

Juego y Compromiso: el Procedimiento

En un exercici profund d'assumpció de la responsabilitat que s'imposa com a artista, el director i dramaturg argentí Javier Daulte es planteja quins són els procediments en els que cal situar la mirada a l'hora d'entendre les responsabilitats internes i externes de l'exercici teatral.

Daulte posa en valor tot el sistema de relacions i regles donades relatives a la forma d'un text dramàtic concret, allò que ell anomena 'procedimiento' i que constitueix un dels pilars de la seva metodologia.

Entre mediados de 2001 y finales de 2003 escribí tres trabajos teóricos, todos bajo el título genérico de *Juego y Compromiso*. La conexión que existe entre esos tres trabajos es menos evidente de lo que a primera vista podría pensarse. De hecho, el primero de ellos fue redactado sin sospechar que sería sucedido por otras dos partes. Cuando escribí el segundo (*La Responsabilidad*) yo me encontraba ensayando *Bésame Mucho* y en ese artículo pretendía sistematizar un pensamiento que diera cuenta de ciertos procedimientos implementados en la elaboración de ese espectáculo (en parte debido a que había detectado que las premisas enunciadas en *Juego y Compromiso I y El Procedimiento* —ahora trastocado en *La Verdad*— derivaban de la experiencia con mi espectáculo anterior, *Gore*). En cambio, mientras trabajaba sobre *La Responsabilidad* ya sabía yo que habría un tercer trabajo, *La Libertad* (supongo que mis espectáculos más recientes, *¿Estás ahí?* y *4D Óptico*, han sido sus referentes de producción).

Aquí reúno los tres trabajos. No sé si su unión resulta fértil respecto del pensamiento que cada uno de ellos pretende enunciar. Para relativizar la apariencia de sistema conservé las fechas de redacción de unos y otros.

Deberá suponerse que muchas cosas ocurrieron en el lapso temporal que medió entre la emergencia de cada uno de ellos.

I. La Verdad

Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro [1]

El teatro responsable: una preocupación.

En los últimos tiempos el teatro ha adquirido una estatura moral que tomó prestada o que se le ha impuesto de alguna manera, pero que no le corresponde. Me refiero a cierto teatro (no importa aquí si es bueno, malo o regular) al que me gustaría llamar *teatro responsable* y tal vez didáctico o, en definitiva, por qué no, dictatorial. Un teatro que usa el teatro para hablar de cosas importantes.[2]

Eso está muy bien, pensaría uno en primera instancia; de hecho, pensé así durante muchos años, especialmente cuando en nuestro país teníamos una de las dictaduras más severas del mundo occidental y sentía (entre mis 14 y 18 años) que el teatro era bueno porque allí se decían cosas que no se podían decir en otros lugares. El punto cúlmine de esta especie de rebeldía pública y a la vez clandestina fue, como todo el mundo sabe, el fenómeno de Teatro Abierto. Claro, en aquel momento y bajo aquellas determinadas circunstancias *lo importante* dentro y fuera de los teatros era unívoco: hablar en contra del horror de la/s dictadura/s en todas sus variantes. Pero Teatro Abierto pasó, lo mismo que los gobiernos de facto.

Hoy el problema de *lo importante* es, por lo menos, discutible. Porque veamos un poco: ¿cuáles son esas cosas importantes?, ¿Quién las determina? Hoy en día, debo confesarlo, si hay cosas importantes no recomendaría ir a buscarlas en un teatro. Se va al teatro a ver teatro. O

como dice Alain Badiou, se va al teatro a ser golpeado (por el teatro). El teatro como *despertador de conciencias* es más una excepción que una regla. De hecho, cuando Hamlet planea la representación para atrapar la conciencia de Claudio está urdiendo una *trampa* y es el mismo Shakespeare quien lo dice. Hoy es el teatro el que ha caído en una trampa perversa, porque cuando se ocupa de lo que se supone importante ya no tiene el efecto de un *despertador de conciencias*, sino que, muy por el contrario, las tranquiliza. Quizá el rol de *despertador de conciencias* actual le corresponda a la televisión. Estamos en una época en que el teatro tiende a recuperar su condición de innecesario, lo cual amplía sus horizontes.

Antes, un teatro no comprometido con los temas *importantes* era un teatro frívolo y su Meca la Avenida Corrientes. Ya no es así. *Lo importante* en el teatro se ha desdibujado y, antes que lamentar tal cosa, habría que festejarla. La determinación *a priori* de *lo importante* conlleva naturalmente una actitud didáctica, verticalista y, como decía más arriba, dictatorial.

El juego

Veamos el fenómeno del teatro desde una perspectiva quizá algo esquizoide: *Un grupo de personas se sacude durante un par de horas sobre un entarimado. Otro grupo de personas es testigo de esa fatiga.*

¿Qué seriedad pueden revestir esas personas, hombres y mujeres de una actividad llamada teatro, cuando emulan grandes batallas, imitan a altivos héroes de la historia o a malvados déspotas, cuando simulan sin credibilidad posible grandes tragedias? Lo menos que se puede decir de esos hombres y mujeres es que son unos irreverentes, que se burlan (por el simple hecho de reproducirlas) de todas las actividades humanas y las transforman en una fiesta patética por la cual además cobran un dinero a

quien pretende asistir a tamaño dislate; y, no contentos con eso, además hay que aplaudirlos para fomentar vanidades diversas. La pretensión (absurda por donde se la mire) es que nos llene de estética emoción ese acto perverso que es *emular la condición humana* (acto perverso o *sueño de pasión* que, cuanto más apasionado, más evidente hace su falaz condición).

El teatro, en tanto juego, es un lugar de incomodidad, Brecht lo percibió, Beckett también; su obscenidad es tal que puede producirnos náuseas; y si lo pensamos más de dos veces, acordaríamos en que se debería prohibir actividad tan irreverente. Afortunadamente, la cultura (uno de los inventos más caprichosos que se conocen) funciona, como buen padre adoptivo, de garante moral de tan bastarda práctica.

¿Por qué el Rey soporta al bufón que se ríe de él en sus propias narices y con su propia anuencia? ¿Por qué Su Majestad soporta de ese esclavo lo que sin duda no podría tolerar de su más entrañable amigo y consejero? Por una sencilla razón: el bufón juega un juego de cuyas reglas el Rey es el dueño; si el límite de la regla es respetado, la burla es aceptada; si el límite es burlado la gracia desaparece, lo mismo que la cabeza del pobre bufón.

El Rey de hoy es La Cultura. El arte es libre en la medida en que juega un juego de cuyas reglas es soberana La Cultura. Pero aquí es donde se cierne la paradoja. Si La Cultura es una institución nacida a partir de las manifestaciones humanas, ¿por qué cuernos es ella, La Cultura, la que dicta las reglas? La Cultura funciona como una empresa de seguridad de conciencias. Y la tranquilidad de conciencia, después de la económica, es el bien máspreciado de nuestro mundo burgués.

¿Por qué el teatro no puede burlarse de la Madre Teresa de Calcuta, o de las víctimas de la AMIA? ¿Por qué, de pronto, el juego se vuelve serio? Freud decía, hablando del juego de los niños y del por qué del juego, algo lúcido y singular: lo que se opone al juego de los niños no es la seriedad, sino la realidad. Entonces, si el teatro es juego y el juego existe porque se opone a la realidad, ¿cuál es el afán de conciliar la realidad con el teatro? Y

cuando hablo de realidad no hablo de realismo, que quede claro, sino de cierto recorte del mundo, del universo simbólico y el imaginario. Por tanto, afirmemos: *El teatro tiende a oponerse a la realidad*. Este es un primer axioma.

Ahora, el juego tiene su realidad propia; es un mundo paralelo, un mundo en sí mismo, infinito y cerrado al mismo tiempo; infinito porque sus posibilidades y variantes están regidas por el azar, y cerrado porque ese infinito no traspasa nunca los límites del juego. Quiero decir que no hay dos partidas de dados iguales, pero nunca dejaremos de jugar a los dados.

Trasladando este esquema al universo del teatro, podemos afirmar que el teatro se reinventa de manera infinita e imprevisible (los griegos no podían imaginar a Müller) pero esa reinvención no es perversión porque no desestima su propia naturaleza. Parafraseando a Lacan, el teatro puede ser cualquier cosa mientras no sea cualquier cosa, es decir, y por poner un ejemplo, que el teatro puede ser lo que quiera mientras no se convierta en televisión, o plástica, o danza, por la sencilla razón de que así dejaría de ser teatro y empezaríamos a hablar de otra cosa. Las disciplinas *border* como la danza teatro, las instalaciones, el *happening*, etc, tienen una particularidad compleja: no juegan con los límites, *son* el límite. Pero esa es otra discusión en la que no quiero ahora involucrarme.

El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. Pero, ¿de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. Pero ojo: las reglas del juego pueden ser tales que no lo hagan aparecer al juego como tal, sino como otra cosa; pero esa es justamente la paradoja del juego y su compromiso: cuanto más me comprometa con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce no hay juego. Si el compromiso se radicaliza el juego se vuelve (en el mejor de los casos) temiblemente peligroso.

Probemos a jugar a la mancha o a las escondidas entre adultos. Veríamos en principio lo difícil que es comprometerse con la regla, y luego lo angustiante que resultan esos juegos. Porque el compromiso no es solo intelectual sino también emocional. Un juego bien jugado es siempre atractivo pero no necesariamente divertido. Cuando se plantea el juego se busca que sus reglas nos cautiven y, una vez cautivos, nos excitamos, sufrimos y nos angustiamos de un modo artificial. Cuando el juego termina nos vamos a tomar cerveza con nuestro temido y odiado contrincante de TEG, lo mismo que los actores que interpretan a Hamlet y Claudio. Comprometerse con las reglas del juego no es conocer las reglas para poder ganar, sino que el compromiso implica que el juego pueda jugarse del mejor modo posible. Cuando alguien no se compromete con las reglas del *Truco*, no importa quién vaya ganando, el partido dejó de tener interés. Es cuando se dice: *Para jugar sin ganas no juegues*.

El juego en el teatro tiene extrañas reglas y cada experiencia tiene las propias y hay que establecerlas o descubrirlas. También es cierto que esas reglas en general incluyen a personas/personajes con sus emociones, con su historia, con su vida. Ese condimento particular que funciona como carnada para pescar identificaciones es el gran colaborador a la hora de generar la *ilusión*, cuya versión bastardeada es la *trampa*. El teatro responsable se yergue como *trampa*, el teatro en tanto juego como *ilusión*. ¿Cuál es la diferencia entre *trampa* e *ilusión*? La *ilusión* es para cualquiera, está donada; la *trampa* apunta a un/os espectador/es en particular (si ese espectador en particular no está en la sala, la presentación de la obra pierde sentido; si los Claudios no asisten a la obra preparada por los Hamlets, el plan no puede avanzar). Es esencial hacer esta distinción: el teatro como *trampa* es una excepción, aun cuando esa excepción tenga la engañosa apariencia de hacer del teatro algo útil, *importante*.

De acuerdo con los términos aquí establecidos, el único teatro que podría ser comprometido (con una coyuntura en particular) es el de la *trampa*. ¿Qué compromiso puede suponer el teatro como juego que apenas pretende construir una ilusión? La respuesta puede sonar «descomprometida». Enunciémosla así: En teatro el único compromiso posible es con la *regla*. Este es un segundo axioma.

El procedimiento

Cuando comencé a leer teatro me llamaban la atención especialmente piezas de Beckett, de Pinter o el *Marat Sade* de Peter Weiss. Este elemento llamativo tenía que ver con lo siguiente. Encontraba en esas obras algo más interesante que las temáticas que tocan. Quiero decir que el hallazgo principal de *Los días felices* y de *Final de partida* tenía que ver, para mí, con lo que llamé en ese momento un *dispositivo*, algo que hacía que la obra funcionase por sí sola más allá de los contenidos puntuales de la misma; o, para decirlo todo, los contenidos no eran más que la consecuencia natural de la puesta en marcha de un mecanismo al que yo llamaba *dispositivo*.

Basta poner a una actriz que nunca haya leído a Beckett sobre un escenario, inmovilizarla de la cintura para abajo, darle una bolsa o cartera que dentro tenga un cepillo de dientes, un tubo de pasta dentífrica a punto de terminarse, una sombrilla, un espejito, un revólver, y alguna que otra cosa más; luego le decimos que haga y diga lo que pueda y quiera, siempre y cuando nunca enuncie ni denuncie su obvia condición de inmovilidad de la cintura para abajo, sino que muy por el contrario se ufane de las extraordinarias posibilidades que tiene, de *todo* lo que puede hacer desde esa posición. Bien, allí tendremos el primer acto de *Los días felices*. Luego inmovilicemos a la misma actriz del cuello hacia abajo y démosle más o menos consignas como en el caso anterior y tendremos *Los días felices* completo, primero y segundo acto.

Este experimento teórico absolutamente tendencioso intenta afirmar que *Los días felices* es ante todo un mecanismo que funciona más allá de sus contenidos. Ahora qué dice y qué no dice Winnie es otro tema, y sin duda no es lo mismo que sus palabras las haya escrito Beckett a que las escriba Sofovich, pero aun así el mecanismo es indiferente a esta cuestión y funciona. Lo que se supone más emblemático de la pieza (el hecho de que Winnie esté enterrada) es presentado por Beckett como una convención; esa es su genialidad. Plantea reglas y contrarreglas y luego solo se limita a seguirlas. Las reglas están impecablemente planteadas, la obra solo se limita a cumplirlas.

Tomemos ahora *Final de partida*, quizá en este sentido uno de los mecanismos más brillantes que se conozcan. Un hombre no puede caminar y no puede ver. Otro no puede estar sentado. La comida está bajo llave y con combinación. La combinación solo la conoce el que no camina. Pero (he aquí el elemento fundamental) no hay ruedas para la silla del paralítico, por lo tanto depende del otro para ir hasta la caja fuerte y obtener comida. La relación de dependencia está establecida más allá de todo mecanismo psicológico. El mecanismo es arbitrario, este es el juego. En el caso de *Final de partida*, el juego es sutil, en el caso de *Los días felices* su arbitrariedad salta a la vista. *Esperando a Godot* es una pieza con un mecanismo en extremo elemental (que por otra parte ha sido reproducido por la dramaturgia de los últimos veinte años o más hasta el cansancio) por eso los personajes pueden conversar tal vez demasiado. Sea como fuere, en todos los casos se establece un sistema de relaciones. Relaciones entre elementos. Se trata de relaciones matemáticas.

La Matemática elabora sistemas de relaciones, las explora y tiente sus límites. A la Matemática no le importa si trabaja con números y letras o Clovs y Hams, es decir que es indiferente a los contenidos. *Al sistema de*

relaciones matemático que puede deducirse de un material lo llamaré Procedimiento. Este es un tercer axioma.

El *Procedimiento* (concepto que sigue la línea del de *juego*) es arbitrario tal como son arbitrarias las reglas de todo juego. Las reglas son las que son porque sí. La regla no se cuestiona. Se acepta. ¿Por qué está enterrada Winnie? Porque sí. Nadie lo explica porque eso implicaría desbaratar el *procedimiento* convirtiéndolo apenas en un paisaje alegórico. Su importancia es que es una regla y su riqueza es su potencial combinación con otras reglas[3]; el *procedimiento* es la resultante de dicha combinación.

Uniendo esto con lo anterior, podemos enunciar un cuarto axioma: *Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos.*

Ahora, el teatro no es Matemática, o por lo menos, no es solo eso. Hay algo, una materia narrativa indispensable sin la cual el *procedimiento* no puede ponerse en marcha. A un *procedimiento* le conviene un argumento para que lo ponga en funcionamiento y a la vez lo disimule dándole otra apariencia. El argumento disfraz a al *procedimiento*.

El realismo, que para bien y para mal, tiende a confundirlo todo, tuvo la mala idea de adoptar a la psicología (disciplina que tuvo su auge a finales del siglo XIX y comienzos del XX) como hija dilecta y tiñó con sus reglas a gran parte de la literatura dramática del siglo XX y del que acaba de empezar; es por eso que cuando intentamos desentrañar los procedimientos de las obras del realismo nos encontramos a poco de comenzar, hablando de psicología sin saber mucho. Stanislavsky fue cautivo de esa moda, cosa inevitable a la hora de tener que montar a Chéjov.

De hecho, su modelo de análisis de texto para el actor se basa en su experiencia con *Otelo*, la pieza más psicológica de Shakespeare.

Y esto nos lleva a otro asunto:

El objetivo

El teatro adolece de otro mal altamente consensuado: la conceptualización del *objetivo*. Escuchamos permanentemente decir *el objetivo de la obra, el objetivo del personaje, qué se quiere decir con la obra*, etc., etc. Es notorio que cuando se habla del objetivo de la obra, del por qué hacer esta o aquella obra en un determinado momento, se habla de algo que excede a la obra. Cuando por ejemplo se toma una pieza del repertorio clásico, surge de manera ineludible la pregunta de si la obra aún es vigente. Pero, ¿de qué aspecto de la obra se suele hablar en esos casos? De su temática y no del juego y sus reglas; es decir, que se practica una suerte de sociología, bastante amateur por cierto y muy bien intencionada en el mejor de los casos. Sin embargo, lo único que interesa a la hora de hablar de la vigencia de una obra es si su *procedimiento* es aún vigente. ¿Chéjov sigue siendo teatro o sus obras son excelentes guiones de unitarios televisivos? ¿Por qué cuando se habla de *Casa de muñecas*, a los dos minutos estamos hablando de sociología, psicología y feminismo? ¿Por qué no podemos hablar de su vigencia teatral?

Este fenómeno, del que nadie puede abstraerse fácilmente, tiene su origen en la formación de una idiosincrasia particular (somos herederos —hijos, nietos y biznietos— de una tradición psicologista) y de un modelo. El modelo lo construyó Stanislavsky.

Cuando Stanislavsky analiza *Otelo* encuentra en los personajes de esa obra *objetivos* sutil y genialmente trazados, y es a partir de eso que puede crear una formidable herramienta para el actor. Naturalmente fascinado con esta cuestión, Stanislavsky genera un complejísimo sistema que se supone universal (los objetivos parciales, el superobjetivo, etc.) y que, bien mirado, solo puede aplicarse a algunas obras y más que nada a *Otelo*. ¿Por

qué? Porque en *Otelo* hay una invención de Shakespeare difícilmente superable y endiabladamente cautivante: *Yago*. Este es el personaje, quizá el único en la literatura dramática, en que el objetivo es el personaje, y puede analizárselo por completo desde esa óptica. Pero el hecho de que *Yago* sostenga su objetivo hasta sus últimas consecuencias no es en realidad más que la ejecución hasta sus últimas consecuencias de un *procedimiento* exquisito[4]. El problema es que, gracias a la engañosa apariencia (el disfraz) del *procedimiento*, creemos leer la construcción perfecta de un carácter psicológico complejo. Y lo importante aquí es que lo esencial de *Yago* es que es un motor formidable que pone en marcha la increíble maquinaria dramática que es *Otelo* como obra.

Todo análisis de personaje que pretenda seguir el modelo de análisis aplicable a *Yago* trastabilla de modo inexorable, porque siempre los personajes, como las personas, tienen poco claro qué es lo que quieren, o ese *querer* cambia a cada rato (exactamente lo opuesto a lo que sucede con *Yago*). Pensemos sino en los personajes de Pinter, por poner un ejemplo, o en el propio *Hamlet*. Los únicos personajes que se emparentan directamente con el modelo de *Yago*, son los del policial: el criminal consecuente y el investigador; pero es evidente que no estamos hablando de personajes sino de dos modelos que, según el caso, no son más que *procedimientos* más o menos sabiamente contruidos (*Edipo* es un investigador, de ahí su condición de personaje *con objetivo*).

Los personajes tienen un propósito en el momento de la construcción de la pieza, y es el de convertirse en elementos que garanticen el funcionamiento de la misma. Los actores y directores deberían tener también ese único propósito. El único *objetivo* posible en teatro es el funcionamiento de la escena. El *objetivo* tiene que ser tal que se convierta en cómplice del mecanismo general de la pieza. Dicho en otros términos, el *objetivo* es hacer eficaz el juego.

El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento. Este es el quinto axioma.

Fidelidad

*Objetivo del personaje, objetivo del actor, objetivo de la pieza, objetivo del autor y del director. Todo parece confundirse. La palabra *objetivo* ha sido demasiado vapuleada en la gran mayoría de los talleres de teatro en que se enseña actuación. A los fines del presente trabajo, creo conveniente cambiar la palabra *objetivo* por *fidelidad*.*

A la hora de montar un trabajo en teatro todos nos debemos volver cómplices para la construcción de un engaño. Es a esa complicidad a la que doy el nombre de *fidelidad*. La *fidelidad* es desinteresada, o mejor dicho, implica un interés desinteresado. Lo que importa no es el personaje, ni la puesta en escena, sino la construcción del engaño, la construcción de un *procedimiento*. Si esa *fidelidad* es desinteresada, consecuente, es capaz de conducirnos a lugares impensados. En el final del camino de la *fidelidad* es posible que advenga un sentido, una verdad. Esto quiere decir que la verdad es a posteriori, no a priori. El sexto axioma sería entonces: *La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad.*

Es importante aclarar que la naturaleza de esa verdad es solo corroborable en el momento mismo de la experiencia teatral y en ninguna otra parte. Quiero decir que la verdad en el teatro es del orden de una experiencia actual (intelectual/emocional). No se la puede reemplazar por la verdad de ningún otro tipo de discurso. No hay verdad del teatro que pueda aprehenderse sin ir al teatro. Toda verdad derivada del teatro aprehensible por quien no va al teatro es en todo caso una verdad que corresponde a otra

disciplina, a la psicología, a la literatura, a la sociología, a la antropología, a la historia, pero no al teatro.

El espectador/el público

El público es el último elemento en el sistema de relaciones que supone un *procedimiento*. Pero el público es también una construcción. Su punto de partida son los espectadores. Aunque bien sabemos los que hacemos teatro que un grupo de espectadores no constituyen necesariamente un público.

El espectador sabe bien cuál es su papel en este sistema. Es de todos los que juegan el juego quien está más seguro y tranquilo en su rol. Inquietar a un espectador es una tarea compleja y que pone a prueba todo lo dicho anteriormente. Basta, para entender esto, no preguntarnos nada acerca del espectador, sino *serlo*. El espectador es azaroso; es, en definitiva, el elemento azaroso por excelencia en el teatro. Es arbitrario y cruel; no se deja capturar fácilmente. ¿Qué hacer con eso? ¿Cómo garantizar de un elemento azaroso su correcta participación en el *procedimiento* para que el mismo resulte eficaz?

La respuesta a esta pregunta está quizá condenada a tener demasiadas versiones, pero de acuerdo a todo lo desarrollado, podemos intentar una: para garantizar su correcta participación en el *procedimiento* para su eficacia, el espectador debe ignorar la clave secreta de ese *procedimiento*. El espectador debe ver el disfraz. Es de esta manera que puede garantizarse que el espectador continúe siendo espectador. Y quizá sea esta la única tarea del teatro: garantizar que el espectador no devenga en otra cosa que no sea espectador. Devolviéndole a cada espectador ese lugar de manera más o menos continua, es posible quizá convertir a ese

grupo heterogéneo de personas en *público*; es decir, en un todo homogéneo.

El séptimo axioma sería entonces: *La clave del procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.* [5]

A modo de conclusión

A modo de resumen, enumeraré aquí los axiomas desarrollados a lo largo del presente trabajo:

- *El teatro en tanto juego tiende a oponerse a la realidad.*
- *En teatro el único compromiso posible es con la regla.*
- *Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento.*
- *Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos.*
- *El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento.*
- *La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad.*
- *La clave de todo procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.*

Aclaración final

Este trabajo se supone como un corrimiento del problema del compromiso en teatro, desplazándolo de su romántica fijación a los contenidos a un polo intrínseco de la cuestión teatral, que es el juego.

Claro que nadie puede abstraerse del compromiso con los contenidos que se producen en el teatro. Todos suponemos ser seres sensibles a los hechos de la realidad. Pero nuestro compromiso con esos contenidos nos

encuentra siempre en el lugar de espectadores; es decir, ese lugar en el que podemos o no convertirnos en público.

El compromiso con los hechos de la realidad es inevitable, está dado; y en todo caso no se lo puede forzar. En cambio, el compromiso con la regla, *la fidelidad al procedimiento*, no es algo que esté dado, es fácilmente eludible y, por lo tanto, su forzamiento es necesario. Se trata quizá de la única obligación ética en la tarea del teatro.[6]

II. La responsabilidad

Introducción: Pertinencia e impertinencia de la discusión acerca de la Responsabilidad del Teatro

La discusión sobre la responsabilidad del teatro parece una cuestión completamente perimida. Su pertinencia fue indiscutible en un momento y su impertinencia indiscutible en otro. Veamos un poco cómo fueron dándose las cosas. Me refiero a «discusión», dentro de una perspectiva histórica (*un momento, otro*) que recorre un tiempo que va desde los años 70 hasta hoy.[7]

Ante una coyuntura sociopolítica apremiante como fue la de la dictadura militar argentina de los años 70/80, el teatro debió asumir su rol social y más que nada su rol político. Para eso la intelectualidad estaba preparada. La militancia sesentista había solidificado las ideas *correctas*. Durante tiempos dictatoriales y al fin de estos, al teatro (y a otras disciplinas artísticas) le tocó en suerte una responsabilidad indudable. Responsabilidad que ejerció. Se inscribió en el imaginario como la Responsabilidad *del* Teatro, que hablaba de un fuerte compromiso con la realidad. En argentina podríamos nombrar tres piezas emblemáticas que respondieron a esa responsabilidad: *El Campo* de Griselda Gambaro, *El*

Señor Galíndez de Eduardo Pavlovsky y *Visita* de Ricardo Monti. Estas tres piezas, redactadas en los bordes de la dictadura (aún antes de que esta se instaurara con temeraria autoafirmación) asumen de diferentes maneras esa responsabilidad. Más tarde, y en plena vigencia del terror y la censura, se producen entre otras *La Malasangre* de Gambaro y *Marathón* de Monti. Estas piezas utilizan un lenguaje metafórico que les permite, por un lado, hablar de lo que está sucediendo y, por otro, burlar a la censura. Este lenguaje de simultánea epifanía y ocultamiento se instaura como un valor de lenguaje universal. En la medida en que el terrorismo de Estado amenaza con perpetuarse, la asunción de esa responsabilidad por parte de intelectuales y artistas parece convertirse en el único camino posible del discurso poético. El momento culminante de esta situación se produce con el fenómeno de Teatro Abierto. Una cantidad enorme de piezas se escriben y se montan bajo ese modelo. El teatro debía hablar de determinadas cosas. Esa era su obligación. Y se la cumplió con valentía y, en muchos casos, con enorme capacidad.

En 1983 la dictadura militar cae en la Argentina. Es decir, que desaparece esa coyuntura particular que marcó, delimitó y definió un procedimiento del discurso en el ámbito del teatro (y en el de otras disciplinas artísticas). Ese momento coincide (y no es *ninguna* coincidencia) con una profunda crisis en la dramaturgia. No es que no se siguieran produciendo piezas. El problema era otro. Los que producían eran los mismos que habían producido durante el período precedente. Se estaba frente a un doloroso bache generacional. La dictadura, sumando exilio a la muerte, había dejado diezmada una generación completa de intelectuales y artistas. Pero eso no es todo. En el momento del retorno de la democracia se produce el fenómeno de *performance* de los ochenta (con el Parakultural a la cabeza, por señalar el ámbito icónico de aquella manifestación). Grupos como Las Gambas al Ajillo y Los Melli, o artistas como Batato Barea, Urdapilleta, Tortonese, etc., generan un singular movimiento durante esa década,

movimiento en el cual el lugar del autor (tal como se lo entendía hasta ese momento) queda completamente al margen.

La indudable pertinencia del asunto de la Responsabilidad durante épocas duras había perimido. Allí comienza una sorda (y a veces no tan sorda) discusión. La vieja generación reclama la vigencia de esa Responsabilidad. De algún modo, exigía continuar recordando lo que había sucedido. Aparece entonces el concepto de *Memoria*. Había que *recordar* los horrores padecidos por una sociedad entera y el teatro debía asumir esta Responsabilidad, heredera de la anterior. La discusión que esto planteaba era en aquel entonces delicada. Las heridas producidas por la dictadura estaban aún abiertas.[8]

Hubo que esperar a los años 90 para que una nueva generación de dramaturgos se animase a producir obras *irresponsables*. El surgimiento del grupo Caraja-ji, integrado por ocho autores, fue portavoz de esa irresponsabilidad. Como involuntarios representantes de esa nueva generación de creadores, desestimaban el reclamo de la generación anterior acerca de la Responsabilidad del teatro. Había en ese grupo algo de gratuita irreverencia, claro. La discusión tenía poco método pero estaba viva. Y la pelea que se produjo fue violenta y se hizo pública. Las obras de estos nuevos autores eran tachadas de extranjeras, de ser indiferentes a los problemas de la sociedad local y, en definitiva, de frívolas. Se trataba de una discusión cuyos polos eran la pertinencia o la impertinencia de la Responsabilidad del Teatro.

Hoy creo que los términos de aquella discusión estaban mal planteados. No se trata de oponer la Responsabilidad del Teatro a la Irresponsabilidad del Teatro, sino de un cambio de eje. En la medida en que la situación externa (la coyuntura de terror social de una época lamentable) se modifica, el teatro recupera su especificidad, que es apenas (y nada menos) que su

propio arte, su lenguaje específico. Pero esto no implica solo el abandono de la obligación a la que se vieron sometidos de modo inexorable un sinnúmero de artistas durante dos décadas infames, sino que supone la asunción de una vieja y a la vez renovada problemática: la Responsabilidad *en* el Teatro. Lo subrayo: la cuestión ya no se dirime entre Responsabilidad e Irresponsabilidad del Teatro, sino entre Responsabilidad *del* y *en* Teatro. Dicho de otra manera, quizá algo más gráficamente, no se trataba ya de discutir acerca de una Responsabilidad hacia afuera (el universo social y político), sino de una Responsabilidad hacia adentro de la propia disciplina. Y es en este punto en el cual este trabajo pretende centrarse.

El abuso del fin del Universo

A la lista de calamidades de las que fue artífice el sistema dictatorial se suma la de operar como obturador de aquello que venía resquebrajando a la modernidad desde hacía más de cien años. Se trata de una serie de sistemas de pensamiento cuya mutua conexión es a veces poco evidente. Estos son: la lingüística de Ferdinand de Saussure, el psicoanálisis de la mano de Freud y luego de la de Lacan; la obra de Karl Marx, y la teoría de conjuntos (los múltiples de múltiples) del matemático Georg Cantor. Las consecuencias de la revolución en el pensamiento que estos autores provocaron aún no están del todo claras y llevan el provisorio y lamentable nombre de *posmodernidad*. ¿Por qué lamentable? En nombre de la pérdida de la univocidad, es decir, habiendo caído el Universo en términos del Uno rector, aparece el concepto de multiplicidad, a mi modo de ver pésimamente empleado. Es cierto, no existe *un* sentido, no hay más *una* verdad (reconozcamos que ese *uno* no era más que el remanente del punto ciego de la modernidad, el lugar de Dios, garante último de Descartes). El abuso de esa falta de *un* sentido ha producido enormes malentendidos y ha abonado de manera inconsciente lo que decíamos más arriba: la instauración de la Irresponsabilidad en reemplazo de la

Responsabilidad. Que no haya *un* sentido no quiere decir que no haya sentido alguno. Cantor lo explica claramente. No hay más *El múltiple*, sí. Pero hay *múltiples múltiples*. El peligro de la posmodernidad lo conocemos todos: el *cualquiercosismo*[9]. Pero si ya no hay *un* sentido a transmitir, si de hecho la idea de la transmisión ha caducado, ¿es posible ocuparnos del sentido? Si el sentido se elabora *a priori* tenemos el discurso digitado, lo sabemos. Si acepto que el sentido no se puede digitar no importa lo que haga, el sentido devendrá a través de la cualidad de múltiple del receptor. Este pensamiento llevado hasta sus últimas consecuencias no es otra cosa que un Nirvana.

La Responsabilidad hacia adentro

Volvamos al tema de la Responsabilidad. Hemos dicho que esta ya no implica un ejercicio hacia afuera de la disciplina de que se trate, sino de un ejercicio hacia adentro. En nuestro caso hablamos (ya lo hemos dicho) de la Responsabilidad *en* el Teatro.

Hace más de un año redacté un trabajo que se titulaba *Compromiso y Juego, El Procedimiento*. [10] Allí desarrollaba ciertas ideas acerca del compromiso con la regla del juego (entendiendo al teatro como juego reglado), los procedimientos dramático narrativos; y la verdad. Dicho trabajo terminaba con la siguiente afirmación:

«*El compromiso con los hechos de la realidad es inevitable, está dado; y en todo caso no se lo puede forzar. En cambio, el compromiso con la regla, la fidelidad al procedimiento, no es algo que esté dado, es fácilmente eludible y por lo tanto su forzamiento es necesario. Se trata quizá de la única obligación ética en la tarea del teatro.*»

Digamos que lo que allí llamaba *fidelidad al procedimiento* repugna al concepto de *Responsabilidad hacia Afuera*. Sigo coincidiendo con esa afirmación. Pero hoy encuentro que el concepto de *Procedimiento* desarrollado en ese trabajo tiene algunas lagunas.

Revisemos dos de los axiomas de aquel trabajo:

- *Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento.*
- *Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos.*

Dicho de otra manera, la indiferencia a los contenidos por parte de la Matemática elimina cualquier especulación. Esto es algo deseado. Quiero decir que lo que surja del seguimiento de las reglas del procedimiento creado escapa en parte a la voluntad de contenido que pudiese pretenderse imponer *a priori*. Esto puede llevar a una resultante sorprendente, que elude fantásticamente la voluntad de dominio. Es decir, que se elimina todo voluntarismo. Esto implica un riesgo, es bienvenido y lo ratifico. Pero ese par de axiomas implica por otra parte un peligro. Es el peligro de la ingenuidad. En la medida en que no miro hacia afuera, ¿cómo puedo saber si el procedimiento empleado es, por ejemplo, original? A partir de aquí las preguntas se multiplican de manera asombrosa: ¿Los procedimientos deben ser originales para llamarse procedimientos? ¿Un procedimiento reeditado sigue siendo un procedimiento? ¿Cómo diferenciar unos de otros? ¿Podemos hablar de procedimientos de verdad-teatro en el caso de los nuevos y de recursos de lenguaje-teatro en los ya consagrados? ¿Un procedimiento debe ser original para ser auténtico? ¿O solo se trata de ser consciente de su vigencia u originalidad? ¿Habría que elaborar una quimérica enciclopedia de procedimientos? Obviamente, no hay una respuesta a estas preguntas que resulte satisfactoria.

Es aquí donde hay que producir un corte en la línea de razonamiento. Afirmo entonces y de manera arbitraria por el momento: *La cuestión de la propiedad de los procedimientos se dirime en términos de responsabilidad.*

El Afuera y el Adentro de la Responsabilidad hacia Adentro

Ya hemos delimitado el perímetro del concepto de Responsabilidad y no nos moveremos de él. Dentro de ese perímetro de la Responsabilidad hacia Adentro diferenciaremos dos:

- El Hacia Afuera de la Responsabilidad hacia Adentro.
- El Hacia Adentro de la Responsabilidad hacia Adentro.[11]

A su vez a este Hacia Afuera de la Responsabilidad hacia Adentro lo subdividiremos funcionalmente en dos:

- La Responsabilidad con lo Nuevo.
- La Responsabilidad con la Época (época del teatro, coyuntura artística particular).

Por otro lado, en el Hacia Adentro de la Responsabilidad ubicaremos la Honestidad (con la propia obra) a la cual subdividiremos también en dos instancias:

- La ausencia de especulación en el impulso creativo.
- La conciencia de las propias limitaciones.

Responsabilidad con Lo Nuevo:

Lo nuevo es algo improbable, y esto responde quizá a muchas de las preguntas más arriba formuladas. Lo nuevo (lo novedoso de un procedimiento) solo se puede dirimir en términos de apuesta. Es decir, no hay garantías de que lo que supongo nuevo lo sea en verdad. No existe posibilidad alguna de anticipar lo nuevo. De hecho, *anticipar lo nuevo* es una expresión imposible. En este caso, la Responsabilidad es que la apuesta se haga *sin garantías*. Esto quizá genera angustia pero no tiene remedio.

Responsabilidad con la coyuntura teatral:

Cada obra, cada creador, además de dialogar con los receptores de su obra (el público) dialoga con las distintas manifestaciones vigentes en el momento de ejecución de su propia obra. Dicho de otro modo, la dirección del diálogo que establece el artista con su obra es doble, con sus receptores en tanto público, por un lado, y con sus receptores en tanto productores de otros diálogos (los colegas), por otro. Este último diálogo es evidente en una lectura horizontal de la disciplina de que se trate. Pongamos como ejemplo la película *Goodfellas* de Scorsese. Además de su verdad específica como obra, esa película es una réplica a Francis Ford Coppola y su trilogía de *El Padrino*. Su discusión con su colega es temática y estética. *Goodfellas* es la asunción de la responsabilidad con la coyuntura cinematográfica estadounidense. Otro ejemplo más claro de lo mismo es el caso del Dogma. Cada una de sus películas encierra un procedimiento y una verdad en sí misma y, además, todo el Dogma se propone como una respuesta a una coyuntura particular del cine^[12]. A este diálogo con los pares le llamaremos *El Qué Debo*.

La Honestidad:

Por último, nos encontramos con El Hacia Adentro de la Responsabilidad. Se trata del ejercicio de la Honestidad. Aquí es donde nos encontramos con los dos elementos enunciados más arriba. Por un lado, el impulso lúdico y no especulativo del proceso creador (*El Qué Quiero*) y, por otro, la conciencia y asunción de las limitaciones particulares del talento (*El Qué Puedo*).

Decíamos que lo Nuevo se dirimía en términos de apuesta. Para que la apuesta sea tal, debe garantizarse la ausencia de garantías. También decíamos que esto es angustiante, y sin duda lo es. Ahora, ¿es posible

garantizar la ausencia de garantías? Sí, pero para esa operatoria hay que volver a cambiar el eje de la discusión. Enunciémoslo sin preámbulos:

Para garantizar la ausencia de garantías que vuelve auténtica la apuesta (única posibilidad de advenimiento de lo Nuevo) hay que ubicar el trabajo en el punto máximo de tensión entre dos instancias: El Qué Quiero, por un lado; y El Qué Puedo y El Qué Debo, por otro.

El que escribe y el que lee

Veamos lo dicho desde el punto de vista del proceso de creación mismo. En todo proceso de creación hay una instancia de escritura y otra de lectura. Y no hablo de la escritura en términos únicamente literarios, sino en un sentido amplio; escritura plástica, escénica, literaria, la que fuese. El movimiento entre la instancia que escribe y la que lee es constante. Se va y viene del que escribe al que lee sin cesar. Y estas instancias se diferencian de manera funcional. En ambas se juegan distintos aspectos de la responsabilidad. El que escribe responde a impulsos las más de las veces inconscientes: hay una imagen, una intuición que lo guía todo, allí está jugando *El Qué Quiero*, escribo lo que escribo porque sí. No hay especulación, y esta instancia se presenta como la más lúdica. El que escribe entonces podríamos decir es *El Niño*. Del otro lado de este mismo proceso está quien lee. Allí entra a jugar otro tipo de Responsabilidad. En la instancia lectora juegan *El Qué Puedo* y *El Qué Debo*. Hay conciencia de lo que *El Niño* escribió. Pero el que lee, el dueño de esa conciencia lectora es *El Matemático*. Si estos términos se invierten, el trabajo del artista se pervierte. Quiero decir que si el que escribe es *El Matemático*, la escritura estará teñida de especulación y en tal caso el sentido estará digitado. Por otro lado, si el que lee es *El Niño*, se cae en el pecado de la ingenuidad y podemos considerar una genialidad un burdo poema escrito en la adolescencia.

Bajo la luz de esta diferenciación funcional de las instancias de escritura y de lectura, afirmemos: así como no debe haber especulación en la escritura, en el acto de escribir propiamente dicho, sí debe haberlo en el acto de la lectura. Es la única manera de no *escribir* contenidos y *saber* al mismo tiempo qué estoy escribiendo. Debe existir tensión entre quien escribe y quien lee.

Ahora, ¿qué leo? En principio no debo leer lo que quise escribir. Debo leer lo que está escrito. Porque se trata de dos cosas diferentes. Pongamos un ejemplo:

Yo escribo (porque lo soñé, porque me lo contó mi hijo, porque sí):

«Una mujer se levanta, sube unas escaleras, pone una maceta que estaba en el piso sobre una mesa. Iza una bandera. Se hace un rodete. Luego levanta las persianas. Sube a un banquito que pone junto a esa ventana. Se arroja al asfalto ocho pisos más abajo.»

Eso es lo que escribí: la fría descripción de un frío suicidio. Ahora, ¿qué leo? Eso depende. Puedo leer varias cosas. Elijo una: Leo una sucesión de ascensos (*se levanta, sube* escaleras, *levanta* una maceta del suelo hasta una mesa, *iza* una bandera, *sube* su cabello, *levanta* persianas, *sube* a un banquito) que culminan en *un* descenso (la mujer *cae* por la ventana). Cuando escribí no escribí *una serie de ascensos culminan en un descenso*. Escribí: *Una mujer se levanta*, etc. Pero aquello es lo que leo. Mi lectura ordena el material, le confiere método y se hace cargo del contenido más allá del argumento. La escritura es en ese aspecto ingenua. La lectura no lo es. No lo debe ser. La escritura es hasta infantil (por eso *El Niño*). Es caprichosa. La lectura no debe serlo. La lectura tiene como herramienta a la Matemática (por eso *El Matemático*). La escritura en cambio tiene como materia prima el universo del autor (sus sueños, sus imágenes, sus caprichos en definitiva).

La Responsabilidad de la Irresponsabilidad

Podríamos decir que el arte se propone al mundo como un engaño. De hecho, a los que lo ejecutan se los llama creadores. Es decir, hacen que haya algo donde no había nada. Esto implica un engaño. El acto de engañar es propio del artista. Y es en este sentido en que reaparece repensado el concepto de Irresponsabilidad.

¿Podemos afirmar que la Irresponsabilidad del artista es un deber? Sí; y aunque suene a paradoja, ese deber implica una Responsabilidad. En definitiva, el ejercicio de la Responsabilidad tal como se la fue delimitando a lo largo de este trabajo intenta garantizar ese ejercicio obligado de la Irresponsabilidad, único camino para conferirle una y otra vez a la disciplina en cuestión su especificidad.

Es indispensable ahora hacer una última aclaración. Esta tiene que ver con analizar con cuidado el concepto de Engaño y poder diferenciarlo claramente de lo que podríamos llamar la Estafa. Es el Responsable ejercicio de la Irresponsabilidad lo que garantiza que el Engaño no sea una Estafa.

El creador pretende que su obra engañe al mundo. Pero el Engaño se produce solo en la medida en que el mismo creador (*yo*) esté incluido en ese mundo. Si no estoy incluido, es decir si yo no puedo ser cautivo del engaño de mi propia obra y quedo por fuera del procedimiento de verdad que mi obra propone; no es ya *mi obra* la que engaña al mundo, sino que *soy yo* quien lo está engañando. En este último caso, estamos hablando de una suerte de Estafa. El Engaño está del lado de lo mágico. La Estafa está del lado del desastre. La Estafa, por su parte, tendría cuatro versiones: una defensiva, la segunda inocentemente neurótica, la tercera gravemente psicopática, y la cuarta delictiva. La primera tiene que ver con la trampa. La llamo defensiva porque se produce a conciencia y bajo determinadas circunstancias opresoras[13]. La segunda tiene que ver con el artista que se repite a sí mismo[14]. La tercera es la manipulación deliberada (la

propaganda). La cuarta es el plagio. Respecto de la repetición y el plagio, creo adecuado hacer referencia al cuento de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*. Creo que allí se sintetiza de modo genial un punto de imposible solución entre Estafa y Engaño[15]. Yo, Pierre Menard, copio *El Quijote* de Cervantes de manera tal que yo también me asombro de la cautivante ambición de semejante empresa. Es decir, Menard se incluye en el mundo que pretende engañar.

En resumen, el ejercicio Responsable de la Irresponsabilidad es capaz de garantizar el advenimiento de lo Nuevo en la medida en que nosotros podamos también ser cautivos del Engaño que hemos pergeñado. Sin duda, ese ejercicio tiene mucho que ver con la libertad creadora (la cual en rigor es motivo de otro trabajo), ya que tal libertad se jugaría en el punto de máxima tensión entre el Juego (*la Responsable Irresponsabilidad del que escribe, El Impulso, El Niño, El Qué Quiero*); y la Especulación (*la Responsabilidad del que lee, El Matemático; El Qué Debo y El Qué Puedo*).[16]

III. La libertad

Resquicio entre la repetición y el cualquiercosismo

La angustia

¿Por qué escribir una nueva obra? La pregunta parece ociosa. La respuesta es complicadísima.

En primer término, uno tendería a responder desde el más nefasto sentido común: ¿qué otra cosa podría yo hacer siendo la dramaturgia aquello a lo que me dedico? La angustia frente a la página en blanco es *una* cuando se trata de la *primera* página en blanco. Cuando se trata de la segunda o de la tercera, y más aún, cuando se trata de la primera página en blanco

número n , la cosa se complica a tales puntos que es preferible soslayar la respuesta y dedicarse simplemente a escribir. El problema es que tarde o temprano esa pregunta tiene que ser respondida, porque de una manera u otra es la nueva obra la que se convierte inexorablemente en respuesta a esa molesta pregunta. Si se reniega de ella, la obra será entonces renegación de ese interrogante. Es decir, la obra dirá a los gritos: ¡No quiero saber nada de esa pregunta, no pienso responderla! Es claro que nadie irá preso por no responderla. Es más, me atrevo a afirmar que existe una tácita complicidad para eludir la cuestión de manera incesante. Pero el problema es de conciencia, de responsabilidad, de un singular ejercicio de la libertad. Libertad condicionada, pues no existe otra, si es que no queremos convertirnos en eternos adolescentes gritones.

La afirmación que produce toda actitud creativa conlleva responsabilidad artística. Ya hablé de esto, de manera algo torpe y enrevesada en otro artículo que justamente llevaba el título de *Juego y Compromiso II, La Responsabilidad* (el artículo, anterior en orden a éste, era un ensayo pseudo matemático, algo irresponsable si se quiere). Sabía de algún modo que aquel trabajo sobre la Responsabilidad era un puente entre el concepto de Verdad y el de Libertad, que es el que me interesa indagar ahora. Y cuando hablo de Libertad en el teatro (en el arte), aclarémoslo bien, hablo de la *libertad de generar un pensamiento/teatro* (Badiou), *ejercicio que, por otra parte* (y valga la paradoja), *es una obligación*.

Verdad y Pensamiento

Como se sabe, la rigurosa consecución de un procedimiento produce verdades. Estas verdades se alinean en un sistema lógico que delimita el territorio de su propio lenguaje. Bien. Ahora quisiera dar un paso más. Lo formularé en términos hipotéticos: *¿es posible que un conjunto de verdades genere un pensamiento?* En una primera instancia afirmo: no

necesariamente. Es decir, un pensamiento no es una consecuencia necesaria tras la producción de un conjunto de verdades. Se trataría más bien de la consecuencia de un propósito. Y me adelanto: *propósito de ejercicio de libertad*.

No hay *pensamiento/teatro* fuera del teatro; es decir, fuera de su práctica *completa/a completar* (*a completar*, en el sentido de que el teatro es un hecho vivo que se completa con la presencia del espectador en cada una de sus presentaciones). Afirmo así, por un lado, que el ejercicio de esta libertad (la de generar un pensamiento/teatro) es una obligación, pero que su generación no es necesaria. ¿Cómo se entiende esto?

La producción de pensamiento no es espontánea (espontáneo es todo lo necesario) sino forzada (una obligación). Cuando Picasso conquista como verdad el cubismo, eso no quiere decir mucho, más allá de la autoafirmación de esa verdad: *podemos saltarnos las leyes de la perspectiva y mostrar el mundo como un plano* (después de todo ¿qué otra cosa es la pintura sino un mundo bidimensional?). De allí a que hoy en día cuando un niño dibuja una persona de perfil y pone en el mismo lado de la cara ambos ojos y le decimos que eso está muy bien, hay un abismo. Ese abismo es pensamiento vivo de la plástica que ha ido incorporándose tras largos años de sostener un sistema de verdad de manera consecuente, algo que no se alcanza simplemente con la confección de un par de cuadros. El camino de conquista y donación de Picasso de la *libertad de pintar dos ojos en un mismo lado de la cara* fue, en un momento de su carrera, una batalla en la cual él no podía dar un paso en falso. Estaba obligado a sostener esa posibilidad *nueva*. La libertad no es por tanto un acto aislado (en tal caso solo se trataría de un capricho), sino el sostenimiento de una/s verdad/es. El terreno donde se sostienen las verdades es la obra propia del artista, su desarrollo. Toda obra está al servicio de sostener aquel primer hallazgo, y en la medida en que esa obra (en su totalidad) sostiene lo que en el origen

se descubrió, la obra se convierte en pensamiento, y el hallazgo en verdad. De otro modo la obra es un conjunto de objetos y el hallazgo un capricho aislado, en el mejor de los casos, casual. El desarrollo consciente de toda obra es ejercicio de la libertad creadora. Dicho de otra manera, *no existe libertad si no se la ejerce de manera consciente.*

La Libertad

En general, creemos detectar los efectos de la libertad cuando ya es tarde, cuando dejamos de gozar de sus beneficios. La libertad es por eso casi siempre objeto de la melancolía. Bueno, eso no es libertad. Se habla de libertad sin parar y en todas partes y no se sabe muy bien qué es. Sí se deduce con mucha más facilidad qué *no es* libertad. Todos sabemos muy bien cuando no estamos trabajando con libertad, conocemos la sensación, suele ser horrible y nos quejamos sistemáticamente de esa circunstancia, acaecida ya sea por causas externas (la más de las veces) o por causas internas (condicionamientos internos de censura). La *no libertad* tiene muchos y diversos padres, desde condicionamientos presupuestarios hasta fatídicos mandatos del deber ser, pasando por la censura y otros lastres de este mundo.

Ahora bien, cuando podemos ejercer libremente nuestra tarea nos encontramos frente a un angustioso panorama. Angustia de la libertad de decisión por encima de la falaz y tranquilizadora libertad de elección. Falaz digo de la elección, ya que se elige entre lo que hay. Una decisión en cambio prescinde de lo que hay y es capaz de generar un campo nuevo y hasta entonces desconocido.

Desde el sentido común se supone que ejercer la libertad es hacer lo que se nos antoja. Tal vez sea cierto, pero la formulación no puede ser más ingenua, y en definitiva no aclara nada, porque supone que la libertad sería un estado natural de los seres vivos en la medida en que se la asocia a la

libertad poético/cursi del volar de las aves y el saltar de las gacelas. Puras paparruchadas. Las aves vuelan y las gacelas saltan porque es lo único que saben hacer. Un niño hace un precioso garabato en un pedazo de papel porque no sabe qué es un garabato; lo mismo que los nativos africanos en cuyas pinturas se inspiró Picasso para sus estudios del color no podían ser conscientes de que estaban haciendo un aporte esencial a la pintura europea de principios del siglo XX. Hacer lo que a uno se le antoja es difícilísimo. Para hacer lo que a uno se le antoja, primero hay que saber *qué* es lo que a uno se le antoja. Para colmo de males nuestra neurosis está allí siempre alerta para desorientarnos, y finalmente no sabemos si eso que creíamos que queríamos no es en definitiva lo que en realidad quería mi padre, o mi maestra de primaria, mi pareja, mis colegas, el partido en el que creo debí haber militado, mis amigos del club, Ricardo Monti, Samuel Beckett, el Che Guevara, o lo que fuere.

El Deseo

Sincronizar la obra con el propio deseo es una tarea casi titánica. Se trata de un trabajo de conciencia y, por añadidura, tremendamente solitario. Porque lo que quiero, lo que se me antoja, es lo que no se le antoja a nadie más, lo que no quiere nadie más. ¿Y a quién puede interesarle lo que solo me interesa a mí? Por definición, a nadie. La paradoja no parece tener solución.

Si mi deseo debe ser original no es el de ningún otro. Si no es el de ningún otro, no habrá modo de que trascienda más allá de mi entorno más íntimo y personal, cayendo en una especie de narcisismo infructuoso y estéril. Después de todo, el artístico es un acto que se completa con los otros, los que no son el artista. Si queremos que nuestra obra/pensamiento trascienda, ¿no deberíamos entonces atender un poco al deseo del otro? ¿No tendríamos que intentar sincronizar nuestro deseo con el de los demás, el público, por llamar al *otro* de alguna manera? ¿No deberíamos intentar

empatizar con otras almas sensibles como la nuestra y donar para algunos selectos pares nuestro pensamiento, o mejor aún, en un acto de generosidad extrema intentar conocer los apetitos populares y crear así un pensamiento/obra para todos? Porque, ¿qué donación puede haber para el/los otro/s si la obra solo interesa a su autor? ¿No deberíamos, para comenzar, apoyarnos en algún elemento común en el que el deseo del otro esté vinculado con el nuestro?

La respuesta es no. Porque ese elemento vinculante no puede ser un *a priori* ya que se trata justamente del elemento a ser creado. Y ese acto de creación es donación para quien quiera tomarla. ¿Pero donación de qué? No es donación de contenido alguno, sino de un gesto, el gesto de la libertad del acto creativo. Lo voy a decir de manera tajante: *la única verdadera donación es donación del ejercicio de la libertad de hacer lo que al artista se le antoja; donación que no es para algunos, tampoco para todos, sino para cualquiera.*

Ahora bien, ¿quién es ese cualquiera? No tengo la menor idea. Ni podría tenerla sino no hablaría de cualquiera. Pero sin duda cualquiera es un cualquiera *de todos*. A primera vista puede parecer poco, comparado con nuestros habituales e insaciables apetitos de trascendencia, pero el *cualquiera* es bastante más concreto y tiene menos tufillo fascista que el *algunos* y es claramente menos voluntarista que el *todos*. Y no se trata de una solución formal o de compromiso frente al eterno problema del *todos/algunos*; después de todo, el *cualquiera* es lo que mejor nos define a cada uno de nosotros en nuestra posibilidad de ser cautivos de una novedad/verdad.

Decíamos: *la única verdadera donación es donación del ejercicio de la libertad de hacer lo que al artista se le antoja*, etc. Ese acto de donación es una obligación ante todo ética y militante. De no ejercer su libertad es de lo

único que se puede acusar a un artista. Por otra parte (volvámoslo a aclarar), *lo que al artista se le antoja* es producto de una conquista desplegada a lo largo de toda una obra/pensamiento y no el capricho de una tarde.

No es con un par de cuentos irónicos que Borges introduce en la literatura el humor inherente al acto literario, sino que esa donación de Borges, eterna y para cualquiera, es producto de una vida dedicada a sostener una verdad inconsistente en sí misma pero que adquiere valor y trascendencia por sostener esa verdad (volviéndolo felizmente esclavo de su propia libertad) hasta convertirla en pensamiento ahora ineludible de la literatura universal.

Un paréntesis: El Cualquiercosismo

Nuestro campo de trabajo está en parte contaminado. En resumidas cuentas, posmodernidad mediante, está contaminado por el *cualquiercosismo*. Todo puede tener el semblante de lo último (en contraposición a la posibilidad de advenimiento de lo nuevo). Y en ese sentido, *cualquier cosa* es aceptada/aceptable. Se ha descubierto que nada nuevo (en el sentido moderno del término) se puede descubrir, más que mezclar lo que ya estaba. Repetición incesante de los mismos gestos.

No hay esclavitud más patética que la que deriva de las tramposas premisas de la postmodernidad (proeza de la imaginación imaginar un sistema que dice que nada puede imaginarse ya). La voluntad de diseñar un vestido se diferencia poco de la de escribir una novela, salvo por el hecho de que escribir una novela lleva más tiempo, de otro modo Palermo estaría plagado de librerías con estantes repletos de títulos de autores noveles. Se vende, es bueno; no se vende, no perdamos más el tiempo con semejante mierda. Se cree que el combinar formas y colores, eso que llaman diseño,

es sinónimo de libertad. No nos confundamos: si bien a todos nos puede gustar la ropa bonita, una remera no es más que una remera.

Creo que el teatro en Buenos Aires viene desplegando desde hace unos años enorme vitalidad. Se han refundado los parámetros de su propio pensamiento/teatro. Creo, por tanto, que la discusión que se produce en nuestro contexto de trabajo es fértil. Algo hay entre el *cualquiercosismo* (posmodernidad) y la aburridísima repetición de lo consensuado (conservadurismo). La circulación de ese algo no parece tener un horizonte definido, se multiplica, se expande y, sobre todo, sorprende. Hay una cantidad considerable de dramaturgos, directores, actores, algunos agrupados, otros no, que han conquistado y despliegan su voluntad de libertad, con el riesgo que esto implica. Los contenidos son diversos y poco importan, los resultados pueden gustar más a unos que a otros; pero el gesto es insoslayable. Y todo esto ha hecho, por suerte, que para varios la pregunta sobre la utilidad del teatro esté, por fin, perimiendo.

Para finalizar

La libertad no es algo que está allí para que hagamos uso de ella. La libertad es acto de creación permanente, nace con el advenimiento de una verdad y se sostiene con la construcción de un pensamiento/obra que parte de esa verdad.

El acto político que se pretende del arte es pura palabrería si se parte de la suposición de que lo político estaría vinculado a los contenidos de la obra en cuestión. Si ha de observarse una actitud política en el arte, esta se detectará en el ejercicio de libertad que el artista haya desplegado o despliega, no ya con su obra (sus contenidos), sino con el acto de construcción de su obra. Un autor que escribe una obra sobre la Revolución francesa no es por eso necesariamente un artista revolucionario. Es más, si escribir obras sobre la revolución en determinado momento y lugar es una moda, escribir una más sería casi lo contrario al ejercicio de la libertad;

sería ejercicio de la obsecuencia y esclavitud del artista respecto de esa moda.

Por otro lado, el ejercicio de la libertad tiene la fascinante cualidad de ser invisible. Quiero decir que ese ejercicio no es detectable dentro de los marcos de referencia conocidos. A la libertad no se la *reconoce* sino que se la encuentra; prescinde de todos los referentes, los renueva, los mezcla, los recicla hasta volverlos irreconocibles. Frente al ejercicio de la libertad, nos quedaremos las más de las veces atónitos, descentrados, completamente perplejos. Su efecto en un primer contacto con ella es menos el de un movimiento intelectual que el de un estímulo de choque. Y no se trata de un choque paralizante sino, por el contrario, contagioso. La fidelidad a ese efecto de contagio es una obligación.

El ejercicio de la libertad, la fidelidad al deseo propio por encima de las nuevas modas o las viejas convenciones consensuadas (por más bienpensantes que sean sus promotores), es el único camino para que el arte conserve su capacidad de renovación (producción de pensamiento artístico) y no se estanque en los estériles laberintos de la repetición. [17] [18]

[1] Esta primera parte del trabajo ha sido publicada en la revista TEATRO XXI de la Universidad de Buenos Aires, en la Revista Conjunto de Casa de las Américas (La Habana, Cuba), y en los Cuadernos de Teatro DDT que publica el Teatre Lliure de Barcelona, España.

[2] Hablo del teatro al que suele llamarse «comprometido», un teatro que puede verse en el circuito oficial (casi siempre), en el comercial (cada vez menos) y en el alternativo (cada vez más).

[3] Dicho en forma sencilla, y a modo de ejemplo, las dos reglas que se combinan a la perfección para producir el sistema de relaciones (Procedimiento) de *Los días felices* son:
a. La actriz/personaje está enterrada.
b. La actriz/personaje no habla nunca del hecho de estar enterrada; ni de sus causas, ni de sus consecuencias.

[4] En *Otelo*, el *procedimiento* de la pieza y el *procedimiento* de Yago son idénticos y aparecen superpuestos.

[5] *Dejar oculta la clave* no implica de ningún modo el establecimiento de relatos crípticos, sino casi lo contrario. De hecho, y a modo de ejemplo, eso es lo que hizo

Hitchcock en todas sus películas. Y de Hitchcock puede decirse cualquier cosa, menos que sus relatos son crípticos.

[6] La redacción de *Juego y Compromiso I, La Verdad*, fue fechada el 13 de agosto de 2001.

[7] Pido disculpas por el esquematismo y los indudables errores que cometo en esta apreciación histórica. Pero es necesaria esta introducción sin redundar en precisiones.

[8] Tras el advenimiento y la instalación de la vida democrática, gran parte de las piezas escritas durante la dictadura y para Teatro Abierto, como aquellas escritas en nombre de la Memoria, pasaron a convertirse, salvo honrosas excepciones, en material documental. La pérdida de vigencia les otorgó el valor de un periódico.

[9] La cuestión del cualquiercosismo tiene cierto desarrollo en la tercera parte de este trabajo: *Juego y Compromiso III La Libertad*.

[10] El título de ese primer escrito mutó (como ya he señalado) de *Compromiso y Juego, El Procedimiento*, al de *Compromiso y Juego, La Verdad*.

[11] De aquí en más nos referiremos a la Responsabilidad hacia Adentro como Responsabilidad a secas.

[12] En el film *Señales* de Night Shyamalan sucede algo curioso. Resumo su argumento. Un pastor, que ha perdido la fe tras la trágica muerte de su esposa, vive solo con sus dos hijos en una casa en el campo. Desde allí verán las señales, que no son otras que las de una invasión extraterrestre que claramente se propone eliminar a la raza humana. Cuando todo está perdido, cuando es claro que el hombre será borrado de la faz de la tierra, reaparece de manera evidente la fe.

Podríamos decir que la película hace la siguiente afirmación: cuando no queda nada de esperanza se hace evidente que lo único que puede existir es fe. Enunciado que se asemeja mucho al de *Rompiendo las olas* de Lars Von Triers. Pero en el caso de *Señales* la fórmula resulta mucho más irritante por tratarse de un producto hollywoodense, lo cual produce un efecto de desautorización sobre sus premisas casi automático. La película no gusta a nadie del medio artístico o intelectual y gustar de ella es prácticamente un gesto *snob*. Lo sé. Pero allí hay una cuestión que me parece fundamental. Días después de haberla visto, y aún sin haber comprendido cabalmente por qué me había interesado tan especialmente, una discusión con amigos me ayudó a aclararme. Alguien decía que entendía perfectamente el planteo y que acordaba plenamente con el asunto de la fe, etc., etc. Pero lo que cuestionaba más rotundamente era el contexto elegido (lo que se supone es la zona comercial del film). Se refería naturalmente a la invasión extraterrestre. ¿Por qué no haber puesto una guerra mundial o algo por el estilo? De hecho, es lo que hubiera hecho más verosímil al film. Por supuesto. Allí estaba la clave. De haber elegido un contexto más verosímil, la mirada se hubiese vuelto hacia el contexto histórico, hacia el mundo real y no hacia el mundo del cine. Ese exceso hubiese debilitado a la historia y hubiese perdido fuerza su enunciado central. En la medida en que el contexto elegido se aleja de la realidad (los extraterrestres tienden a volver al film que es nada más que un melodrama familiar en una película de género), la mirada se vuelve hacia otro afuera; en ese afuera no está el mundo tal como creemos conocerlo y del cual tenemos incontables opiniones; en ese afuera solo está el cine, su lenguaje, su historia, su coyuntura particular. Es así como el procedimiento de verdad creado por *Señales* se vuelve patrimonio de *Señales: lo humano es solo cuando lo humano termina*. Esta verdad no puede ser establecida de ninguna otra manera que a través de *Señales*, tal como se la ve en los cines o en el DVD. Puede que no nos guste o que nos interese poco. Lo interesante, por otro lado, es lo que subyace a esa discusión

entre amigos que citaba más arriba. Hagamos una interpretación de aquello de *cambiar el contexto de los extraterrestres por otro más verosímil*. Para que la película sea buena, para que yo pueda adherir a ella, necesito que esté más cerca del mundo que habito (yo, espectador), para facilitarme una identificación intelectual con las ideas de la película. Atendamos al punto *identificación intelectual con las ideas*. Ahí hay un reclamo de documentalismo. En este tiempo posmoderno en que todo se confunde solo creo en los contenidos en la medida en que se vuelven documentales (correspondencia uno a uno con la realidad). Porque creo que allí radica el tema de la responsabilidad. La responsabilidad con el mundo y sus sufrimientos. Me identifico intelectualmente con las ideas del mundo en el que vivo. Y para eso quiero un arte que me tranquilice. Los contenidos del documental pueden ser leídos en el mundo (de modo supuesto, pues sabemos que en definitiva no es así). Los contenidos de la ficción solo pueden ser leídos en donde esta se produce, es decir en su presentación (en el cine, en el teatro). Y para nosotros, al fin y al cabo condenados a ser bienpensantes progresistas políticamente correctos, nos es más sencillo identificarnos con las víctimas de Somalia que evitar la vergonzosa experiencia de identificarnos emocionalmente con Mel Gibson. El gesto de Shyamalan es violento. Decide no hablar de *lo importante*. Solo hacer una película. O sea un juego. Y ser consecuente con el procedimiento de verdad que el juego propone y despliega. A eso lo leo como un acto de honestidad / responsabilidad. No usa al mundo para que avale su cine. Propone que su cine sea el mundo. En ese límite, en esa tensión entre lo lúdico que propone el procedimiento y la responsabilidad del gesto hacia afuera y hacia adentro (hacia afuera, el propio cine; hacia adentro, las propias reglas del juego), se juega la libertad. Moverse holgadamente entre esos límites convierte al hecho (narrativo, teatral, cinematográfico) en un hecho artístico.

[13] Acerca de este tipo de Estafa se hace referencia en *Compromiso y Juego, el Procedimiento*. Se trata de la trampa que tiende Hamlet a Claudio a través de la pieza que hace representar a los cómicos para atrapar la conciencia del asesino de su padre. En este caso, la trampa está tendida para un tipo de espectador en particular y tiene un propósito unívoco.

[14] Libero Badii, un reconocido artista plástico argentino de origen italiano a quien tuve el honor de conocer y frecuentar (entre otras cosas porque era mi tío), en una de las visitas que solía yo hacerle y en las que me permitía ver sus obras en proceso, me muestra dos telas apoyadas en sendos caballetes. En uno un cuadro terminado, en el de al lado un cuadro a medio terminar. Lo curioso era que el cuadro a medio terminar parecía ser idéntico al terminado. «¿Ves lo que me pasa?», me dijo angustiado, «estoy tan estancado creativamente que lo único que puedo hacer es copiar a mí mismo.» El gesto me pareció inspirado. Al convertir el obstáculo en procedimiento, la estafa se desvanece.

[15] Por otro lado, ese mismo relato sirve como relevante ejemplo de la división funcional entre las instancias del que escribe y el que lee. Cito textual un párrafo del relato de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*:

«Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen: La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales –ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir– son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.»

[16] La redacción de *Juego y Compromiso II, La Responsabilidad*, fue fechada en noviembre de 2002.

[17] La redacción de *Juego y Compromiso III, La Libertad*, fue fechada en diciembre de 2003.

[18] La revisión y reunión de los tres artículos fueron hechas en julio de 2004.