teatro de ideas. Lo que no significa que hablemos de un teatro desprovisto de emoción. Las descripciones que hace de Las Casas de las masacres llevadas a cabo por los españoles y de la manera monstruosa que tenían de tratar a los indios son muy conmovedoras. La llegada de una familia de indios, víctimas de la arrogancia y del desprecio de los españoles, es un momento extremadamente emotivo y desgarrador. Pero el autor nunca se entrega a un desborde de sentimentalismo. A fin de cuentas, no sólo se trata de las penurias por las que pasaron los indios, que son aterradoras, sino también de la lógica implacable de la dominación occidental y del pensamiento cristiano-aristotélico que, incapaz de abrirse a otra percepción del mundo que no sea la suya, excluye y condena toda de sociedad alternativa.

La cuestión planteada en Valladolid no es un hecho histórico del pasado. Ella revela que en la actualidad, y acaso más que nunca, la ideología europea (sustituida por sus representantes en el continente americano) todavía busca dominar la totalidad del planeta; es una ideología que pretende ser universalista –es decir, buena para todos ya que es buena para Europa– pero que instrumentaliza al ser humano en favor de consideraciones puramente técnicas o económicas.

La obra de Jean-Claude Carrière es una tragedia, por cuanto el proceso impulsado por los protagonistas es de una crueldad que involucra a toda la humanidad, su historia y su evolución. Cualquiera sea la respuesta para la cuestión planteada (¿es necesario mantener a los indios en esclavitud?), al final de la obra parece seguro –y nuestro conocimiento de la historia nos lo confirma– que, por una parte, la opresión a los indios no cesará jamás (pues pertenecen a una cultura que no es proselitista ni universalista, con muchos menos medios para defenderse que la cultura europea) y que, por otra parte, cada vez que un indio se libre de la opresión, la lógica de Europa requerirá que otros hombres lo reemplacen en el rol de oprimido. Esta constatación es tanto más abrumadora por cuanto el sistema se nutre y enriquece a partir de esta tragedia. El autor no entrega una solución. No llama a la revolución. Sencillamente dirige al espectador a su propio análisis, a su propia responsabilidad.



Cualquiera sea la carga política de una obra, el rol del teatro nunca es reemplazar la acción política. El rol del teatro es ayudar a comprender los mecanismos, a emprender el análisis, a esclarecer acontecimientos que puedan parecer confusos por ser demasiado complejos. Un buen espectáculo es el que clarifica los conceptos más complejos, sin volverlos simplistas, a través de la experiencia concreta y sensible que provoca en el espectador, permitiendo un conocimiento "interno". El rol de un teatro de este tipo consiste en presentar al espectador la esencia de la lógica humana de la tragedia.

En cuanto a la dimensión política del teatro, me gustaría hacer dos observaciones. En primer lugar, toda representación, por convocar a una asamblea que escucha y comparte un asunto moral, estético y social que atañe a las personas, es una *res publica*, una cosa pública y, en este sentido, un acto político, cualquiera sea el tema abordado, ya sea la relación amorosa, la relación con el poder, la risa o el lugar del hombre en el universo.

En segundo lugar, no hay teatro políticamente neutro. Todo teatro es, lo queramos o no, ideológico. No hay obras de teatro ni representación teatral que no intervingan de una manera u otra en las ideas y en los sentimientos de los espectadores. El hecho de que el arte nunca deja de tener repercusiones no hace más que hablar en su favor.

Un teatro de puro entretenimiento renueva los valores establecidos en la sociedad. Reafirma al espectador en sus certezas. Le da al público lo que espera en términos del placer que da el consumo inmediato. En este sentido, refuerza la ideología imperante. El dramaturgo inglés Edward Bond se opuso airadamente a este teatro que califica de criminal, ya que, al presentarles como una obra cultural y artística algo que no es más que un producto de consumo embrutecedor e idiotizante, en lugar de elevar el alma de los espectadores, la rebaja, la envilece. Un teatro que depende de la industria del entretenimiento (destinado además a una elite intelectual o a un público popular) participa del lavado de cerebros que se ha generalizado e instituido como nueva cultura de masas. De ello se desprende que no podemos ejercer este oficio sin asumir en parte una responsabilidad social.

El teatro al que aquí nos referi-

mos, el teatro que defendemos, a pesar de sus imperfecciones y oscilaciones, intenta por el contrario acabar con los prejuicios de los espectadores. Es un teatro que invita al espectador a considerar el mundo desde un ángulo diferente, a entrar en una lógica que no es habitual, a vivir una experiencia singular. Este teatro exige un esfuerzo por parte del espectador. El equipo de artistas hace la mitad del camino que conduce hasta él; el espectador debe hacer la otra mitad. Si no lo hace, el encuentro no puede tener lugar. Esta situación, que es mucho menos cómoda para el espectador que la propuesta por el teatro de entretenimiento, le exige asumir un rol activo.

Por esta razón, este teatro requiere cierta formación del público, una escuela de espectadores. También una actitud y un estado de ánimo particulares en la gente de teatro.

### III Desplazamientos entre la tragedia antigua y la tragedia contemporánea

Examinemos ahora las divergencias entre la tragedia antigua y la tragedia contemporánea.

En el siglo XVII, Descartes basó su filosofía y su metodología en un concepto que determinará a gran parte del mundo moderno, que incluso se convertirá en el pilar esencial de la modernidad: se trata de la duda. Aunque ya existían algunas corrientes (representadas en particular por lo escépticos) que con anterioridad habían hecho de la duda el eje central de su pensamiento, este concepto nunca se había difundido al punto de transformar tan radicalmente la sociedad. Antes de la duda, los

hombres vivían en un universo pleno. Esto explica que la Tragedia Griega esté llena de dioses, monstruos, oráculos, historias familiares, aparecidos, fantasmas, leyes y cataclismos naturales. Estos elementos, extremadamente concretos para los griegos, estructuraban la vida y daban a los hombres una vitalidad, una fuerza física y mental que los impulsaba constantemente a luchar para sobrevivir. Encontramos esta misma vitalidad en Shakespeare: un animismo panteísta e incluso una especie de animalidad, de primitivismo. La tra-





gedia, en este contexto, representa al individuo frente a esta profusión de elementos.

La duda hará de las certezas una tabla rasa. El universo se vaciará poco a poco. Se da muerte a los dioses, las leyes se cuestionan, la familia se desintegra, la sociedad se atomiza, los científicos explican fenómenos antes considerados sobrenaturales. Desde entonces, la tragedia convierte en el enfrentamiento entre el individuo y el vacío, la ausencia. Antes, los hombres sufrían porque no podían descifrar la complejidad de un mundo lleno hasta el exceso de significantes. Hoy sufren porque no pueden encontrarle ya un sentido a la vida. El mundo antiguo nunca desemboca en el absurdo porque la violencia es la violencia del destino, la voluntad de los dioses. El mundo moderno —de derroche consumista, de destrucción y de instrumentalización de la naturaleza, de manipulaciones genéticas, de genocidios llevados a escala industrial, de mataderos ocultos que entregan carne exangüe cubierta con papel celofán, del encierro individual detrás una pantalla y de protecciones higiénicas y psicológicas, de la capacidad nuclear para exterminar a todo ser viviente— este mundo coloca al individuo frente al vacío espiritual. En los tiempos modernos, en cambio, la duda transformó las creencias antiguas, rituales y mitológicas en fábulas metafóricas, y permitió el surgimiento de las utopías, que se convierten en el motor del acto artístico.

Otro elemento esencial que dio origen a las nuevas dramaturgias es el aporte de Freud. A partir de sus planteamientos, los dioses, los monstruos, los héroes y los oráculos ya no están fuera del ser humano, sino que forman parte de él. La aventura interior se vuelve tan es-

pléndida como la aventura que nos transporta al Olimpo o a lugares exóticos. Más aún, el Olimpo y lo Extraño se convierten en proyecciones del universo mental del individuo. Sin nunca haber viajado, Shakespeare hace una buena descripción de Italia o Dinamarca.

Lo desconocido no está en otro lugar. Los objetos más corrientes encierran inquietantes extrañezas que no sólo constituyen la materia de los sueños, sino también, y por sobre todo, la materia prima de toda obra artística.

El mundo pleno de los griegos es un sistema cerrado en el cual los parámetros están delimitados. Incluso si la dialéctica, representada en sus componentes por diversos personajes, es una motivación dramática importante, los valores sociales son identificables, la solución se puede encontrar en el consenso. En la tragedia moderna, el sistema es abierto, los parámetros infinitos, la realidad tan compleja que nadie está en condiciones de comprenderla en su totalidad. El debate se vuelve un asunto de expertos, de especialistas; todas las opiniones encuentran su justificación. Las tesis se oponen con violencia. Resulta imposible encontrar un punto de acuerdo que no sea seriamente restrictivo.

La tragedia del mundo moderno reside en que el hombre encuentra enormes dificultades para distinguir el bien del mal. Los dramaturgos intentan dilucidar aspectos de lo real sin comprometerse verdaderamente con afirmaciones ideológicas (sobre todo después de la caída del muro de Berlín) y requieren una capacidad de síntesis excepcional para representar en forma poética un mundo de contornos demasiado difusos.

Por último, el lugar preponderante que ocupa el indi-

viduo común y corriente explica que desde ahora los héroes ya no sean reyes, semidioses o dioses, sino el hombre promedio. Las leyendas que la gente del pueblo construye día a día resultan ser de tanto interés dramático como las situaciones que viven los poderosos. Andrómaca ya no es una princesa troyana, sino tan solo una judía o palestina, una mujer argelina, una deportada bosnia o ruandesa. Medea ya no es una princesa hechicera descendiente del sol, sino una emigrante que vive en la periferia de París o de Londres. Pero nada impide que esta emigrante, mujer de pueblo, posea la grandeza de una princesa africana, los poderes de una hechicera, los sueños de una descendiente del sol.

En cuanto al destino, de externo pasó a ser interno.



Ya no es dictado por los dioses. Forma parte de un determinismo genético, cultural y social. Cada hombre lleva dentro de sí, en sus moléculas, el programa que lo acompaña durante toda la vida. Sin embargo, como en la tragedia antigua, la cuestión del libre albedrío sigue siendo igualmente crucial. ¿Estamos atrapados por restricciones deterministas que vuelven toda libertad ilusoria o realmente tenemos el poder de alterar el curso de nuestras vidas?

En cuanto a la desaparición de los dioses, ello no significa que el hombre haya dejado de plantearse interrogantes. El ser moderno sigue esperando la intervención de esos seres. Ya sea en forma pasiva, como en Beckett, o en forma activa, provocando a los dioses obstinadamente mudos con hazañas constantemente reno-

vadas, más insensatas, más blasfemas y de mayor poder destructivo.

Así como la modernidad ha revelado la insospechada profusión de universos infinitamente pequeños —los mundos del átomo, las ondas invisibles, las fuerzas magnéticas— y los científicos han tratado de explicar estos fenómenos, del mismo modo las dramaturgias contemporáneas han escudriñado lo infinitamente pequeño presente en los procesos psicológicos, especialmente Nathalie Sarraute.

El dramaturgo alemán Botho Strauss tituló una de sus obras *Grand et Petit* (Grande y pequeño), que pone en escena a una mujer común perdida en la ciudad. Abandonada por su marido, sin trabajo, sin su hijo, marginada,

es la encarnación del ser humano moderno enfrentado al vacío. Para Botho Strauss esta mujer llamada Lotte es una versión femenina del rey Lear. No es una reina. No es nada. Tan solo un diminuto fragmento de humanidad perdido en la inmensidad de un mundo indiferente.

He aquí la diferencia entre la tragedia antigua y la tragedia moderna. Los héroes han desaparecido y el objetivo de las guerras es terminar sin ningún caído en el bando propio. Las grandes naciones sólo intervienen para aplastar a los civiles de naciones mucho más débiles. Los

poderosos ya no arriesgan sus vidas. Se colocan a resguardo y explotan a los pueblos que oprimen o manipulan. Su legitimidad es una legitimidad usurpada, robada. Gobernar ya no reviste prestigio porque ya no implica riesgos. Es cierto que el héroe griego es un héroe de ficción, mientras que el personaje moderno es un ser de carne y hueso. Pero los mitos, las ficciones y las obras de teatro dan cuenta de los sueños de una sociedad. De manera que una sociedad, como lo afirmaba Roland Barthes, siempre tiene el teatro que se merece.

Estos antecedentes, estos elementos de la tragedia que hemos evocado hasta ahora, ya sea antigua o nueva, nos llevan a definir los modos de interpretación, de dirección y de actuación de los actores y el nivel de compromiso de los artistas con la Polis.

#### IV Interpretación de la tragedia

Todo parte por la mirada del actor.

De Bob Wilson a Giorgio Strehler, de Ariane Mnouchkine a Peter Stein, los famosos directores de los años 80 y de comienzos de los 90 saturaron el ojo del espectador con imágenes suntuosas y escenografías grandiosas. Estos directores-demiurgos, grandes productores de un teatro espectacular, terminaron por crear, a pesar del éxito ininterrumpido, un abismo entre los espectadores y los actores, el cual restableció con frecuencia, a pesar de ellos mismos, el quiebre entre el escenario y la sala y que, en la práctica, reintrodujo la cuarta pared.

Por mi parte, siempre he preferido el teatro pobre que, como en Copeau, Jovet, Etienne Decroux, Vilar, Grotowski y Peter Brook coloca al actor al centro del escenario vacío y establece una relación directa con el espectador, sin mediar barreras. La opción de un teatro pobre no necesariamente se asocia a la falta de recursos. Se trata más bien de una estética que prolonga la vida en el escenario, que privilegia las ideas, las emociones humanas y que busca estimular al máximo la imaginación de los espectadores. Los signos escenográficos son poco comunes, alejados de todo esteticismo y de todo naturalismo. La utilería se reduce al mínimo pero se vuelve esencial por el mismo hecho de ser escasa. Ningún obstáculo, ni físico ni conceptual, separa a los actores de los espectadores. Están cerca, en una relación íntima. Comparten el mismo espacio-tiempo. Esto es lo que básicamente distingue al teatro del cine.

En esta configuración, la interpretación del actor es primordial, y en particular sus mirada. Puesto que es allí donde se forman las imágenes del espectáculo. Como en un espejo, el espectador se refleja en los ojos del actor. Ve en ellos lo mismo que ve y piensa el actor-personaje.

Lo primero que debe hacer un actor es ubicarse en la realidad del escenario: allí está, tal cual es, fuerte y frágil a la vez. Proyecta las visiones que produce el texto creando una suerte de holograma invisible entre él y el espectador.

Siguiendo paso a paso los procesos emocionales definidos por el texto, el actor conduce al espectador por de los dédalos de la lógica que siguen los sentimientos. Poco importa si el actor siente lo que se supone debe sentir Edipo, lo importante es que el espectador comprenda y siga la lógica de los sentimientos de Edipo. El actor no

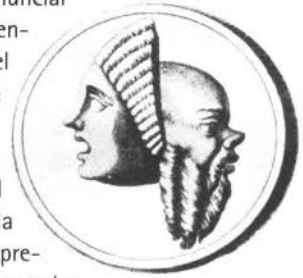
produce emoción. Tampoco la reprime. La emoción surge del comportamiento que el autor dicta en el texto. De este modo, se esfuma la paradoja del actor, tal como lo señalaba Diderot. El actor se identifica con un discurso, no con un personaje. Si interpreta el papel de Macbeth, trata de comprender lo que significa pronunciar las palabras de Macbeth, de defender su lógica. En ningún caso el actor se identifica con Macbeth el criminal.

El hecho de proceder paso a paso simplifica la curiosa tarea del actor de tener que encontrar la misma espontaneidad en cada representación. El trabajo que se realiza en los ensayos no tiene por objeto fijar todos los instantes de la representación; su objetivo es fijar encuentros con el actor. Este sabe que debe ir de tal a cual lugar. En cada representación, el camino que une estos dos lugares se deja al azar. Los actores jóvenes que han experimentado alguna vez una emoción que los ha turbado suelen preguntarme cómo volver a experimentar esa emoción en cada ocasión. Reencontrarse con una emoción es imposible. Lo mejor que puede hacer un actor para arruinar una representación es ir en búsqueda de la emoción. En cada representación, el actor, junto con el espectador, vuelve a descubrir el camino que recorre el personaje. Este último también descubre con asombro lo que siente, conforme a su evolución en la obra. Ningún ser vivo sabe lo que sentirá ni lo que vivirá en los minutos que vienen.

Un elemento esencial del trabajo del actor y del placer que éste puede experimentar al interpretar su personaje consiste en el asombro que, durante la actuación, produce lo que va a decir, esas las palabras que salen de su boca, esa la lógica que se apodera de él. Cuando el actor, y también el personaje, descubre cómo funciona la máquina de emociones, descubre al mismo tiempo el curso de su destino.

Cuando esto ocurre durante la actuación, la dilación del tiempo es un elemento central. Permite que resuenen las palabras recién pronunciadas y, a la vez, pone al actor y al espectador en plena y tensa espera de las palabras que seguirán.

En la puesta en escena de *Ejecutor 14*, estos tiempos ajenos al texto son extremadamente importantes. Es el tiempo, en cualquier guerra, en el cual el individuo espera con angustia un hecho susceptible de producirse: el





ruido de las metralletas que indica la distancia a la que se encuentra el enemigo, la bomba que podría explotar, la muerte que podría acaecer. En este contexto, la angustia y el asombro son ajenos a la palabra. El actor y el espectador comparten este tiempo de espera.

También está la suspensión del tiempo, cuando el personaje comprende de pronto el sentido del destino. Ese momento en el que se cumple lo irremediable, cuando es imposible retroceder. Por ejemplo, en *Edipo Rey*, el nudo de la tragedia se produce en el momento preciso y necesariamente silencioso en que Edipo comprende de una sola vez, en un chispazo, hasta qué punto había estado cegado y equivocado; hasta qué punto había sido un juguete del azar.

Por otra parte, como la tragedia es un poema dramático que escapa al lenguaje cotidiano, el actor debe convertirse en un transmisor de las palabras, de las imágenes y de la amplitud del texto. En toda tragedia las palabras tienen un peso y es al actor a quien corresponde restituir ese peso. Si tuviéramos que comparar la tragedia con un vehículo, diríamos que este lleva un gran peso y que tarda en tomar velocidad, pero, una vez que se ha lanzado, es extremadamente potente y difícil de detener. Vale decir que toda histeria, todo signo de nerviosismo, todo quiebre del actor debe ser eliminado.

A medida que avanza la tragedia, los personajes pierden la capacidad de moverse, ya que cualquier movimiento pondría en riesgo sus vidas. Esta inmovilización progresiva explica por qué la tragedia requiere que los actores posean un cuerpo compacto, de guerreros, tenso y suelto a la vez, como los samurais.

El personaje trágico se vuelca completamente al esfuerzo por la supervivencia con el objeto de alcanzar a comprender la situación crítica, de vida o muerte, en la que se encuentra. Le corresponde, en un periodo muy corto, descubrir las circunstancias en las cuales ha quedado atrapado y encontrar las respuestas que puedan darle una salida.

El actor, para captar el interés del espectador, debe además hacer de sus circunstancias algo genérico. El contexto de la obra debe convertirse en un contexto en el cual cada uno de los espectadores pueda reconocerse desde el punto de vista humano.

El cuerpo trágico está bajo la constante influencia de la duda y la incertidumbre, por ende, en desequilibrio. Es un cuerpo en plena lucha, un cuerpo que nunca tiene la posibilidad de establecerse, un cuerpo completamente comprometido en el combate. El arte del actor consiste en introducir a sus diversas tensiones, el germen de la duda respecto de la representación misma. En el teatro,

la única realidad es la realidad teatral, y la pretensión de crear una ilusión distinta es inútil. El actor debe actuar con estos distintos niveles: Soy el personaje pero soy, ante todo, el actor. Estoy aquí y estoy en Tebas. Me identifico y me distancio. Provoco risas (pues en la tragedia la ironía del destino es efectiva y el humor es un medio de defensa contra la crueldad de los acontecimientos), por ende, provoco la risa y el instante siguiente, la emoción. A través de todo eso, se repite una constante: siempre estoy indagando en la condición humana.

Si a eso se agrega el hecho antes mencionado de que todo teatro es ideológico, cobra importancia que el actor no se valga sencillamente de técnicas, no se contente con apoyarse en elementos artísticos, sino que también asuma una postura ética y política.

¿Pueden y deben los artistas intervenir en el mundo político y qué condiciones se deben cumplir para que puedan hacerlo eficazmente?

En primer lugar, señalemos el hecho de que muchos artistas no desean intervenir. Luego, que un artista que interviene en el mundo político no por ello se convierte en un hombre político y, por sobre todo, no por ello deja de ser un artista. Según el modelo creado por Émile Zola con motivo del Caso Dreyfus, el artista se convierte en alguien que compromete, en una lucha política, su competencia y su autoridad específicas, así como los valores asociados al ejercicio de su arte. La intervención de los artistas en el ámbito público encuentran su principio, su fundamento, en una comunidad carente de objetividad, de probidad y de desinterés.

Al asumir un compromiso político, el artista se arriesga a provocar, en distintos ámbitos, toda forma de anti intelectualidad latente (incluso entre la gente que se dice "de izquierda"): entre los poderosos, en la industria del entretenimiento, entre los políticos populistas y en la prensa; todos los que se consideran poseedores de un capital cultural.

Las instancias del poder político encargadas de asignar las subvenciones, así como las instancias económicas que administran la industria del entretenimiento, intentan acabar con las iniciativas críticas de la gente de teatro, si es que esta que no se ha autocensurado de antemano. Todo ha sido concebido para aislar y di-

ferenciar los trabajos artísticos, y de esta manera impedir la formación de movimientos intelectuales subversivos.

Ahora bien, varios trabajos han mostrado el rol que han desempeñado, durante las últimas décadas, los *think tanks* en la producción e imposición de la ideología neoliberal que actualmente rige al mundo. A las producciones de estos *think tanks*, financiadas y mantenidas por los poderes económicos y políticos que han impuesto al mundo una visión neoliberal y conservadora haciéndola pasar por progresista, es preciso oponer un pensamiento crítico que también pueda traducirse en obras teatrales muy simbólicas de esta resistencia.

Todo pensamiento político que sea crítico debe reconstituirse, y no puede ser obra de uno solo, ya sea un ideólogo abandonado a los meros recursos de su pensamiento individual o un portavoz autorizado por un grupo o institución para representar la voz de aquellos que se supone sin voz.

Como arte colectivo, el teatro puede asumir una función irremplazable, contribuyendo a generar las condiciones sociales para la creación colectiva de utopías realistas. Puede organizar u orquestrar la búsqueda colectiva de nuevas formas de representación y de acción, y permitir quienes se movilizan trabajen en conjunto. Puede cumplir, a nivel local, un rol generador, favoreciendo el encuentro entre los grupos artísticos y el público en un esfuerzo por manifestar su resistencia al sistema neoliberal.

Es importante crear una red de globalización crítica y cultural que se oponga a la red de globalización económica. El teatro puede ser un elemento de esta reflexión y de esta resistencia por sustraerse con mayor facilidad que otros medios de comunicación (aunque no completamente) a la influencia y de la censura de los poderes financieros.

Por esta razón, son importantes los intercambios que podamos tener entre continentes; hacen del teatro no sólo un arte que se inserta en la realidad social de producción y de creación, sino también un arte que es una ventana al mundo, un arte del conocimiento y de la subversión. ●



Traducción artículos página 36 a 63 de Beatriz Quiroz.