



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES

**TEATRO POLÍTICO EN AMÉRICA LATINA, ESTÉTICAS Y
METÁFORAS EN EL TEATRO POLÍTICO DE LOS NOVENTA**
(La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)

Tesis presentada como requisito para optar al título de:
Doctor en Ciencias Sociales. Mención: Estudios Culturales

Tesis Doctoral de:
Carlos Fernando Dimeo Álvarez

Tutor:
Prof. Dr. Alejandro García Malpica

VALENCIA, OCTUBRE DE 2007

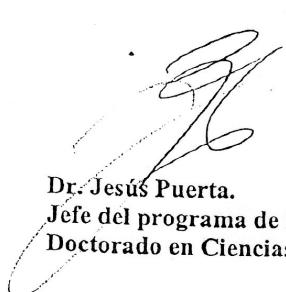
ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE TESIS DOCTORAL

ACTA

Nosotros los profesores ALEJANDRO GARCÍA MALPICA, CARLOS ZAMBRANO Y JESÚS PUERTA, Jefe del programa, miembros de la comisión coordinadora del Programa Estudios Culturales del Doctorado de Ciencias Social de la Universidad de Carabobo, reunidos el 19 de noviembre de 2006, hemos revisado y discutido junto con el tesis CARLOS DIMEO, el proyecto de tesis doctoral titulada: “Teatro Político en América Latina, *Estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa, un estudio de la dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel*”, hemos encontrado que cumple con las condiciones para ser desarrollada en el marco del programa de Estudio Culturales del Doctorado de Ciencias Sociales, por ello la damos por **APROBADO**.


Dr. Alejandro García Malpica
Miembro de la Comisión Coordinadora.


Dr. Carlos Zambrano.
Miembro de la Comisión Coordinadora


Dr. Jesús Puerta.
Jefe del programa de Estudios Culturales
Doctorado en Ciencias Sociales.

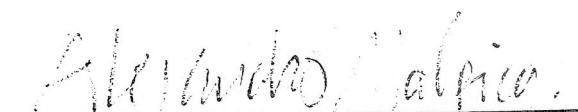


UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCIÓN ESTUDIOS CULTURALES

AUTORIZACIÓN DEL TUTOR

Yo, Dr. Alejandro García Malpica, en mi carácter de Tutor del Trabajo de:
Especialización _____ Maestría: _____ Doctoral X.

Titulado: TEATRO POLÍTICO EN AMÉRICA LATINA ESTÉTICAS Y METÁFORAS EN EL TEATRO POLÍTICO DE LOS NOVENTA. ESTUDIO DE LA DRAMATURGIA POLÍTICA DE HÉCTOR LEVY-DANIEL., Titular de la Cédula de Identidad N° V-3.982.099, para optar al título de **DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES, MENCIÓN: ESTUDIOS CULTURALES**, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.


DR. ALEJANDRO GARCÍA MÁLPICA.

C.I.: 3.982.099

Universidad de Carabobo.
Área de Estudios de Postgrado.
Facultad de Ciencias de la Salud
Doctorado en Ciencias Sociales.
Mención: Estudios Culturales.

VEREDICTO.

Nosotros, miembros del jurado evaluador, consideramos que el trabajo presentado por Carlos Fernando Dimeo, con el título: TEATRO POLÍTICO EN AMÉRICA LATINA. ESTÉTICAS Y METÁFORAS EN EL TEATRO POLÍTICO DE LOS NOVENTA. ESTUDIO DE LA DRAMATURGIA POLÍTICA DE HÉCTOR LEVY-DANIEL; reúne los requisitos necesarios para ser considerado como:

Aprobado

- 1.- _____
- 2.- _____
- 3.- _____



ÍNDICE

Introducción.....	11
Capítulo I	27
MÍNIMA DEFINICIÓN DE LO POLÍTICO Y DE LA POLÍTICA	27
La libertad como existencia humana y política en el mundo.....	50
CAPÍTULO II.....	61
TRANSICIONES INICIALES Y TEATRO POLÍTICO	61
Notas inciales a la producción teórica de un teatro político	63
El expresionismo alemán y los movimientos estéticos y de las escenas posteriores	76
LA TRANSICIÓN BRECHIANA Y LATINOAMÉRICA.....	93
La transición hacia la re-lectura de Brecht.....	95
EL TEATRO INGLÉS Y LA TRANSICIÓN POLÍTICA	107
Edward Bond – Harold Pinter: teatro de la sospecha y de la intimidación.....	109
CAPÍTULO III	115
CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO POLÍTICO EN AMÉRICA LATINA.....	115
Primer Tiempo: desde el principio de los sesenta hasta finales de los ochenta	117
Segundo Tiempo: década de los noventa hasta hoy	136
CAPÍTULO IV	149
IMAGINARIO POLÍTICO A TRAVÉS DE LA OBRA DE HÉCTOR LEVY-DANIEL	149
Introducción al teatro Político de Héctor Levy-Daniel	151
El contexto político de la Argentina: la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel	162
Violencia útil – Violencia inútil	163
ROMMER, LOS ÚLTIMOS CRÍMENES (1993)	169
Las formas del poder en “Rommer, los últimos crímenes.”.....	176
Rommer, y sus vinculaciones al poder.	178
MEMORIAS DE PRAGA (1996).....	181
Memorias de Praga o: “El sueño de la razón produce monstruos”	183
La no rebelión – sistemas concentracionarios	190
Praga – el campo de concentración.....	195
INSTRUCCIONES PARA EL MANEJO DE MARIONETAS (1997).....	201
Antropofagia de la política o política antropofágica	203
Metafísica de la política en “Instrucciones para el manejo de las marionetas”	207
LA POSTERGACIÓN (1998)	213
El paria y el parvenu (exiliados y huérfanos – desterrados y recién llegados).....	215
DESPEDIDAS (1999).	219
SERENA DANZA DEL OLVIDO (2000)	231
EL ARCHIVISTA (2001)	241
LOS INSENSATOS (2001)	247
CONCLUSIONES	265
BIBLIOGRAFÍA	279

*Estoy aquí sobre esta ciudad como un tábano sobre
un noble caballo para picarlo y agujonearla y mantenerlo
despierto.*

Sócrates

Hacia la década del sesenta, el teatro en América Latina era político, se significaba político, se hizo anunciar como un arte enraizado profundamente con lo político. Muchos fueron los caminos por los cuáles trascendió lo político y la política en el teatro latinoamericano. Mucha lucha, mucha concienciación ideológica, dogma, doctrina, expresiones, metáforas, ideas subterráneas que prescribieron una forma muy particular de hacer y de decir el teatro y la vida.

No digo mal, no hablo impropriamente al tratar de recordar los “mitos” que abastecieron las formas de expresar y proporcionarnos un “teatro político” en Latinoamérica. Cómo olvidar los teatristas latinoamericanos que darían al traste con una serie de propuestas escénicas que pondría al arte teatral en boga durante aquellos años; aquellos que devinieron de un poder complejo constituido desde la cosmovisión Europea, Eduardo (Tato) Pavlovsky, Griselda Gambaro, Mario Benedetti, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Andrés Lizarraga, Oswaldo Dragún, Alberto Adellach, César Rengifo, Rodolfo Santana, Gilberto Pinto, Santiago García, Teresa Rally, Atahualpa de Cioppo, entre otros. Aquéllos que pertenecieron a una generación devenida de otras tantas apariciones menudas y fuertes de lo que se denominó “Teatro Político”, tales como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Harold Pinter, Arthur Miller, Peter Weiss, Peter Handke, etcétera.

Me viene a la memoria, el recuerdo, la añoranza, la nostalgia de un teatro otro, particularmente significativo que se hizo en América Latina. Un teatro que no sólo preconizaba ideas escénicas, sino también ideas de compromiso social, ideas de pertenencia, arraigo, identidad. Es una vinculación nostálgica, no la mía, sino la de esos que promulgaron una estética a favor de un cierto romanticismo heroico. Sin embargo, algo queda, porque aquellos años que se desvanecieron producto de ciertas *nuevas formas de la producción cultural y política*, parecieran retomar y reencontrarse con sus discursos, y sus actos.

Hoy más que nunca el teatro no es sólo un desembarco de lo social, parafraseando a Duvignaud, no es solamente tampoco un teatro político en esencia, sino más bien un teatro que se vincula a la política desde distintas maneras y distintos lugares, distintos espacios y modos.

Este teatro se piensa ahora desde otras perspectivas y sentidos. Sin abandonar sus posturas ideológicas, constantemente ha estado enfrentado a procesos de índole fascista, totalitarista, de una índole matricial que arroba desde la ignominia y festeja sobre la ignorancia de los pueblos su status en el poder. Este *teatro político* sugiere que las formas de producción de ciertos discursos, lenguajes y críticas no han feneido, al contrario hay una forma de afianzamiento de estas marcas y huellas que instituyen cada vez más la experiencia política en el teatro.

Entendamos que no se trata tan sólo de experiencias políticas, o de lo político, se trata fundamentalmente de acercamientos, de discusión, de acción política.

Se ha discutido mucho en torno a la distinción entre una definición por un *teatro político* y otra que diferencia rotundamente entre *teatro y política*. Las expresiones al respecto son variadas y diferentes. Muy pocos aseguran hoy, que pueda haber un *teatro político*, así como no puede haber nunca un *teatro feminista*, *un teatro infantil*, *un teatro humor*, etc. En esta investigación se define especialmente que todo teatro es absolutamente político, porque desde la idea de Arendt, ataña a lo público.

El teatro sería según Arendt, una *res pública*, lo que por dentro y por fuera va con nosotros, lo que produce el *pensar* y aún mucho más allá el *reflexionar*. El teatro puede ser lo que lleva a encontrar esa relación propia y única de la condición humana. Así que, desde esta perspectiva, todo teatro es especialmente político, se articula político, se asume político.

En la dicotomía *Teatro y Política*, también subyace una vieja vergüenza ideológica, y filosófica, tal vez según Hegel científica: no mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con la política. Esto refrenda la potencia del pensamiento burgués. Un pensamiento, que opprime, aplaza cualquier otra forma de producción social que intente redescubrir distintas formas, relaciones y modos de producción de los que subyacen en el modo de producción capitalista, que más que una ideología, es una forma, un modo de la economía.

Estas condiciones, relaciones y modos, se establecen en los ámbitos de la política, de la economía, de la producción cultural, de lo social. Todo se revierte en esa economía del lenguaje que ofrece valor de capital al pensamiento en tanto ese pensamiento está dirigido al capital mismo. No así, si la idea de ese capital, habla en torno al teatro. Este viejo resquemor representa la ganancia obtenida por el capitalismo, frente a las formas de producción del arte que se generaron entre la década de los sesenta y los ochenta. Por ello, hoy, algunos de los representantes del hecho teatral imponen que no se pueda pensar en términos de *política* o de un *teatro político*, sino que sólo es posible establecer (si allí cupiera) una distinción: Aquella que se activa única y exclusivamente, entre *Teatro y Política*. Vieja disputa que intenta, en el fondo desmontar una categoría; la que se intenta constatar aquí y la que se reproduce como “teatro político”.

Teatro y política, se asume entonces a partir de la década del noventa, desde el discurso de orden, se asume como discurso dominante, signo y concepto que impera en el tono de la ley, para darnos explicaciones de qué ha dado cuenta el teatro después a partir de esta década en nuestro continente.

No ha habido un intercambio pues, en las estructuras de las relaciones sociales y de sus vinculaciones con el mundo, de tal forma que este *teatro político*, se ha vuelto eufemístico, pues ha desviado sus objetivos principales.

Ahora, es un teatro que intenta *decir algo*, y que no sabe *decir*, o que no puede, o que no se atreve. Cuando se performa la idea de *teatro y política*, el enfoque se vuelve difuso, se dispersa, pierde la capacidad explosiva que otrora augurara en aquel momento, el llamado *teatro político*.

En otro sentido, para este teatro que se deslinda inclusive de sí mismo; ese que se dio a denominar antes, como *teatro político*, reconstruye una búsqueda que no puede zafarse de su propia voluntad de poder. Es un engaño distanciar dos categorías que pueden y deben de alguna forma permanecer juntas o relacionadas, pues *teatro político* y *teatro y política*, reubican los mecanismos de producción de sentido y prácticas de significados de lo político en la escena, y frente a ella.

A pesar de ello, a pesar de este enfrentamiento; persiste durante y después de los noventa, este teatro que todavía, si se dice, o se le puede denominar como político. Es un teatro que si, se hace llamar político en todo el sentido del término, tal y como éste lo requiere. Y este, *teatro político*, sigue *agitando*, sigue demandando al espectador (especialmente) un ejercicio de actividad, de acción política. No pareciera así, que se pueda pensar de otra forma, que no fuese construir la acción política a partir de la escena, esto es: un teatro que habla sólo en clave de agitación política.

Estos signos de la escena, los podemos hallar fácilmente, en el “meeting”, en la congregación religiosa, en la reunión clandestina, etc. No sólo en la reunión, y en el encuentro, o en cualquier actitud hierofánica que use la escena como lugar de destello de esos signos, sino también, podemos reconocer que hay un teatro sobre la escena, que se plantea problemas políticos y que en este *en sí* del hecho teatral es cuando aún más, se hace político. Por ende, y más allá de la dicotomía *teatro político* y *teatro y política*, definimos la existencia de un teatro que es en todo su acontecer y en toda su dimensión *político*.

Esta idea nos resulta contundente, pues el teatro no intenta demostrar, sino que muestra, que lleva a cabo sobre la escena, y que posee una capacidad connatural de síntesis de los procesos históricos y de las ideas que lo circundan.

A propósito del texto, en el prólogo del libro de Louis Althusser “La revolución teórica de Marx.”¹, Althusser, nos refrenda de qué manera este tiempo permaneció en la memoria de sus participantes. Así, Althusser, nos traduce en su texto, una memoria política, una memoria filosófica, un tiempo, y dos ciencias, una burguesa y una proletaria.

En lo que Althusser intitula “Prefacio Hoy”² pone varios aspectos de manifiesto que concretan estas definiciones, y otras que se impusieron para la publicación de este libro. Básicamente, saca a colación tres fundamentales, en el cual nos explica; Primero: Tiene una razón pragmática para su publicación, pues las revistas dónde aparecen estos ensayos, están agotadas o ya no se imprimen; Segundo: que inclusive estos artículos y ensayos en su estado *inacabado*, o indefinición, posean de todas formas, un sentido; y tercero: que es por lo que finalmente asiente más fuertemente a su publicación, es porque Althusser los considera: “*los documentos de determinada historia*”. En este sentido, es que necesario destacar que Althusser agrega: “Casi todos estos textos nacieron de una coyuntura: reflexión sobre una obra, respuesta a una crítica o a objeciones, análisis de un espectáculo, etc.”.³

Sin embargo, un poco más adelante nos explica detalladamente que esta reflexión fue producto de una misma historia y una misma época, en la que él y otros jóvenes del

1 Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, Trad., Madrid: Siglo XXI., 1967.

2 Ibidem, p.11

3 Ibidem p.13

momento se vieron, en cierto modo, obligados a adherirse a una actividad política, independientemente del paso que cada uno aportó a su pensamiento filosófico. Parafraseando a Althusser, este fue el tiempo de las *grandes huelgas* y de las *manifestaciones en masa*, el tiempo del llamado de Estocolmo⁴, y del Movimiento por la paz, tiempo en el cuál surgió la pérdida de toda esperanza por la *Resistencia*.

Desde nuestra lectura, esta es la mirada nostálgica de Althusser, de aquél entonces, y también de aquel Althusser. Como él mismo pone de manifiesto, hombres sin obras pero que construían la política y lo político, desde la perspectiva de toda obra que pasaba por sus manos, por sus cuerpos. Lucha que constituida desde la confrontación de clases, fue armada intelectualmente generando el debate con el objetivo (por demás político) de mirar una nueva concepción histórica y filosófica. Jóvenes de origen pequeñoburgués o burgués, *instruidos en la existencia de las clases, de su lucha y de su significación*⁵.

En este sentido entonces es necesario acotar, lo que Louis Althusser, un poco más adelante nos aclara y distingue entre una “memoria política” y una “memoria filosófica”, dos tiempos así, demarcados claramente, uno por la lucha política, armada inclusive, otra por la lucha ideológica, el debate de ideas, la confrontación de carácter intelectual, etc.

Jóvenes “aventureros” en los avatares de sus acciones, armados de los textos teóricos más importantes para la época, y trazados por un solo corte; el de la lucha de clases. Dos memorias y un solo tiempo, diferenciados por el corte de las clases y por lo que el propio Althusser concreta como: “[...]Tiempo cuya caricatura puede resumirse en una frase: bandera izada que flamea en el vacío: «ciencia burguesa», «ciencia proletaria»⁶.

Althusser legaliza, magistralmente, estas dos ciencias, que desde cierta mirada empiezan a aparecer en el discurso, y en la práctica del teatro latinoamericano que se sucede entre las décadas del sesenta y de los ochenta.

En el mismo sentido que Althusser, nos convoca en su “Prefacio hoy” del texto antes citado, se podrían asumir también, algunas posturas similares que definen un marco de la acción política del teatro, en este continente; al respecto, podemos acotar desde Manuel Galich lo que refrenda en torno una concepción de la historia: “[d]esde el punto de vista de la ciencia histórica contemporánea: el materialismo histórico. Nadie puede pretender una visión virginal, desinteresada y neutral de la historia. Esa visión no existe”⁷.

El teatro “político” de aquellos años para nada tuvo que ver con una visión desinteresada de la historia. El teatro tenía una particular manera de articularse en América Latina, y obviamente ese tenía que ver con la lucha del proletariado frente a la burguesía. Y como no hay historia desprovista de alguna ideología, o de pensamiento, no podemos apartar un teatro político de la historia. Así todo arte igualmente es comprometido y todo arte es político, pues en esencia todo acontecimiento, acción, tributo a lo humano es particularmente dialéctico.

4 En 1950 se firmó el *Llamado de Estocolmo*, documento de inspiración comunista que reclamaba la prohibición del armamento atómico.

5 Las cursivas resaltan palabras del propio Althusser.

6 Ibidem, p.14

7 Manuel Galich., *Cómo trabajamos La Denuncia.*, Revista Conjunto N°19., Enero – Marzo 1974., pp. 36 – 39.

El presente trabajo se inició indagando sobre una pregunta, que de algún a forma u otra, todavía no se había hecho el teatro y los teatristas latinoamericanos, esto es: las diferencias existentes en América Latina, entre un teatro político y uno de agitación.

Sin embargo, a partir de la indagatoria llevada a cabo, derivaron sobre los propósitos de un tema en el que era más pertinente hablar, de: *distintas construcciones de lo político* y por ende de lo social a través de 40 años de historia de teatro (1960–2000), pero y desde este lapso, referirnos específicamente las que atañen en especial a la década de los noventa (1990 – 2000), como punto crucial para un giro de lo político en el teatro latinoamericano. No solamente las construcciones de *lo político*, sino también aquellas que refieren directamente a *la política*.

A la luz de la historia del teatro latinoamericano, parecía obvio, que los teatristas de la década del sesenta y del setenta se habían dedicado a hacer un claro teatro de agitación, más que, expresamente a hacer un teatro político. Esta vieja dicotomía (política vs. Agitación) aparentemente superada en los sesenta y los setenta se reinventa a partir de los noventa en virtud de los nuevos destinos y sentidos que América Latina encuentra. Distintas expresiones, a través de distintos medios así parecen confirmarlo, en este sentido Rubén Marino expresa:

Nuestro teatro es de agitación en la medida en que se transmiten objetivamente conceptos y críticas actuales que toman al hombre como proceso para analizarlo. De esto surge forzosamente la polémica: ¿Qué hacer?, ¿Qué es lo correcto?, ¿Cuál es la posición justa, honesta y verdadera...? Los problemas, serán, entonces, la pasividad pequeño burguesa, la deshumanización, el hambre, la oligarquía, la muerte, el enfrentamiento con la burguesía, etc. Se supone que no todos estarán de acuerdo, y es ahí cuando la agitación se convierte en toma de conciencia, en lucha de clases.⁸

Por todo esto llegar a la cuestión para definir la existencia de un *Teatro Político* en América Latina, se torna difícil y compleja, en especial cuando la cuestión política se vuelve hoy, singularmente difusa, dispersa, incontrolable.

En párrafos anteriores hemos asegurado que en relación con el concepto que nos propone Arendt sobre lo público y lo político, podríamos asegurar entonces que “todo teatro es político”; pero resulta y parece necesario aclarar que nuestra posición asume la defensa, en relación con otras que difieren al respecto en este particular. Es por ello que nos plantearemos la pregunta al mismo tiempo de cuáles son los signos referenciales para demarcar la existencia de un teatro político, o si por el contrario como aseveran otros teatristas del continente, no es posible abordar el hecho escénico desde esta perspectiva sino antes bien de la distinción entre *teatro y política*. De tal modo que la pregunta por lo político en el teatro, surge inevitablemente en un doble sentido, esto es: ¿Lo político en el teatro? ¿La teatralidad de lo político? ¿La política en el teatro? o la distinción ¿Teatro y política?

Indudablemente, fue claro para los teatristas que se “escenificaban” entre los 60 y los 80 que la escena era un campo de lucha, un espacio de combate, de conquista ideológica, un

8 Rubén Marino, *LOQUEPASA lleva la agitación al escenario*, Revista Conjunto N° 11 – 12., Enero – Marzo 1974., pp. 36 – 39.

espacio de liberación frente al declarado marco de “opresión” ejercido por las “burguesías” latinoamericanas de aquellos años.

En el terreno ideológico el marxismo fue también la teoría por excelencia que discutían y actuaban los grupos, teatros, dramaturgos etc. Pero la confrontación política y teórica que la escena se planteó en estas décadas devino discurso débil a partir los 90. El discurso de lo político en el teatro aparecía entonces como disuelto, el discurso de lo político se olvidó, y el arte y la estética teatral finalmente se disolvían en otras constelaciones, “referenda” de apenas un llamado sistema estético teatral, puramente teatral, olvidado de todo o de casi todo.

Aparentemente el “espíritu teatral”, especialmente combativo, de los sesenta y los ochenta habría terminado. E inclusive si podemos agregar, hasta esta noción de política habría terminado y por ello ya no surgía posibilidad alguna, para la liberación y la transformación de procesos sociales usando como medio el teatro.

Lo efímero se patentizó en formas muy concretas y con sentidos muy específicos, y de aquel resplandor (imaginar social), de aquel aparecer (ser) arendtiano que confirma algo más que la simple aparición en el mundo, sólo quedó una transparencia sutil y desgastada de lo que en otro tiempo se habría denominado “teatro político”. Casi se podría plantear, que este modo de lo teatral, es decir este, “modo político” que se puso y se confrontó en lo teatral, apenas se suscitó como en un ilusorio espejismo del tiempo, de aquel que se fue tras la década de los sesenta y los ochenta. Los noventa auguraron el fin de lo político y por ende el fin de un *teatro político*.

¿Qué quedó atrás? ¿Qué hizo desaparecer a este modo de teatro? ¿Qué expiró en los debates y las formas del discurso político? Los nuevos formatos de la política parecían haber arrasado con ese planteamiento de polémica ideológica en todos y cada uno de los terrenos donde se planteaba; y el teatro parecía haber sido uno de ellos, la *res*, quedó disuelta. La mácula de lo político en lo teatral se expandió hasta disolverse, desmoronarse, deshacerse. La “huella” del pasado, el referente histórico se volvió efímero, procaz, descontinuado; en un sólo término desapareció, o tal vez las fauces del capitalismo salvaje volvieron añicos al tiempo y a sus acontecimientos. Todo se volvió y se tornó puro acto, la expresión puro acto, el teatro puro acto, la política puro acto. No hubo más deseos de acontecimientos, sentidos y significado, todo al final quedaría sólo, acto del acto.

El inicio de los noventa nos dejó caer en un “espacio vacío” y consecuentemente tal como lo define Peter Brook, en un “teatro mortal”. Pero también quizá en los noventa se volvió en busca del tiempo perdido. Este volver sobre el viejo resplandor que ahora lucía opaco, trajo como consecuencia una inevitable confrontación que ya se había puesto en el tapete de la escena teatral.

El lenguaje usado por los teatristas de los noventa que conjuraban nuevos/otros “rituales ideológicos” para un teatro político. Obviamente los tonos con que se matizaron las expresiones de un teatro político, fueron distintas, y las cadenas de discurso que allí se expresaron también fueron distintas, fue otra estética de lo político, fue también otro marco de acción para la política, fue precisamente ese lugar de la confrontación histórica y desmán del capitalismo lo que trajo a escena otra vez discusión por lo activo de la política, por lo activo del sujeto, ya no aquel histórico, que nos propuso el marxismo, sino ahora el espéculo

arendtiano, este que aparece y que sólo se refrenda con la autenticación de un otro resplandor posible.

Cruellos episodios y enfrentamientos para recuperar las promontuosas categorías arendtianas sobre el “ser”, pero obviamente únicas para un sentido de la aparición en lo político y una revitalización de “acto” de la “escena”, pues sólo la escena se tornaba capaz de volver sobre la idea del aparecer, ya que, lo que le confería al *sujeto* estaba debilitado.

Auge y caída del marxismo en el teatro, aparición de otro modo de pensar la política y lo político en la escena, otros enunciados y otras perspectivas del asunto eso significaron los noventa. No sólo un paso, una transición, un transportar, sino también, fin e inicio de algo que era intervenido por lo político. Ahora yo no sería la denuncia (en muchas ocasiones eufemísticas) ahora se producía, se generaba una confrontación histórica sin precedentes, el debate (anunciado por Arendt) hosco, agrietado y lleno de intríngulis, lugares fortuitos, atmósferas entre lo que se debate en el espacio público y espacio privado, la unción entre lo que Hannah Arendt misma categorizara: *vita activa / vita contemplativa*. Relación entre lo oculto y lo que se devela, entre lo sagrado y lo divino. Para emular a Peter Brook: transiciones, apariciones y desapariciones entre un Teatro Ritual / Teatro Sagrado / Teatro Mortal / Teatro Tosco.

Para un Plan Expositivo de la obra.

No merece concretar todos estos argumentos, sin antes explicar entonces cuál es nuestro plan expositivo y cuáles fueron los caminos y señas por los que avanzamos en el presente trabajo. De esta manera podremos dar cuenta del por qué nos planteamos todavía la dicotomía *Teatro Político – Teatro y Política*. En segunda instancia cuál ha sido nuestro recorrido histórico y finalmente por qué hemos llegado a la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel.

En relación con los objetivos que nos planteamos, fueron los siguientes; como objetivo general nos propusimos entonces: Conocer los elementos y las formas de las epistemes y construcciones de un teatro político y su configuración en el orden de representaciones sociales en América Latina a partir de los noventa. Considerando la vinculación entre teatro y sociedad, teatro y política a través de las fuentes de análisis. De allí cómo el teatro utiliza, expresa, lo político a través de sus metáforas, tomando en consideración una perspectiva estética de la cual sin ella no sería posible a la vinculación arte - sociedad.

Es decir que colocamos en la deriva los actos, hechos y significantes que rodearon al teatro durante los sesenta, los setenta y los ochenta, para estudiar el giro y la forma que el llamado *Teatro Político*, daba en la década de los noventa.

Partimos de los noventa en consecuencia de que después de realizado el arqueo bibliográfico pertinente determinamos que gran parte del estudio que se había hecho en relación con la temática planteada, abarcaba precisamente las tres décadas antes mencionadas; Sin embargo, muy poco estaba estudiado el tema a partir de esta década. De tal forma que debíamos hacer una reconstrucción histórica de los sesenta, setenta y ochenta para dar cuenta entonces de qué ocurriría posteriormente, en los noventa.

Desde este punto de inicio, se construyó un esquema base de trabajo y de temáticas, que más adelante vamos a describir. De este esquema base nos trazamos entonces las líneas y objetivos específicos que delinean nuestro proyecto. Previamente cabe destacar que fue necesario colocar cinco objetivos específicos y no tres como comúnmente sucede, pues nos parecía necesario sugerir el trabajo así, como una forma de poder dar cuenta al respecto de la temática estudiada y en virtud de lo extenso y complejo del tema.

En este sentido, derivamos de nuestro objetivo general, los siguientes objetivos específicos: 1.- *Identificar los elementos discursivos, metáforas y formas de lo político para el teatro, a partir de sus influencias más importantes*. A estas influencias las denominamos transiciones para dar cuenta de cierta duración y ciertos tiempos que acontecieron en el teatro de Europa y extensivamente de América Latina.

La primera transición tuvo que ver con: La transición *Piscator – Brecht – Weiss – Müller*. Específicamente un corte diacrónico y sincrónico del teatro Alemán, como generador directo del concepto de Teatro Político. En esta transición se estudian los distintos conceptos e ideas que promulgaron especialmente Piscator y Brecht, junto a otros que secundaron la obra de estos autores, en especial nos referimos a Peter Weiss, como fuente directa de un teatro político y Heiner Müller, como uno de los últimos grandes continuadores de la estética de Brecht, específicamente en el uso de la técnica con dos de sus elementos principales, *entfremdung* y *verfremdung*.

Preguntando a Piscator: ¿es o imaginamos un teatro político sin un accionar político, sin un juego político? Esta idea del accionar no va sólo con una concepción de actividad. También un teatro de propaganda y por ende un teatro político, no pretenderá jamás sufrir algún intento de ser mirado como un perturbador de lo *ideológico* o como un propagador de *lo ideológico*.

El elemento pedagógico en el teatro político surge con Piscator. Piscator anuncia una diferencia sustancial entre el actor profesional y aquel que hace teatro político (es decir un actor que es proletario). Los actores del teatro burgués son profesionales, los actores del teatro proletario (como le nombra el propio Piscator) son aficionados, oficiantes. Los actores del teatro político deben tener una clara convicción política y de las implicaciones políticas que hay en aquél que hace un teatro político. Desde la mirada de Piscator este teatro tiene que construirse en actividad y no en *ilusión* o *fantasía*. El teatro proletario y del proletariado mira con acritud cualquier intención de producir el *arte por el arte*. El teatro político nace pues en contra de la belleza. El problema estético de un teatro así, puede sólo comenzar con una aguda crítica a todos los saberes, un duro cuestionamiento de los problemas a los que se enfrenta el hombre en una conglomerada y controversial *realidad* (si es tal). De esta manera, para poder hacer un teatro bajo estas condiciones, éste debe perder su condición de especular, espectacular, reverberante, devocional, misticismo, inclusive religiosidad. Puesto que este teatro político no es para nada edulcorante, no otorga ningún tipo de concesión a nadie (ni siquiera en el debate de su discurso) no se maneja con *eufemismos* pues de hacerlo así corre el riesgo de utilizar un lenguaje de profunda ambigüedad. Piscator atenaza las hebras de estos hilos muy finamente e introduce un elemento fundamental para el teatro político: *lo pedagógico* (no se confunda con *lo didáctico* de Brecht). Más allá de la condición política del actor, esta es una cuestión de carácter profundamente ideológico y en esencia fundamentalmente épico. Es necesario pues confrontar las ideas (a mi juicio) con tres

personajes fundamentales del universo del pensamiento, a saber, Althusser, Marx, Arendt; allí vamos a encontrar un vasto campo para la discusión sobre los temas de la ideología, la teoría y la praxis política. Un objetivo del teatro político estará en determinar desde estos nombres cómo funcionan los elementos de la ideología en el teatro y cuáles son sus implicaciones.

El tema de lo épico en el teatro político de Piscator y luego en el propio Brecht nos llevará a vislumbrar, a dar un giro, una vuelta de tuerca a las teorías de Lukács. Es Lukács quien a nuestro juicio, mejor define el problema de lo épico en la novela. Desde este lugar cómo la teoría es fundamental para dar cuenta de esos elementos y esas construcciones de lo épico, haciendo también este concepto extensible al hecho teatral.

De allí cambiamos el sentido de este teatro político que tiene su fuente en la república de Weimar, a otras de las transiciones importantes sobre el tema, y que generalmente no se estudian por considerarlas de otra índole, nos referimos a la que está asentada en el teatro inglés. La llamamos la transición Bond – Pinter, aunque debemos aclarar que no hemos hecho un corte diacrónico en el estudio de este teatro político, sino antes bien un corte de carácter sincrónico.

La transición *Bond – Pinter*, anexa una serie de comentarios sobre otros autores que abordan lo político desde distintas perspectivas. Esto puede verse en particular en la obra de Samuel Beckett (1906-91) destacadamente, con sus textos como *Esperando a Godot*, o más específicamente *Fin de Juego*, quien además, influyó en otros escritores entonces, tales como Harold Pinter y Tom Stoppard. A su vez Pinter ha marcado significativa influencia en dramaturgos de su época y posteriores como Joe Orton (1933-67) en obras como, *Loot* (Botín, 1965) y *Funeral Games* (Juegos funerarios, 1968). Todo esto en el marco de un teatro político alimentado por toda una generación, por ejemplo la de 1968 y su movimiento.

La fecha 1968 fue tan decisiva para teatro inglés como lo fue la de 1956. El acontecimiento más importante y significativo, si apuntamos que se deben a los sucesos que han ocurrido fuera de Inglaterra, fundamentalmente se corresponde con la rebelión de estudiantes franceses en mayo. Esta ola siguió por toda la Europa (intervención militar por parte de los países involucrados en el pacto de Varsovia que acaba con liberalización checa) y América (protesta contra la intervención en Vietnam). De allí surge también la presentación (en el marco de estas transiciones) de Edward Bond como otros de los autores que irán a poner refrendo al tema político en Europa y especialmente en la Gran Bretaña. Se enmarca el tema desde un absurdo que aborda los problemas de la violencia social y de las nuevas formas de control político, especialmente el que destacamos en la obra de Pinter, el policial.

En el marco de esta Europa, la de Piscator, la de Brecht y la de Pinter, bajamos entonces a la transición *Europa – América Latina*. En este punto hacemos también un muy sutil acercamiento a algunas posturas políticas en la dramaturgia norteamericana; Arthur Miller con *La muerte de un viajante*, *Panorama desde el puente*, *Incidente in Vichy*, etc., Clifford Odets con sus dramas representados durante aquellos años por el *Group Theatre*⁹, que

9 Lee Strasberg, Harold Clurman y Cheryl Crawford fundaron el Group Theatre (1931-1941), todavía hoy considerada la mejor de todas las compañías norteamericanas de teatro. El Group Theatre era la primera compañía americana entrenada completamente para funcionar como conjunto. Entre los miembros invitados a formar parte de esta compañía notable estaban Roberto Lewis y Elia Kazan. El Group Theatre finalmente se disolvió en 1941, por razones que se extendían desde las cuestiones financieras hasta las "diferencias artísticas.

mostraban un compromiso sociopolítico el cual rozaba un teatro propagandista, con una orientación ideológica de extrema izquierda.

Así pues, se estrenaron y representaron las obras de Odets, tales como *Waiting for Lefty* – *Esperando al zurdo* (1935), crónica de una huelga boicoteada inútilmente por la patronal, que en el intento de impedirla no duda en recorrer al asesinato como giro central para discutir la temática de lo político. Luego vendría *Despierta y canta* (1935), sobre la vida de los judíos pobres del barrio neoyorquino del Bronx, *Till the Day I Die – Hasta el día en que muera* (1935), sobre el suicidio de un comunista alemán prisionero de los nazis, *Paradise Lost – Paraíso Perdido* (1936), sobre la decadencia de una familia burguesa en el clima gris de la Depresión, entre otras. Durante la década de 1940, el dramaturgo relegó progresivamente la problemática sociopolítica para conceder más espacio al análisis psicológico. Es necesario destacar que de estos dramaturgos en especial de los norteamericanos, tratamos de hacer una mención simple para no dejar de mostrar cómo se constituye el teatro político de aquellos años.

Luego de estas consideraciones sobre la fuente del teatro político en Europa y Estados Unidos respectivamente agregamos en nuestra investigación las transiciones y posturas teóricas en América Latina de lo político en el teatro. Un estudio de cómo se produjeron las bases de las cuáles el teatro político latinoamericano se generó para dar cuenta no sólo de su experiencia teatral, sino también de su experiencia social y transformativa de aquellos años. Pero, como hemos refrendado antes, la cuestión devino de las propias influencias y referencias europeas representadas en la tradición teatral de aquellos, para dar paso a una forma particular de lo que es el teatro político en América Latina.

Tratando de iniciar el debate en el tema, debemos decir primero que resultó necesario tocar algunas cosas que tenían que ver con el teatro político desde algunos de sus orígenes: Como hemos descrito y explicaremos detalladamente en nuestro trabajo, en un “teatro político”, hay algunos componentes que lo van colocando en una fuerte ascendencia con la performatividad, con una forma especial de performatividad.

A partir de esta consideración una serie de elementos se van exponiendo tratando de dar cuenta de qué es lo fundamental en el teatro político de América Latina, entre ellos expondremos: **el elemento ideológico** (no el teatro como constructor de ideología); **el elemento discursivo** (no hay discurso — hay mensaje); **el elemento propagandístico** (no hay tema como *idea* — hay direccionalidad, sentido, práctica en la palabra, el lenguaje no *metafórico* es performativo, directo, abrupto); **el elemento pedagógico** (no es moralizante, actúa desde el lugar del saber); **el elemento militante** (el teatro político tiene que ser militante, activo); **el elemento didáctico** (el teatro político tiene que ubicarse en el contexto de cómo *devolver* el saber — devolver el saber en estrategia por lo tanto de práctica de sentido y producción de significado); y finalmente **el teatro político** es claramente normativo (y/o crítico)

La pregunta para América Latina y el debate de ello me parecen esenciales, fundamentales, no es una cuestión de simple formalidad teórica. Algunos mitos aristotélicos

Las tres cuartas partes de los miembros de *Group Theatre* eran izquierdistas. No es pues extraño que se interprete a personajes proletarios de las obras de Clifford Odets

del teatro se han derrumbado en este universo híbrido (García Canclini) que se llama América Latina. Se derrumban precisamente desde el campo de esta teoría sobre lo épico (Aupada por Bertolt Brecht).

Hay temas y problemas muy complejos que tenemos para confrontar sobre todo con aquellos que nos dicen de una gran trama que se va armando en espacio, tiempo, acción. La gran trama de lo épico de Brecht, o la ilusión creada por la concepción aristotélica de Stanislavsky, teatro épico contra teatro naturalista, otra performatividad distinta que aborda lo político desde una compleja construcción de orden y de sentido. Nuestro teatro parte de allí pero se desprende cuando aborda lugares, espacios y tonos que no son tan vinculantes con la epicidad de Brecht, o con lo natural de Stanislavsky.

El teatro político no se forja sobre una intelectualización de los sentidos, sino más bien sobre una palabra que llega directo a lo hondo, no está con rodeos, por ello se hace muy cercano a la idea de propaganda. Es político el teatro en tanto se separa del arte burgués (que lustra y lastra, que lava, que clorodiza toda acción política).

Un teatro que va buscando sólo en las formas estéticas en la *belleza* no puede producir propaganda y por ende no se construye en lo político. En el teatro burgués no hay performatividad de la política. De esta manera retornamos a la cuestión ¿Qué es lo fundamental en el accionar político del teatro? y sobre todo aquel más representativo de la década de los noventa. Si aseguramos la posibilidad (desde una fuente posmoderna en lo político del teatro) entonces es posible augurar que entre lo que Piscator llamaba propaganda y lo que llaman los posmodernos *performatividad* hay una cierta amistad, un cierto espacio de cercanía.

De esta manera se hicieron necesarias hacer algunas acotaciones para aclarar a qué precisamente nos referimos cuando expresamos en torno a este carácter, épico antes de hablar de *lo político en el teatro*. Se hace imperioso esclarecer ciertas categorías y perfilar desde qué lugar se controlan. Si ellas se producen hoy como “prácticas de sentido” y “producción de significado” o si abandonan estas cuestiones. Estas nociones devienen en *ideología, performance, épica, dramática, trágica, política, didáctica o pedagógica*, entre otras.

A partir de estos breves inicios y toda vez que pudimos afirmar una cierta *continuidad* de lo político en el teatro latinoamericano, tratamos entonces de definir el espectro de estudio del teatro político para determinar la base a investigar en los noventa y así, especificar si era posible construir que había una continuidad entre de temas y de propuestas entre estas décadas.

Tomamos la dramaturgia y los procesos creadores de los sesenta y setenta como base teórica y de trabajo para lo que se desarrollaría posteriormente, en el teatro de los noventa. Entre los grupos, creadores y procesos teatrales que estudiamos para determinar la construcción de lo político en el transcurso de estas décadas revisamos: El grupo de teatro *Cuatrotablas*, el grupo *Yuyachkani* con Miguel Rubio Zapata y Teresa Ralli (Perú) incluimos también *Notas sobre teatro* de Miguel Rubio Zapata, Enrique Buenaventura con el *Teatro Experimental de Cali*, *La Candelaria* con Santiago García fundado en 1972 (Colombia), también Augusto Boal, *Teatro de Arena de São Paulo*, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna (hijo), Plinio Marcos, Nelson Rodrigues (Brasil), The Mime Theatre Troupe de San Francisco, el Bread and Puppet (EEUU), Walter Acosta, Ricardo Prieto, Mario Benedetti,

Atahualpa del Cioppo, Grupo *El Galpón* (Uruguay), Carlos Somigliana, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Alberto Adellach, Norman Briski, Libre-Teatro-Libre de Córdoba, Teatro Abierto 1981, 1982, 1983, el *Teatro X la identidad* como experiencia poética, escénica y política, Daniel Veronese, Héctor Levy-Daniel (Argentina), Raquel Carrió, *Teatro Estudio* de Enrique Revuelta, *Conjunto Dramático de Oriente* (Escudero, 1978), Grupo *Teatro Escambray* (Cuba), *Teatro Colectivo de Alburquerque* (Chicano), Grupo *Aleph*, Jorge Díaz, (Chile), Grupo de Teatro Ollantay, Malayerba dirigido por Arístides Vargas (Ecuador), Colectivo Nacional del Teatro (Puerto Rico), Teatro de Los Andes dirigido por César Brie (Bolivia) César Rengifo, Gilberto Pinto, algunos textos de Rodolfo Santana (Venezuela).

Uno de los objetivos demarcó el campo teórico de estudio, sobre manera para dar cuenta de una definición de lo político en relación con nuestro trabajo teórico. De allí es consecuencia la parte inicial de esta tesis; es decir no podemos tipificar la acción política de los grupos activistas y organizarlas en relación con el hecho escénico, sin antes establecer un plan de acción y de trabajo sobre esta temática, porque el sistema de relaciones generadas entre teatro y política en la década de los noventa, son muy sutiles y requiere para su comprensión una definición concreta en torno al concepto de política. Para ello se buscó, identificar las epistemes que construyen la noción de lo político a través de la tesis de Hannah Arendt y delimitarlas en el discurso dramatúrgico de Héctor Levy-Daniel.

Escogimos a Héctor Levy-Daniel, como punto de llegada durante la década de los noventa, porque es uno de los pocos y muy pocos dramaturgos – directores, que intenta dar cuenta de la cuestión en sí, pues toda sus obras se van relacionando tanto con el campo de la historia, como con el campo de la política, de tal forma que permite retomar la polémica explicada a lo largo de esta introducción.

Héctor Levy-Daniel representa una marca en la nueva dramaturgia que aborda el tema de lo político, sin hacer exclusión o diferenciación entre teatro y política. Levy-Daniel construye buena parte de sus obras desde una localidad que nos lleva a dar un nuevo sentido de lo que se ha significado político en América Latina, y de lo que se ha significado teatro en este contexto.

Sin que sea posible separar uno de otro o distanciar los caminos, sin que sea posible hablar de teatro en América Latina, sin dar cuenta de que este teatro está integrado con la política de una manera directa y activa, cuando en los noventa nadie quería asumir la vinculación entre teatro y política, la dramaturgia de Levy-Daniel estaba interrogando desde una perspectiva muy particular (la de Hannah Arendt para nosotros) sobre estas cuestiones.

Ya no era Brecht, ya no era Piscator u otros, pero si surgía la pregunta por el compromiso no sólo con el arte, sino también con la sociedad. Fuera del mensaje, de la obra con mensaje, aparecía un teatro que se vinculaba con la política y con lo político (el de Levy-Daniel) para tratar de dar cuenta de una serie de puntos de quiebre que mostraban una realidad social y política de lo que a partir de los noventa era y significaba América Latina.

Así, luego de definir la política según Arendt, pues son sus categorías las que más se ajustan a la dramaturgia estudiada, colocamos allí los ejemplos que demuestran cómo se pueden aplicar ciertas y algunas categorías para un estudio de un teatro político en América Latina. Esto nos conduce a un siguiente punto, que sería: Describir cómo se construyen los

enunciados de lo político en la Dramaturgia de Héctor Levy-Daniel e interpretar los supuestos fundamentales de lo político que se construyen en la Dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, como representación del orden de la producción de la política en América Latina a partir de los noventa. Ambas propuestas las trazamos entre el tercer y cuarto capítulo de este trabajo, para permitir construir una base sólida en torno al conocimiento del teatro político en América Latina.

Desde este lugar entonces, finalmente se intenta, tal como lo describimos en nuestros objetivos, diagnosticar las definiciones de lo político que surgen de la construcción textual en la obra de Héctor Levy-Daniel, como ya se ha dicho desde la perspectiva arendtiana. En consecuencia con esta perspectiva hemos escogido algunas categorías de Arendt, seis a saber, que creemos pueden dar cuenta de este mapa de la política y de lo político en el teatro a través de las obras de Héctor Levy-Daniel. Esta lista no fue limitativa para nuestro estudio sino al contrario forma parte de unos elementos particulares que encontramos, y que sin embargo, aumenta en relación con lo que cada uno de los textos y obras en particular nos sugiere.

En principio nos referimos específicamente a seis categorías enunciadas por Arendt, que son el punto de partida para el análisis de lo político en las puestas en escena de Héctor Levy-Daniel, estas serían:

Distancia del logos – principio del nous: Como Arendt nos plantea una distancia entre la política y lo político, y como la político según ella se transforma en un devenir, en tanto es un pensar para que pueda ser un acto, de allí partimos para preguntar ¿Cómo se produce y se analiza este cambio del logos al nous en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel? ¿Esta transición ha sido efecto de una transmisión de lo político entre los sesenta y los noventa? O es sólo producto de una estructura de la dramática de Héctor Levy-Daniel.

Luego tomamos, *Regencias, diferencias, distancias entre acto de ser y acto de aparecer*. En este sentido podemos categorizar las diferencias que establece Arendt entre Labor, Trabajo, Acción. Así tenemos: (*Labor = Ser*) – (*Trabajo = Hacer*) – (*Acción = Aparecer*). En la esfera privada se producen actos de ser, y en la esfera pública actos de aparecer. ¿Cuándo se produce en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel estos cambios? ¿Qué politzó el teatro de los sesenta entre estos actos y que politizaría el teatro de los noventa? ¿Cómo se construye la esfera de lo público y lo privado en la obra de Héctor Levy-Daniel?

Resplandor Político: Arendt nos aclara una cierta nostalgia de la política, y lo público se produce como un resplandor. ¿Habrá en el teatro político de los noventa y la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel un resplandor político?

En términos de *la libertad y de lo político*. El autor, expresa ciertas metáforas e ideas sobre la libertad en la sociedad argentina contemporánea. ¿Es la libertad de la conciencia? ¿Es la libertad de ser? ¿Es la libertad de los personajes? La noción de libertad en Arendt, no tiene pretensiones metafísicas, ni ontológicas, está refrendada en la condición humana como parte de la política. La posibilidad que tengo de ir al espacio público y allí constituir mi posibilidad política, por lo tanto mi libertad.

Vida Común / Vida en Común: La pregunta aquí surge por establecer las diferencias entre los que es parte de la cotidianeidad y lo que pertenece a todos. Allí también van implícitas las diferencias entre casa/ágora, *lugar de la vida común y la vida en común* espacio

privado y espacio público. ¿Cómo se introduce lo político en lo público en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel? ¿Cómo se establece la esfera pública a partir de lo privado y viceversa? ¿Cómo se diferencia en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, lo público y lo privado, espacio político y espacio social.

Zoon Social / Zoon Politikon. Animal social, animal político. ¿Cómo se construyen estas diferencias? ¿Podemos en este nuevo giro político del teatro, determinar estas diferencias según lo que categoriza Arendt? ¿Cuándo hay representación social y cuándo política en la obra de Héctor Levy-Daniel.

Así pues en el último capítulo de este trabajo hemos arrojado el corpus de la obra de Héctor Levy-Daniel a la teoría política de Hannah Arendt como representación del giro que ha dado el teatro político en América Latina especialmente durante la década de los noventa. Desde este lugar el corpus de trabajo fue el siguiente: como primera instancia, comprendió el periodo 1993 – 2001 y las obras a estudiar fueron, “Rommer, Los últimos crímenes” (1993), “Memorias de Praga” (1996), “Instrucciones para el manejo de marionetas” (1997), “La postergación” (1998), “Despedidas” (1999), “Serena Danza del Olvido” (2000), “El archivista” (2001) y Los insensatos (2001), todas ellas en función de cómo se ha comprendido el teatro político en América Latina.

Partimos de un macrocosmos hacia la construcción de un microcosmos, de sitios muy pequeños, reducidos, mínimos, pues como el mismo Levy-Daniel explicar,...en esos lugares es fácil detectar las trasgresiones y los conflictos...¹⁰ El teatro para Levy-Daniel y su dramaturgia, es siempre la recensión de una metáfora, y su desafío está en hallar maneras de relacionarlo con la realidad. Su teatro no es el de “agitación” de los años 60, cuando se buscaba modificar la realidad; al contrario su teatro camina otros sentidos, otras órdenes de lo político, pero lo más interesante es que desde esta perspectiva casi alegórica, construye otro modo del teatro para pensar político. En este sentido su propósito será indagar en una realidad desde un punto de vista político. La crisis del 2001 es su más acaudalado tesoro, ya que preconizó, ponderó el destino de un país. Lo hizo cuando apenas el teatro imaginaba las consecuencias políticas que se avecinaban en la Argentina post-Menem. Con la crisis del 2001 en la Argentina como fondo para otra realidad distinta, desde su dramaturgia y su teatro, Héctor Levy-Daniel levanta un nuevo muro que repensa lo político y enuncia lo político desde otros filos y otros marcos. Este será el lugar central para la discusión de nuestra tesis.

10 Entrevista realizada a Héctor Levy-Daniel en página 12;
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-702-2005-10-13.html>

Capítulo I

MÍNIMA DEFINICIÓN DE LO POLÍTICO Y DE LA POLÍTICA

Camaradas de Armas / Kampfgemeinschaft

Nosotros, los modernos, tenemos respecto de los griegos dos prejuicios que son como recurso de consolación de un mundo que ha nacido esclavo y, que por lo mismo, oye la palabra “esclavo” con angustia: me refiero a esas dos frases “la dignidad del hombre” y “la dignidad del trabajo”. Todo se conjura para perpetuar una vida de miseria; esta terrible necesidad nos fuerza a un trabajo aniquilador, que el hombre (o mejor dicho, el intelecto humano), seducido por la “Voluntad”, considera como algo sagrado.

Friedrich Nietzsche.

La política no es de la muerte, es de la vida. Somos arrojados a un mundo que posee un sentido, y como tal un sentido que se vuelve o se torna político ante la vida y no ante la muerte. Tal cual, porque la vida es de los que hemos sido arrojados al mundo de los vivos, y no así al de los muertos.

El sentido de este mundo está otorgado pues, por todo aquello que han dejado los vivos al morir, al desvanecerse. Según Daniel Mundo por aquellos que al morir, al desaparecer de la compañía de los vivos, nos han dejado; ...*un sentido a recordar, una tradición, un mundo con sentido...11*

Los que nacen o están ya en el mundo (vivos) perciben y discuten si estas estructuras de orden pueden otorgarnos un marco de convivencia, en ese lugar se construye la política. Según Arendt, la política sólo puede ser en y del mundo de los vivos, porque consensua y conflictúa verdad y justicia, verosimilitud y juicio. Además de ello, son los perjuicios los que elaboran una dinámica de las acciones políticas y por ende humanas.

Precede así, una distinción entre filosofía y política. Volvemos a Arendt para distanciar ambas, porque nos remite a un *estar entre los hombres*, a que construyamos un modo de relación y de relacionarnos. De esta manera, no reduce la filosofía a la política o viceversa.

De lo que Arendt intenta partir es que toda política implica un pensamiento; esto es entonces, que la cuestión política hace del pensar una labor, y viceversa, de esta labor de pensar surge la cuestión política misma, ya que Arendt prima que: lo político definiría la existencia misma de lo humano. Esta labor entonces gira alrededor de lo humano y por ende de la definición de lo político, una vez más Daniel Mundo nos aclara: *“Lo político no remitiría a algo, una cosa substancial, una actividad definible, remitiría más bien a una relación, es una forma de relación entre los hombres.”12* Y sólo al estar en relación, es decir en el *entre*, es cuando entonces surge la política, sólo en sociedad la política es posible. La cuestión política ataña a los humanos que están en el mundo, que están vivos y que tienen como labor el pensar.

De allí que si intentamos elaborar una definición de lo político, lo primero que en consecuencia de esto trataríamos de exponer es que, lo político en cierta forma permanece oculto a nuestra vista. Lo político se esconde tras una máscara y sólo aparece, cuando aparece,

11 Mundo, Daniel. *Crítica Apasionada (Una lectura introductoria a la obra de Hannah Arendt)*. Buenos Aires: Prometeo, 2003, p.19.

12 Ibidem p.19.

cuando se quita este antifaz, cuando deviene diálogo, discusión, cuando el resplandor le permite dar una voz, pero a la vez una voz que es múltiple que se torna dialógica.

Si intentamos elaborar, apurar, dar una definición de este concepto, es probable que encontremos quizás, que la idea de la política se diluya también en el marco de otras nociones y de otras impresiones que hacen aún más difícil la articulación de una idea inicial particular del término como una categoría. Realmente, ¿Qué buscamos desentrañar al plantearnos un concepto de política?

Del mismo modo; para desentrañar una idea de «lo político», se confrontan algunas operaciones y algunas particularidades de los discursos que podríamos acuñar como propiamente «políticos». Algunas «cosas» que tienen que ver con la praxis hacen jugar un bien fundado concepto de lo político y la política, algunas otras cosas que se perciben desde el mundo de la cultura hacen jugar también una «ilusión» en torno a un pensamiento político. En términos de Arendt, la política juega en la acción, la cultura en los espacios de las ideologías.

Ambos juego e imagen, acción e ilusión emplaza a los «sujetos» y sus naturalezas (en este caso lo político y la política) a enterrarse profundamente en el espacio que se commuta en la teoría y la praxis, pensamiento y acción.

No habrá ningún acto que persistentemente se vuelva político, sino hay vida, sino hay juego, sino hay cultura, sino hay espacio y lugar, y así una concepción del tiempo. Lugares que trasvasan las fronteras de lo decible – indecible, de lo imaginario y de lo real. A pesar de todo habrá algo de lo que no podamos supeditarnos tan fácilmente que es, la naturaleza tan metafísica del concepto en cuanto tal de política y político. Esto significa que: las operaciones para desmantelar el cartel de la política, exigen apuntar a esta profunda percepción metafísica del concepto, pues allí es dónde diacrónica y sincrónicamente se ha instalado la idea que intentamos de alguna forma precisar.

Hay una idea que se torna fundamental para explicar y tratar de fundar un concepto de “Política”, desde este lugar, nos explica Manuel García Pelayo:

La política se despliega en la tensión, el conflicto y la lucha, sea entre conjuntos o constelaciones de Estados, sea entre Estados particulares, sea, dentro de éstos, entre partidos, camarillas, intereses e ideologías; la política se nos muestra desde esta perspectiva como una pugna entre fuerzas o grupos de fuerzas, y, por tanto, dominada por el dinamismo.¹³

Es base pues para entrar a definir la política, conocer que esta definición es absolutamente dinámica, lo que hace de la política una particular forma de accionar sobre el «mundo», tal cual como Arendt nos lo pide. García Pelayo asevera que sólo hay política en la tensión de los opuestos, ello hace dinámica según él la esta acción. Nuestra lectura fomenta la experiencia de Arendt, es decir; la cualidad del *entre*, estar entre; la cualidad de la diferenciación Labor – Acción – Trabajo. Se conflictúa y se consensua entonces porque la dinámica política nos lleva a esto, pero sólo en el mundo, en el aparecer, en el resplandor de los otros.

13 García Pelayo Manuel, *Idea de la política*, Caracas: Editorial Fundación Manuel García Pelayo, 1999, p. 5

Nos referimos al «mundo», que es permeable, mutable y algunas veces, hasta indefinible en su misma naturaleza. Por lo tanto no nos referimos la naturaleza propia del objeto, sino a lo que como naturaleza lo político atañe. Así que es un mundo distante de lo metafísico, y desde esta perspectiva enclavado en una cierta fenomenología; en otras palabras un mundo más *virtuado* sobre la experiencia. Es decir; no habría una naturaleza propia de la política, y de lo político, sino apareciere un concepto de «mundo», sino hubiere una esperada mirada, percepción geográfica de este. En principio porque la política ha dejado de atacar y de mirar al cuerpo, ya que hay otros «limbos» desde dónde dominar al otro. El otro que entonces se encuentra mediado por el entre, por la condición de sujeto – otro. Fuera de esto, nada es político, pues si no hay mediación entre los sujetos con lo otro; nada, según Arendt, pudiera pensarse o tornarse político.

Las tácticas de la política usadas sobre el cuerpo como juegos de sumisión, que antes eran el centro de todo lo que estaba denominado por la política, ya no existen. La política no domina el espacio conformado por lo «real», sino más bien ataca a ciertos otros espacios devenidos en el lenguaje, en lo psicológico, en los imaginarios. Espacios que se reseñan en lo que Hannah Arendt define como «el espíritu». Finalmente, esta política y sus consecuencias ya no van al cuerpo sino que ahora atacan al alma.

Un principio fundamental de cualquier acto político, y de sus posibles intercambios con los “actores” o “sujetos” en cuestión, es precisamente el término de que la política no se gesta, sino es en la disputa, en la diferencia, en el contacto con otro que es diferente a mí.

No se puede gestionar un acto, una acción, una actitud política sino se disiente y por lo tanto si no se conflictúa con lo que se disiente, asimismo sino se llega o se logra tampoco a un consenso. Por lo tanto todo acto político nos pone en tensión constante con el otro, en enfrentamiento, en lucha, nos une en una batalla, pero al mismo tiempo nos obliga a consensuar. Todo acto político es pues en tanto tal, como ya habíamos explicado a través de Arendt y de García Pelayo, consenso y conflicto.

Digamos así, que la política se gesta en la inconveniencia de las cosas, y por allí en ese malestar, se conjuran los intercambios simbólicos de ciertas experencialidades. Aunque la política misma, no se representa muchas veces como «las experiencias» pues ellas se agotan inevitablemente por la fuerza de lo cotidiano y de su repetición. En muchos casos la repetición condena las acciones de la política.

No hay acción y experiencia, sin repetición. Y más bien esta repetición produce la sensación de evolución y continuidad, de cambio, cuando que la política sólo actúa en la desconexión, en la fragmentación de las propias acciones. Como todo lo que deviene de la política, y de lo político es imprevisto, la repetición será una estrategia defensiva del yo. Y aquí entramos en un debate complejo acerca de la cotidianidad, de los hábitos, de la constitución de comunidades y de un «*ethos fundante*»¹⁴.

Sólo estos ethos, estos hábitos y costumbres pretenden elaborar y dar cuerpo de la urdimbre en torno a lo social. Sólo esta trama desarrollada a través de este «ethos fundante» es capaz de constituir en la multitud lo que se denomina social, y por ende también lo político.

14 El uso del presente término pertenece a Paolo Virno, en Paolo Virno: Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Colihue, Buenos Aires, 2003.

Lo que está en juego es precisamente el síntoma de reproductibilidad y de la reproducción. Sólo se puede aparecer como sociedad y como político, en esta reproductibilidad y en esta repetición. Pues en torno a ello se agrupan las personas que recurren a la reiteración para afianzar y garantizar los modos en que «resplandecen».

Ahora bien, la modernidad trajo consigo aparejada una *teoría política*, que marcó una diferencia substancial, de la consigna política. Esto es: la política devino conveniencias, convenimientos, consenso, razón, orden, legalidad. La política dispuso al cuerpo en el estado de orden, fundamentación del ser, de sus identidades, la política delimitó e identificó a los cuerpos, los puso en su sitio. La política le dio propiedad y marco de propiedad a los sentidos y constituyó un cuerpo de estabilidades y no de inestabilidades. Parafraseando a García Pelayo, nos explica que la idea de política sustentada en la disputa, pertenece a la tradición de un pensamiento Heraclitiano, en tal acuerdo (tácito) García Pelayo aduce: “la guerra es la madre de todas las cosas, que todo se engendra en la discordia”.

Hasta bien entrada la medievalidad, y no sino hasta Maquiavelo, la política y el estado se conformaban o se concebían, como un estado de la guerra, como una espacio sólo para la guerra, no aparecían otros modos de torpedear, de enderezar los asuntos. Por “naturaleza” el hombre vivía en pleno estado de guerra, la guerra era el acto más puro y supremo de la política, pues era dilecta de cierta frontalidad, contundente con el enemigo expedito. También el lugar donde se debatían los procesos políticos estaba asentado en los campos de batalla. Política y guerra se presentaban al mismo nivel, no había diferencias entre unas y otras.

Es probable que esta concepción del estado, de la política, y del estado de las cosas y los hombres, tenga que ver con la idea agustiniana de la libertad, pues si en el modo de Arendt el sentido de la política está representado por la búsqueda de la libertad entonces deberíamos tratar comprender que significado tendría este concepto en el mundo de la medievalidad, siempre pasando por la interpretación de Maquiavelo para saber que de nuevo se fundó en este concepto de la política.

La política pues fundada en el estado de guerra significa en el fondo un nuevo concepto de la libertad porque supone (a nuestro juicio) que fuera del nicho, fuera de la caverna, es posible sólo una actitud a estar *entre* los hombres (y no separados de él mismo) y por lo tanto a librarse de los conflictos del hombre sólo en el campo de la política.

Y esto viene de que; sólo en la libertad se puede hacer la política, porque desde allí, esta me coloca fuera de un lugar seguro, en consecuencia, estar fuera, estar *entre*, ya es estar en la batalla misma, en la confrontación, en la lucha. Y si bien, Maquiavelo no se pone en el lugar del *entre*, deviene de allí, desde este lugar precisamente, la transportación hacia una idea de libertad de lo que se deduciría un nuevo concepto de la política, pues la política como lo declara Arendt, está sólo en el lugar de reunión y no fuera de éste. Es así la confrontación que surge entre la tesis de la libertad y la tiranía

En el refugio, en la casa, estoy oculto al mundo, y por ende oculto a la libertad. El refugio me proporciona seguridad, abrigo, calor «humano», vida en familia, pero no libertad y mucho menos un lugar *entre*; el refugio me da la posibilidad de tener una «*vita contemplativa*» una vida en familia que no devuelve conflicto, pues si algo es contrario a la libertad es la

oscuridad del mundo en la casa, en la habitación. Quien viva encerrado entre cuatro paredes asemeja su vida a llevada por los habitantes de aquella famosa caverna platónica.

El refugio representa pues, vivir en medio de la duda frente a los debates que conciernen a los hombres en el mundo, en el *entre*. Una vez más significancia de estar fuera de la política, y no ser políticos. Desde otro lugar la libertad está representada por una «*vita activa*» una vida devuelta entonces en la luz, fuera de la casa, fuera del refugio propio, de la propiedad, vita activa devuelta sólo entonces libertad.

Regresando a Maquiavelo, tomamos una cita de Simona Forti a propósito del ensayo de Hannah Arendt, «¿Qué es la autoridad?»¹⁵, Forti explica:

Aunque acostumbre a contar a Maquiavelo entre los «escritores políticos» que se diferencian de los «filósofos políticos» precisamente para mirar a lo político de manera directa, sin ninguna voluntad de obligarlo y de traicionarlo en el orden de este concepto, Arendt se ve obligada a recalibrar, sobre todo en el ensayo «What is authority?», el juicio sobre el secretario florentino. Maquiavelo, en realidad, no podía limitarse a recuperar y a beber directamente de los archivos de la tradición y de la experiencia romana. «Debía proveer a la articulación teórica de aquellas mismas experiencias que los romanos no habían conceptualizado»¹⁶ Y en la medida en que se vio obligado a traducir en concepto la experiencia de la fundación, esta se clasificó automáticamente en las formas del «hacer», formas caracterizadas por el recurso a la lógica «medio – fin» y, en consecuencia, de la violencia.¹⁷

La violencia, significa entonces un nuevo modelo que nos conduce a utilizar el conflicto como fuente de la libertad. El estado, el concepto moderno de estado, se perpetúa en el poder por medio de la violencia, este es el sustrato de la nueva idea construida por Maquiavelo (en la concepción romana del estado) que mucho después refrendaría Max Weber cuando asegura que el estado se reserva el uso de la fuerza y la violencia con el objetivo de mantener su estabilidad y perpetuarse en el poder.

De esta manera como lo sugiere Maquiavelo, con el fin de aquel vetusto estado del monarca, el nacimiento de otro estado y de otra forma de la política surge a través del imperio de la violencia y de la guerra.

Otro ha sido así, en tiempos de Maquiavelo, el concepto e idea de libertad que ha surgido a partir de esta tesis. En este caso la idea o noción de libertad prima sobre el concepto de autoridad. La autoridad maquiavélica, se construye en el concepto de libertad agustiniana, que significaría casi la idea de un «*lasser faire*» a cada uno lo que quiera, lo que desee, lo político está conjugado por una acción a libre arbitrio. Pero este libre arbitrio, interpretado por Maquiavelo, para transformar la política en el estado de la guerra (máxima que nuevamente girará 180° con Karl Von Clausewitz) resulta al igual que en el mundo griego, un

15 Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro, ¿Qué es la autoridad?*, Ediciones Península, Madrid España, año 1996., pp. 101 - 154

16 Hannah Arendt, *What is authority?*, cit., pág. 138. Texto citado por Simona Forti, *Vida del espíritu y tiempo de la polis: Hannah Arendt entre filosofía y política*, cit., p.381 - 382

17 Simona Forti, *Vida del espíritu y tiempo de la polis: Hannah Arendt entre filosofía y política*, Editorial Femeninas, Madrid., p.381

concepto bastante distante del de libertad que hoy día suponemos. Recalquemos: bastante poco tendrá que ver con nuestra idea de libertad.

En consecuencia el devenir circular de un concepto de historia y de política acuñado desde esta noción de libertad, nos trae una nueva fuente para explicar estos contenidos, que parten a través del nuevo y moderno concepto de Maquiavelo y que va en trascendencia hasta hoy con Arendt.

Si volvemos atrás, la constitución del estado dominado por la fuerza presumía que sólo se podría constituir el estado, así en la discordia, así en la guerra. Pero todavía en el tiempo de Maquiavelo, la maquinaria estatal no se suponía tan poderosa y entera. Al contrario quienes estaban vinculados a las guerras eran señores privados que patentaban el poder mediante sus propias armas, y no las del estado. De hecho no existía todavía en el renacimiento tardío, una concepción de estado en cuanto tal (hoy tenemos, al menos desde Max Weber, otra forma de concebirlo), que le permitiera al «estado» mismo desarrollar un concepto de la política.

La política estaba supeditada a la cuestión de la guerra. De esta forma en el siglo XV y XVI la política pertenecía o estaba en el dominio de los señores de la guerra. Este concepto está muy bien aclarado por Eric Hobsbawm en su libro *«Entrevista sobre el siglo XXI»*. Al respecto Hobsbawm declara:

Es un fenómeno nuevo, respecto al siglo XX. Característica de una nueva era. Surge, en parte de una relativa desintegración del poder de los estados en algunas zonas del mundo. Y resucita figuras que, de hecho, al menos en Europa, no existían desde los siglos XV y XVI: los «señores de la guerra». Gentes que consiguieron influir en los asuntos políticos porque disponían de un ejército privado propio.¹⁸

Y evidentemente todo acto de la política alberga en su seno, la violencia (como acto puro de la constitución de la política) y la guerra que es la manifestación práctica de la repetición de la violencia.

La modernidad, construyó desde sus epistemes de la racionalidad y del estado, exactamente el opuesto de la política, al menos de este sentido de la política operada por la guerra, y administrada desde la violencia.

En la tesis sobre el estado, la política y las acciones que el príncipe debe tomar en relación con su “ejercicio” de poder, Maquiavelo instituye y constituye un cuerpo legal a la política. Le da a la política un espacio de legalidad, y por primera vez se empieza a pensar en la idea de un estado y en lo que concierne a su gobernabilidad, esto es: obligaciones, deberes, derechos. Pues hasta Maquiavelo, incluyéndolo a él mismo, el estado y la manera como se concebía el estado y sus políticas se vinculaban sólo, como ya hemos dicho con la guerra y especialmente con la violencia.

El estado de Maquiavelo, será entonces así la representación y la concepción del Estado Moderno. Los valores y elementos que Maquiavelo elabora en *«El Príncipe»* son una representación constituida del despliegue, serie de técnicas y modos, que ofrecen gobernabilidad, estabilidad, cuerpo y definición al estado. Tener un concepto de estado a

18 Eric Hobsbawm, *Entrevista sobre el siglo XXI*, Editorial Crítica, Barcelona España 2000, p.29

partir de la tesis de Maquiavelo, implica entender otra formas de interpretar el «mundo», de entenderlo de otra forma. Estado, será uno de los conceptos últimos de la racionalidad política en la modernidad.

Aún más, la idea de Estado, en el sentido como lo traduce Maquiavelo es un concepto propio de la modernidad, en este sentido Norberto Bobbio expresa al respecto:

La primera fuente para un estudio autónomo de las instituciones frente a las doctrinas está constituida por los historiadores: comentando a Tito Livio, Maquiavelo reconstruye la historia y el ordenamiento de las instituciones de la república romana; Vico, para reconstruir la historia civil de las naciones desde el estado ferino hasta los grandes doctos «que desean que lo que saben sea tan antiguo como el mundo» [1744, ed. 1967, p.72] y para su investigación desea comportarse «como si no hubiese libros en el mundo» [Ibid.; p.115] [...] Posterior al estudio de la historia viene el estudio de las leyes que regulan las relaciones entre gobernantes y gobernado, el conjunto de las normas que constituyen el derecho público (también una categoría doctrinal).¹⁹

También es necesario destacar la diferencia entre el Estado como institución y el Estado como acto regulador de la política y de la doctrina política, que establece y define Norberto Bobbio en *«Estado, Gobierno y Sociedad»*.²⁰ Bobbio, explica que para una constitución de la historia de las instituciones que conforman la producción de una política, es necesario primero (y así ocurre según él) una historia de las doctrinas políticas y pasa seguidamente a mostrar cómo han sido los «escritores», tal cual como él mismo lo menciona, quienes van dando curso a estas definiciones o posiciones en el contexto histórico de la política. Bobbio los identifica de la siguiente forma: “Hobbes con el Estado absoluto, Locke con la monarquía parlamentaria, Montesquieu con el estado limitado, Rousseau con la democracia, Hegel con la monarquía constitucional, etc”²¹.

La política (en el estado contemporáneo) se legaliza como una institución que se percibe en las tentativas que operan y ofrecen los discursos, y no las armas. Las armas (en el estado moderno) son tomadas allí donde la política pareciera que nada puede hacer, y luego sólo así se define una nueva sentencia de la política. Con el nacimiento moderno de la política las armas sólo se usan allí donde la política ya nada puede hacer, allí donde las palabras ya no median. Desde aquí se reafirma la posición que perspectiviza la política de otra forma, atento a eso, Karl Von Clausewitz nos define una nueva constitución de la política, y esta se cataloga en: allí cuando ya nadie puede decir o expresar nada, cuando ya no existe mediación alguna sólo queda el camino de las armas, la confrontación total, la guerra total, que en palabras de Clausewitz se construye en su frase más popular y axiomática *«La guerra es la extensión de la política por otros medios»*.

Una nota aclaratoria me parece que es importante colocar aquí, porque Hannah Arendt, asegura que la guerra no es evidentemente el término de toda acción política, al modo de Clausewitz, Arendt piensa que todavía en la guerra puede haber «actos», «acciones»,

19 Norberto Bobbio, *Estado, Gobierno y Sociedad, para una teoría general de la política*, Fondo de Cultura Económica, México 1999. p.69

20 Op. Cit. P.68

21 Op. Cit. P.69

«voluntades»²², que administran la política o una cierta forma de la política, quizá que actúa en un mínimo espacio, pero que todavía refrenda una mínima condición política. Para Arendt, siguiendo con toda la tradición de la modernidad, el término de la política sólo aparece con el exterminio y el silencio del otro, deviene así solamente en aniquilamiento y desaparición sistematizada y sistemática del otro; y esta última condición es fundamental para el concluir con el estado de la política; refinadas solamente en: la «sistematización del exterminio» o «la sistematización para el aniquilamiento del otro», especialmente a través de la excesiva burocratización del estado y de los procesos que en el estado se perpetúan como un mecanismo que vuelve perverso todo sistema²³.

Es necesario que se precise aquí, que el nuevo concepto de política viene asentado en la fundación del pensamiento de la modernidad y el fin de la medievalidad. Será Maquiavelo desde esta postura quien instituirá, no sólo esta tendencia de la política, sino que además es parte y reflejo directo de todo el modo de pensar de la cultura moderna.

Cultura moderna, modo de pensar que influirá sustancialmente en el resto de los estudiosos de la política. Desde este lugar se promovería la nueva ciencia política del estado que fue instaurada por Maquiavelo y su «maquiavelismo». En torno a esto todavía no queda muy claro qué pueda significar esta noción de «maquiavelismo» en Maquiavelo, en parte porque para quienes utilizan la acepción derogan de ella cualquier referencia positiva del término. El «maquiavelismo» termina siendo un castigo a la supuesta y *«fraudulenta»* venganza de Maquiavelo que llevara a cabo (desde su misma tesis política) contra el mismo estado monástico, pero antes bien contra los estatutos de una sociedad que moría: la medieval.

Maquiavelo termina convirtiéndose en el albor de una nueva sociedad desde donde deriva gran parte de su crítica. El mundo había dejado de ser ese lugar hosco, horrido, terrible y desenfrenado, que la medievalidad llevó en su seno y se transformaba ahora, en lugar amplio, de nuevas concepciones, de otras conquistas, pero sin abandonar las sutilezas del engaño, la fuerza de la mentira y del simulacro que la política constantemente usa. Un cierto pragmatismo que inunda la condición del principio como situación perenne si se pretende consumar la victoria en la batalla. Maquiavelo señala, y de aquí la calificación de bien organizada, que es primordial que en dicha república se disponga de las instituciones necesarias para canalizar el conflicto dentro de las mismas sin las cuales la república se desarmaría. Ninguna de las otras formas de gobierno como la aristocracia, la tiranía, la

22 La palabra son nuestras, no son categorías de Arendt.

23 Emilio Toibero, *EL GENOCIDIO JUDÍO Y EL CINE Algunas representaciones cinematográficas de la Shoah.*: Cuando la pensadora judía Hannah Arendt dio a conocer su hipótesis de la trivialidad del mal, no terminó de entenderse que esa trivialidad que señalaba es la de la burocracia, en el sentido canónico de la palabra, es decir el que designa la organización del conjunto de los funcionarios públicos. Fue en el siglo XX, y sólo en ese siglo, donde fue posible institucionalizar burocráticamente el mal porque existieron, existen, sociedades altamente burocratizadas, en las cuales los ciudadanos adquieren mentalidad de funcionarios obedientes y dóciles que un día llevan a cabo una tarea y al día siguiente otra, que bien puede ser la contraria, siempre que formen parte de actividades previamente ordenadas. Tan banal como fabricar electrodomésticos, distribuir cartas a través del correo o por vía electrónica, clasificar los comprobantes de los impuestos o reglamentar la circulación de automóviles en las calles fue para los burócratas alemanes realizar el conjunto de actos que llevaron a la muerte a millones de personas. La trivialidad no está en las gentes sino en el sistema y en el tipo de vida que el sistema desarrolla y en el tipo de actividad que los hombres realizan en semejante sistema.

democracia o la monarquía logran el equilibrio de los partidos dentro del régimen por lo que son inestables.

Maquiavelo pone en disputa, esto precisamente que son, las diferencias entre el poder eclesiástico y el poder monárquico. No tanto porque Maquiavelo, pudiera ser considerado un *anti-religioso*, sino al contrario porque pugnaba contra la iglesia como institución de estado, antes que, como figura de lo espiritual.

La crítica maquiavélica va en la disputa que se ejerció entre un poder eclesiástico y una monarquía absoluta. En este sentido Ernst Cassirer destaca que Maquiavelo, sentía una profunda admiración por César Borgia, no ya porque obviamente César Borgia estuvo vinculado a la iglesia (como Papa), sino más bien por la manera como había extendido el poder político de la iglesia a pesar de la transformación que sufría el estado durante la modernidad. Realmente Maquiavelo no hace un análisis o pone en discusión al hombre (César Borgia) sino que, trata de definir la [...] *la estructura del nuevo estado*²⁴ [...] y al tratar de definir la estructura del nuevo estado ya se coloca en otro término de la política.

El nuevo estado (y consecuentemente la política) devino de la fuerza y la potencia de Dios. No se ponía en discusión el origen de que todo el poder provenía de Dios. [...] *el origen divino del estado era universalmente reconocido*²⁵ [...] todavía inclusive durante la modernidad misma, el concepto de estado dominado por la iglesia estaba en pleno vigor, y he aquí que realmente no se ataca a la iglesia o a lo religioso, en el caso de Maquiavelo. Tal cual, como define el mismo Cassirer, lo que hace es pasarla por alto, darle otro tono y casi tratarla con indiferencia.

En esta cultura moderna, el estado ha abandonado todo recurso de esa memoria y se encuentra plagado de formas burocráticas, el estado se vuelve y se ha vuelto aparato, es decir, representaciones y técnicas en las que opera el estado desde el punto de vista administrativo y define así una concepción de la política.

La política hoy, depende más del estado y de su funcionamiento, de sus formas culturales de funcionamiento, que el estado de la política. Este devenir de la política supeditada al concepto y desarrollo del estado está vinculado directamente al desarrollo de técnicas para diseñar el estado, lo que posteriormente Hannah Arendt titulará en el concepto de Burocracia, como la forma más tecnificada del estado moderno, contemporáneo.

Ahora bien, como Norberto Bobbio²⁶ define, hay dos disciplinas que constituyen el estudio del estado, de los gobiernos, del poder, a saber: la «filosofía política» y la «ciencia política»²⁷. Pretende Bobbio, explicarnos, la fuente para conocer y estudiar los problemas del estado es sólo a partir de sus *estructuras, funciones, elementos constitutivos, mecanismos, órganos, etcétera*. Y destaca la distancia y diferencia de las dos disciplinas que serían *«filosofía política»* y *«ciencia política»*

24 Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México Distrito Federal ([1946] 1993), p.160

25 Op. cit. p.162

26 Norberto Bobbio, *Estado, Gobierno y Sociedad, para una teoría general de la política*, Fondo de Cultura Económica, México 1999.

27 Según Bobbio, estas son las dos disciplinas que desde una didáctica del estudio del estado se imponen hoy día en las investigaciones de la política.

De esta manera, tanto desde una ciencia, como desde una filosofía política se pueden distinguir tres modos de interpretación de la política en el contexto de la modernidad. Las tres representaciones están representadas por: Tomás Moro, «*Utopía*», Thomas Hobbes a través de «*philosophia civilis*» (filosofía civil) y el «*leviatán*», y finalmente Maquiavelo con «*El príncipe*» quien además es el único fundador, según Bobbio, de un «ismo», (el maquiavelismo).

A este triunvirato además se puede agregar la obra de Friedrich Hegel en su libro «*Principios de filosofía del derecho*» que en realidad se aclara en el subtítulo de este libro que es «*Principios de ciencia del Estado*».

Fundamentalmente de Moro, Hobbes y Maquiavelo, surge la historia de una teoría política, y el más importante de ellos Maquiavelo sacaría a la luz una nueva episteme de la política mostrando su actividad específica y en qué consiste y sus diferencias con respecto a la moral.

Aparecen a su vez, tres modos centrales en función de una filosofía política, que acto seguido y paralelamente comprenden tres tipos de investigación, para dar cuenta de la constitución de los estados, los gobiernos, de unas leyes que en estos deben ser obedecidas. Al respecto Bobbio declara:

En la filosofía política están comprendidos tres tipo de investigación: a) sobre la mejor forma de gobierno o sobre la óptima república; b) sobre el fundamento del Estado, o del poder político, con la consiguiente justificación (o injustificación) de la obligación política; c) sobre la esencia de la categoría de lo político o de la politicidad, con la disputa preponderante sobre la distinción entre la ética y la política.²⁸

Pero también aclara Bobbio, que lo que atañe al problema del estado, es decir su estudio y/o conformación, (mucho antes de Hobbes, Hegel, Moro) estaba vinculado a las [...] *estructuras, funciones, elementos constitutivos, mecanismos, órganos* [...], es decir todo lo que tiene que ver especialmente, con el aparato estatal, con la estructura burocrática del estado, con la configuración y el cuerpo del estado, con sus definiciones y con su operatividad. De estas tres grandes obras y autores se desprende cada una de las ideas centrales para la elaboración de una historia de la política.

Ahora bien, cuál es la distinción real entre «filosofía política» y «ciencia política» continúa Norberto Bobbio al establecer tres condiciones fundamentales para definir en prioridades, para distinguir la diferencia consustancial entre ambas categorías. Así Bobbio define:

Hoy entendemos por «ciencia política» una investigación en el campo de la vida política que satisfaga estas tres condiciones a) El principio de verificación o de falsificación como criterio de aceptabilidad de sus resultados; b) el uso de las técnicas e la razón que permitan dar una explicación causal en sentido fuerte y también en sentido débil del fenómeno indagado; c) la abstención o abstinencia de juicios de valor, la llamada «evaluatividad».²⁹

28 Op. Cit., p.71

29 Op Cit, pp. 71-72.

Parafraseando entonces a Bobbio, el principio de la filosofía política pues, no es explicar el estado y su funcionamiento, sino antes bien justificar las acciones del poder en el estado.

Tal como Bobbio refiere, al no tener la política un carácter «evaluativo» su función esencial no está en determinar sus engranajes, marchas y contramarchas, sino más bien objetar desde su lugar, o dar aprobación a los actos de poder (no importa si estos resultan irritos o no). Esto significa que, la filosofía política está más identificada con los problemas de la moral y los problemas de lo ético, antes que con la ley fundante de un estado.

Así la *«filosofía política»* analiza Bobbio, se define más bien como un acto, acontecimiento que sólo estima la justificación del poder, y no así sólo explicar a este, Bobbio lo dice claramente: “[...] como indagación del fundamento último del poder no pretende explicar el fenómeno del poder sino justificarlo, operación que tiene por objeto calificar un comportamiento como lícito o ilícito [...]”³⁰.

Pareciera evidente según esta concepción, que entonces obviamente no es posible tampoco que aparezca una filosofía política pues, sin antes tener que enfrentarse a estos problemas morales y éticos que constituyen lo social.

En otro particular lo que refiere a la *«ciencia política»* se sustenta en los problemas de falsación o verdad, en torno a los conflictos que se vinculan a la sociedad, y que se pueden estudiar sólo desde una cierta empírica de las acciones políticas propiamente dichas.

Según Bobbio entonces la ciencia política pareciera derivar de todo lo referencial en torno a la esencia propia de la discusión y del tema político, pero, y esto es inevitable, escasamente puede haber una ciencia política, sin una filosofía política, y agregaríamos para una interpretación más compleja, escasamente tampoco habrá una filosofía política y ciencia política, sin una economía política, cultura política, estamento político.

Una vez hecha esta distinción, que surge entre *«ciencia política»* y *«filosofía política»*, conviene también aclarar otro elemento fundamental de la discusión sobre el concepto de la política, y tiene que ver con que, las órdenes de representación de esta estructura simbólica se instalan en las estructuras de poder, es decir hay una estrecha relación que se sustenta en la idea de poder alrededor de la idea de política, al respecto de este fuerte y forzado enlazamiento, podemos agregar en palabras de García Pelayo: “La política como lucha gira en torno al poder, es más tiende a disolverse en relaciones de poder...”³¹, a esta concepción de la política en la que se inmiscuye la lucha de la política se agrega entonces este otro elemento que tiene que ver más con una razón de comprensión de las acciones de los hombres de aquellos en los que obra la política. Esta idea del poder imbricado simbólicamente con la política construye un substrato cargado de la subjetividad e intersubjetividad que anidan los actores sociales en sus luchas, en sus confrontaciones.

Desde este lugar, se fundamenta aún más la tesis de Hannah Arendt. Más bien se pudiera entender no tanto que la política gira en torno a las relaciones de poder sino, antes bien que se establece como parte de un *enunciado de poder*. En los estatus de poder, los enunciados son absolutamente de carácter político.

30 Op. Cit. p.72

31 García Pelayo Manuel, *Idea de la política*, Caracas: Editorial Fundación Manuel García Pelayo, 1999, p. 10

Parece claro que la definición de poder en esta concepción no se sustenta sobre la base del concepto de poder que dispone Michel Foucault. Foucault percuta el discurso del poder desde un desplazamiento de perspectivas que establece en «*Vigilar y Castigar*»³² y que llega hasta «*La voluntad de Poder*».

Analiza las formas políticas, régimen, constitución, las técnicas y las estrategias de un poder más difuso, «capilar», que acciona sobre los cuerpos y se despliega en las fábricas, las escuelas, los asilos, prisiones y centros de vigilancia. Esta “Microfísica del poder” rompe con una visión del poder que la reduce a una instancia de represión monolítica, para mostrar como su acción orienta las energías, canaliza las fuerzas y produce los saberes.

Foucault resignifica lo político de estas prácticas y allí donde la dominación brutal manifiesta y sangrante ha dedicado sus genealogías, nos muestra que esas prácticas han dado lugar a una forma de discriminación más envolvente, más sutil, que se efectúa en lo profundo de los individuos. El poder según Foucault, será pues la fuente para que todo se vuelva absolutamente disciplinario.

De esta manera intenta dar curso y seguimiento a las fuentes que lo construyen, es decir; desde la perspectiva de Foucault; el lenguaje. Ese lenguaje que se expresa de determinada forma para mostrar su carácter regulador, a través de las mismas palabras y de su uso, su conexión, su fuente. Examinados los mecanismos como se van elaborando estas estructuras, debemos agregar que este lenguaje funciona en dos niveles muy bien estratificados; en el de la expresión manifiesta, la palabra dicha, la palabra que está en el lugar consciente y que es la representación concreta venida de lo simbólico a lo interior; y aquel lenguaje oculto en la profundidad del inconsciente que ocasionalmente se recuerda o aparece en los sueños, pero que es fundamentalmente palabra o lenguaje puro. El inconsciente es pura construcción de lenguaje.

Sería así el poder de una palabra «*no dicha*» no anunciada, pero que permanece latente sólo en el campo de lo simbólico para la formación superior de un ego. Esta es una primera forma de representación del poder que leemos en Foucault, pues el registro de este poder responde a figuras jerárquicas de orden y continuas, en las que cada uno de nosotros se halla localizado en algún lugar. Todos estamos y somos perpetuamente vigilados por nuestro lenguaje (inconsciente) y por el lenguaje del otro. Según Foucault, este sería el modelo de aparato disciplinario que compelle al hombre. En este sentido Foucault explica:

Mas que la división masiva y binaria entre los unos y los otros, apela a separaciones múltiples, a distribuciones individualizantes, a una organización en profundidad de las vigilancias y de los controles, a una intensificación y a una ramificación del poder.³³

Estas estructuras envolventes han sido desarrolladas por el estado mismo en su cuestión de la política. Posteriormente Foucault entra en la temática (que ya hemos planteado desde Giorgio Agamben) como la «gubernamentalidad» y la «bio-política».

32 Michel Foucault, *Vigilar y Castiga: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires Argentina, 2004.

33 Ibídем, p. 202

Es de hacer notar que el término «bio-política» también es usado por Giorgio Agamben, un investigador de origen Italiano, que estudia los términos de la política hoy. Agamben (quién como nota curiosa trabajó como actor en la película *«La pasión según San Mateo»* de Pier Paolo Pasolini), entiende al respecto de la bio-política y plantea (en entrevista y comentarios hecho por Daniel Link para: Número 137 / 5 de septiembre de 2001 / 17 Jumaada al-Thaany 1422 A.H.: La «nuda vida» (o vida desnuda) es la existencia despojada de todo valor político (de todo sentido ciudadano). El campo (de concentración o de exterminio) es el espacio más radical (pero no el único), donde se ejecutan las bio-políticas contemporáneas: donde la vida, privada de todo derecho, puede ser objeto de todos los experimentos. [...] La experimentación médica actual (manipulación genética, etc.) no sería sino la manifestación de la misma bio-política de los campos (de concentración y de exterminio) nazis, por otras vías.

Ahora bien si retomamos el tema de la política en el sentido tradicionalista del concepto, podemos encontrar que García Pelayo trata a los asuntos del poder y de la política, como «algo» en el que se transan ambos elementos de acción. En este sentido le otorga al concepto de «poder», un lugar que siempre es o será tratado de allanar por, y a través de los actos de la política. Realmente lo que hace, es otorgarle el lugar mismo, el espacio mismo, que abarca y constituye al poder.

Puesto que el poder es y tiene un carácter omnímodo, es decir es ingobernable, no tiene nada ni nadie que pueda asirse o sobrepasarse a él, entonces también el entorno en el que juegan u operan estos operadores (marco de lo Político y espacios de Poder) es el de la legalidad y el de un cierta jurisprudencia que denomina y domina la expresión de lo que es y resignifica el Estado. En otras palabras, esto significa que: el dominio que impera en torno a las transacciones sociales y que emergen en *«la sociedad»* para definir espacios de acción política que estén suscrito en base a esas leyes y los marcos legales de ese Estado (cuálquiera que estos sean).

En la concepción moderna del estado no existe alguno que no posea ley. Básicamente no hay estado sin ley. El marco legal define la presencialidad de las instituciones en la organización, será en las nuevas formas de poder lo administrativo. Lo político define al estado en el marco de las instituciones, de los ciudadanos, del conjunto que opera en comunidad.

Aclaremos que la propia intención de estos axiomas, no son propender a definir este marco político en los actos de la ley y sus condiciones, sino más bien, pensar en una política como construcción de saberes y discursos de poder, en torno a los cuáles registramos, operamos, censuramos, definimos el poder. Al contrario nunca jamás se toma, una actitud o acción política tendiente a mirar al poder como lugar de residencia de la razón instrumental y/o de las operaciones que esta pueda llevar a cabo. No opera aquí, y mucho menos en la concepción que de ella derivó en el teatro latinoamericano, un espacio de discusión sobre los problemas de la legalidad o de las leyes que imperan para articular los espacios de la política en torno a esa legalidad.

El teatro político en América Latina y este marco político que define al Estado, vendrán después la constitución de un espacio soberano, de libertad, un espacio amplio para la fuerza de lucha o combativa, pero sobretodo un marco legal flexible que muestre verdadera participación de los otros.

El teatro en América Latina, sólo apreciaba la transformación real del estado toda vez que se alcanzara el objetivo central para esa transformación, la «*toma de poder*». Y el teatro político en América Latina, tenía una consecuencia clara y precisa, dar las riendas teóricas al pueblo, incitar a la agitación para que las «*fuerzas populares*» tomara el poder y se constituyeran esencialmente la dictadura del proletariado.

Es particularmente singular, que nunca en la historia del teatro latinoamericano, no se pusieron tanto en discusión los sistemas de acción de la justicia en los términos de la política y el estado mismo, que posiblemente demarcaran el saber de esa elaboración política, sino más bien que este teatro latinoamericano cuestionó fue la producción de saberes de cómo se ejecutaba la política y los modos de ejercicio de poder en relación con las políticas (adoptadas por los gobiernos de turno en cada uno de los países) que constituyeron muy eficazmente en: cuerpos de aniquilamiento, desmantelamiento, no sólo de las instancias organizativas de subversión (bastante instaladas en el teatro de los 60 a los 80) sino también de ciertas prácticas y en especial del carácter ideológico que movía a estas acciones sociales. Cualquier objeto «paranormal» era considerado sospechoso y debería ser aniquilado, exterminado, sin consulta previa.

Es inusitado imaginar un acto de la política que se articule sólo sobre el marco de una legalidad, de una ley y no se construya o se instituya en el campo de las ideologías. Por tanto no es la política apenas una residencia para valores morales o metafísicos, sino también, para instancias de construcción y deconstrucción de los referentes de esa u otra política misma.

Al respecto y en ese particular, de cómo una política construye y deconstruye otra política, el método marxista propone algunas nociones importantes que pueden ayudarnos a definir lo político en función de lo que el marxismo denomina la realidad, la praxis, la teoría.

Del mismo modo que en el método marxista, Hannah Arendt, también establece una vinculación e interrelación profunda entre sujeto – objeto, una relación compleja que no tiene distinción. En el prólogo al libro de Arendt “¿Qué es la política?”³⁴ Fina Birulés expresa: “*Se diría, pues, que en la medida en que formamos parte del mundo, la experiencia nos concede un acceso directo al mismo.*” Esto significa que Hannah Arendt expone en su tesis algunos elementos que le son imprescindibles para establecer una definición de lo político, que tiene que ver no solamente con la experiencia del hombre frente al mundo, sino que tiene que ver con el problema de un accionar de la experiencia misma, una actividad en el mundo con el objeto de transformarlo. De acuerdo con ello Arendt también apunta a un modo de reconocer e identificar la experiencia por parte de este hombre y en esta condición particular.

Cuando Arendt se plantea “transformar” el mundo, no se lo plantearía ni se relaciona o se vincula con la tesis marxista de la historia (el mundo no hay que interpretarlo sino transformarlo) esta relación no define a Arendt en el campo marxista. Más bien en este sentido Arendt se diferencia y está muy lejos de la concepción marxista en relación con el concepto que nos plantea Marx del sujeto histórico.

Para Arendt el llamado sujeto histórico, no representa un problema en su concepción de la política, como si para Marx. El sujeto (que no ya sujeto histórico) en

34 Fina Birulés en: *¿Qué es la política?* de Hannah Arendt, Editorial PAIDÓS – 1997, Barcelona – España.

Arendt, está más bien, planteado en relación con el otro, es la vinculación en el *entre* lo que define este carácter de acción en Arendt. Ella misma nos plantea “La política surge en el *entre* y se establece como relación”. No surge igual al modo como Marx plantea la acción transformadora del sujeto – histórico.

De haber, un sujeto histórico en Arendt sólo estaría vinculado a un sistema de relaciones y a que la acción política aparece sólo *entre* los hombres y de esta forma fuera de uno mismo y no antes con los otros. De esta manera no existe algún tipo de «acercamiento» a la proposición marxista de la interpretación de la historia.

Ahora bien, Arendt, no aplica esta cláusula imperando el destino de su tesis ideológica o una posición frente a la historia, sino que lo hace en función de articular una tesis sobre la política. Para Arendt, la política está contenida en el campo propio de la experiencia llevada a través de una acción, la acción que surge de *entre* los hombres y *entre* los hombres.

El problema central para definir lo político es tratar de entender de qué manera podemos establecer la interrelación que pudiera aparecer, entre la experiencia de la «realidad» y un sujeto que intenta vincularse políticamente a esta «realidad».

Ya no nos referiremos al sujeto histórico como lo plantea el marxismo, sino al sujeto que intenta entrar en contacto con esa realidad, no sólo a través de la experiencia, no es sólo tampoco en el sentido marxista a través de la historia, no sólo en términos kantianos a través de la disciplina y del individuo; sino a través de la experiencia, la historia y el sujeto. Todos al mismo tiempo y de tal forma que reivindica las tres instancias (experiencia – historia – sujeto) para darle sentido a su pensamiento político.

Ora allí, se debe aclarar que no es tampoco la experiencia que se presenta en el sentido del “empirismo” Lockeano o Humeano, o de la experiencia que manifiesta alguna relación con el empirismo lógico. Y de esta manera se podría agregar que este pensamiento arendtiano es más bien de carácter fenomenológico. Esto es: *Hacer del pensamiento una actividad, una acción.*

No es la acción la que determina el pensamiento, sino al contrario, el pensamiento el que determina la acción, sin embargo, también es necesario aclarar que esta idea, no debería ser interpretada como un modo de pensamiento racionalista. Un pensamiento accionado, un pensamiento activo, es un pensamiento que según Hannah Arendt, trasciende su propia singularidad y al que se le permite reflexionar.

En este sentido cabe destacar, resaltar, que el elemento fundamental para el proceso de transformación hacia una actividad de lo político según Arendt, se encarnará de forma similar pero no idénticamente como el marxismo lo plantea: es decir a través de la historia, de aquello que se considera histórico; no será solamente este sujeto quien frente al objeto de transformación, produzca ese proceso de metamorfosis individual, sino que: la transformación en la historia será dinámica y la historia misma transformará a *sujeto* y a *objeto*.

Como para Hannah Arendt todo lo que está en la realidad no es simplemente razón del pensamiento, sino precisamente todo lo que activa ese modo de pensar, por lo tanto es la praxis del sujeto en relación con su historia la que le permitirá transformar la historia y la realidad. Entendiendo que los sucesos de la historia también son actividad antes que historia perpetuada.

Es entonces en este complejo proceso que implica la transformación, donde empezará a construirse una definición de lo político, siempre en función de esta idea de transformación de la realidad. En cierta forma pues, pareciera ser que el pensamiento de Hannah Arendt sobre la política, está profundamente vinculado a dos corrientes que por demás transitan caminos distintos, por un lado el marxismo; y por otro lado y en otro sentido el pensamiento kantiano. Es necesario aclarar, que todos los estudiosos o investigadores de la obra de Arendt, niegan rotundamente que exista alguna posibilidad con alguna anexión al pensamiento marxista o alguna definición hacia esta posición.

Según lo definido anteriormente, Arendt plantea que no es el pensamiento el que modifica la realidad, sino la realidad la que modifica el pensamiento. Y es necesario aclarar que Arendt, no toma el pensamiento como una actividad filosófica, no toma al pensamiento como una actividad «interior» sino más bien como una actividad exterior, es decir; aquello que motiva, que mueve a la acción. Se debe ser cuidadoso con el acto de pensar, pues no es en sí una profesión que sólo queda reducida a unos pocos. Para Arendt, esta actitud sería una devaluación del pensamiento.

Daniel Mundo en torno a «Crítica apasionada: una lectura introductoria de la obra de Arendt»³⁵ asevera de acuerdo con esta proposición:

Así como Max Weber en 1919 sostenía que la profesionalidad de la actividad política no significaba otra cosa que la devaluación de la política³⁶, la pérdida de un saber político, para Arendt el pensar se transforma y se devalúa radicalmente cuando ya no sólo la secta de los filósofos sino la sociedad en su conjunto considera que a esta actividad sólo pueden dedicarse unos pocos.³⁷

El pensar pues es así una actividad, y una actividad que se torna política en tanto adquiere una capacidad profunda de dialogicidad, de intento de buscar al otro. En este mismo sentido Arendt atribuye al hombre moderno, precisamente esta *incapacidad de pensar*. De esta manera para Arendt todos recordamos, pocos tenemos la capacidad de pensar el recuerdo, de reflexionar sobre ello.

Pero el pensar problematiza al hombre en tanto que sólo es posible pensar apenas, si se ejecuta tal actividad, aunque el pensar sea una actividad de carácter meramente provisional, momentáneo. Esto es una fenomenología pura.

Los acontecimientos de la experiencia viva de los hombres, son los que hacen que transforman su manera de pensar y por ende esta transformación en el pensamiento modifica una transformación de los procesos históricos y en conclusión de lo que se define como político.

En el modo del pensamiento occidental, la idea de política se torna confusa precisamente por la diversidad del modo de entender el concepto de lo político a partir de dos o tres momentos importantes en la producción del pensamiento. Uno puede ser el

35 Daniel Mundo, *Crítica apasionada: una lectura introductoria de la obra de Arendt*, Editorial Prometeo, Buenos Aires – Argentina 2003.

36 Las cursivas son nuestras.

37 Ibidem, 141.

pensamiento metafísico de Aristóteles, el pensamiento idealista de Kant quien aborrece el acto de pensar en el sentido de una actividad profesional, y uno tercero pudiera ser el pensamiento del materialismo histórico y materialismo dialéctico marxista (Marx).

Estos tres pensamientos, profundamente distintos entre sí, a los que pudiéramos agregar otros, por ejemplo el idealismo hegeliano, bien han apuntado a intentar dar una definición de la idea de política y de la actividad misma que esta implica en tanto pensar y en tanto vida, pero más allá de todo eso el concepto de lo político pareciera que amplía más un espacio originario.

Las distintas tradiciones de pensamiento han logrado establecer criterios profundos de diferenciación en términos de orden conceptual y filosófico; estas diferenciaciones demarcan las fronteras dentro de las cuales se ha entendido las distintas líneas de pensamiento político. A su vez lo político, se ha desarrollado en las distintas corrientes de pensamiento. Esto explicaría un poco el particular “leve” sesgo que domina la tradición filosófica de una y otras escuelas, de una y otras tendencias. Por ende también el destino de la política a través de los procesos sociales.

Digamos que dos corrientes muy poderosas dominan el campo de concepción de lo filosófico, pero también a través del cual se forman las tradiciones de pensamiento y los sentidos de la política. Como explica Lucien Goldman en: “Lukács y Heidegger, hacia una filosofía nueva”³⁸.

En realidad y pese a las apariencias, la filosofía marxista y la filosofía universitaria,³⁹ expresiones -ambas- de diferentes sectores de la misma sociedad global, nunca estuvieron radicalmente separadas. Siempre hubo comunicación entre ellas pese a los prejuicios recíprocos y su declarada hostilidad. Marx y Engels, por su parte, se habían desarrollado dentro del neo-hegelianismo de izquierda, ligado a la crisis revolucionaria de 1830 – 1848; y si es cierto que prosiguieron su obra después que el neo-hegelianismo progresista hubo fracasado tras la derrota de la revolución, sus discípulos (Kautsky, Plejanov, Bernstein y aun Lenin) transformaron su pensamiento desde fines del siglo XIX, orientándolo hacia un positivismo muy próximo, en ciertos aspectos, al positivismo y a la filosofía crítica de origen universitario.⁴⁰

A pesar de que ambas corrientes se disputaban las fuentes de reacción política que dominaba la discusión en la sociedad de entonces especialmente en los acontecimientos del siglo XIX, el marxismo quedó allanado hasta bien entrado el siglo XX (1918 – explica Goldman⁴¹)

Cuando por fin pudieron ingresar en las universidades, para lo cual además su ingreso se limitó solamente a la creación de cátedras, apenas diferentes de las que ya existían.

38 Lucien Goldmann, *Lukács y Heidegger hacia una filosofía nueva*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires Argentina 1973.

39 El subrayado es nuestro.

40 Ibídem, p. 59.

41 El historiador anglosajón Eric Hobsbawm correligionario en cierta forma del pensamiento marxista, no en vano asegura que el siglo XX comienza con a partir de 1914. en función de la nota de Goldmann parece ser que esta relación de fechas marca una forma de construir el pensamiento que se avecinaba. Por un lado Hobsbawm anuncia el siglo XX, por otro recién ciertas escuelas de pensamiento logran abrirse paso en las universidades.

Y esto es lo que queremos apuntar, que ambas concepciones representan el resultado a la vez de una disputa que se transaba en y a través de lo político, en y a través del acto de pensar, y de una doble concepción filosófica que dominaba esta tradición de pensamiento.

Nos interesa seguir el curso de ambas concepciones de la filosofía de entonces, porque esto marca también no sólo la tradición de pensamientos sino también las diferencias que en el campo de la política dominaban ambas corrientes, que son al fin y al cabo las que quedan patentes, y de la cual además gran parte del pensamiento Arendtiano va precedido de estas filosofías, de ambas escuelas. Goldman vuelve y destaca entonces:

En la segunda mitad del siglo XIX, y casi hasta 1910, la filosofía alemana estuvo dominada por las escuelas neokantianas. Las dos más importantes fueron la de Marburgo, orientada hacia la lógica y la teoría de las ciencias, y la de Heidelberg, interesada sobre todo en las ciencias históricas. Poseían sendas revistas que desempeñaban un importante papel en la vida filosófica alemana: *Kant-Sudien* en Marburgo y *Logos* en Heidelberg (equivalentes, en Francia, a *Revue de Métaphysique et de Morale* y a *Revue Philosophique*).⁴²

Hannah Arendt a nuestro juicio, trascendió entre ambas tradiciones de pensamiento, y determina su sentido de concepción no sólo de la filosofía por momentos destacando las diferencias en un modo bien alejado del marxismo, por momentos acercando su pensamiento en un modo bien cercano a la expresión del neo-kantismo. A su vez hay una revisión crítica del marxismo y al tiempo una también del neo-kantismo. Y Hannah Arendt, se pone atenta a este otro modo de pensar a un otro modo de diseñar y hacer circular el pensamiento y la política misma. Una manera de agregarse a un reduccionismo, a un utilitarismo filosófico, que inundó a las nuevas fuentes políticas.

Un mundo, un universo fervientemente utilitarista convirtió y devaluó la actividad de pensar a sólo un primer grado de pensamiento, como consecuencia queda que: pensar sólo a su utilidad y funcionalidad para la vida misma. Se piensa sólo para alivianar, para subsanar, para solventar el gasto impertérrito del tiempo (histórico), para aguantar los actos problematizadores de la vida de la vida misma. De esta manera no se “piensa”, sólo se recuerda.

En el terrible y furtivo hacer, de que pensar ahora sólo es acto continuidad de memoria para saber que estamos vivos, para no olvidar el paso que hemos dado, apenas hace unos instantes sólo queda en la objetividad pura de la «ciencia» a esta actividad pensadora tan sólo como un «*mirar el mundo*», una forma particular de laconismo pastoril que retoma al mundo como un lugar pletórico de ingenuidad, fuera de cualquier sustrato político. Un retorno a otro cierto medievalismo.

Es necesario explicar lo que muchos autores exponen en torno a la concepción política de Hannah Arendt, cuando aseguran que: para nada Arendt pudiera haber tenido un acercamiento con el pensamiento marxista, e inclusive con la propia filosofía de Kant.

De primera mano, ya es evidente la distancia que toma Arendt del marxismo, y (en mucho menor tono) del kantismo; reinterpretando la política a través del sistema de vida

42Lucien Goldmann, *Lukács y Heidegger hacia una filosofía nueva*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires Argentina 1973

republicana, que no detenta el monopolio del poder y de la política, sino que por el contrario atribuye su servicio a la comunidad. Cualquier sistema u orden distinto de este, pone en peligro el término de las partes que lo circundan, según Arendt. Pero, no son palabras de Arendt, sin embargo intentan ofrecer un modo de orientación sobre la cuestión política que nos plantea Arendt.

Parece que la gran discusión de Arendt, es poder plantearse y reflexionar al respecto de cómo se entrecruzan los órdenes filosóficos, políticos, científicos, etc. En otras palabras el pensar, el actuar, el problema de la verdad, que es en términos teóricos una fenomenología pura.

No se pretende aquí asociar el pensamiento de Arendt, con estas concepciones de la economía y de la filosofía, pero si creemos que existe un ámbito donde pudiéramos argüir que sus planteamientos hacen gala de cierta complicidad interior, inconsciente con alguna pequeñísima figura de un marxismo muy especial y por supuesto nada ortodoxo. No es nuestra intención y queremos categorizar que no hay en ningún caso planteamos un acercamiento por parte de Arendt al marxismo, sino que, intentamos más bien, desplegar desde los sentidos propios de las categorías arendtianas, cómo se construyen unos «nuevos términos» de discusión y análisis de la política, pues ella representa un retorno al modo de una historia fenomenologizada, es decir en una dimensión propiamente humana y fuera de un contexto socio-histórico, tal como lo plantea o como lo pudieran haber hecho Marx o Lukács.

Las contiendas filosóficas que se desarrollaron tanto en Marburgo como en Heidelberg eran realmente en la concepción y la construcción del pensamiento político y del desarrollo de una política de la época, que iba a encontrar cabida en término de dos tonos distintos, por un lado el marxismo Lukacsiano, y por el otro una cierta *ontología* o *metafísica*⁴³ Heideggeriana. Dos tonos de los cuáles Arendt se sentiría vinculada de alguna forma a ambos (mucho más a Heidegger que a Lukács, por supuesto) en los términos de concebir su propia manera de pensar, de producir esta actividad.

La selección de ambas escuelas es porque de ellas devino el pensamiento occidental y sus características durante el siglo XX, o al menos de la primera mitad del siglo. Por un lado la fenomenología que tomó su segundo aire y de la cual surgió el existencialismo, y derivadas tanto de la fenomenología y de los planteamientos de Lukács, a través de su concepción y de su pensamiento el marxismo dialéctico. La fenomenología sería la corriente en la que trasegó el pensamiento arendtiano, y de las que inclusive hoy los lectores de Arendt, continúan.

Se puede cuestionar la relación que planteamos de Arendt, en torno al marxismo lukacsiano, y a la fenomenología propuesta en Heidelberg, y de Heidegger, pero una cita del libro de Lucien Goldman “Lukács y Heidegger: Hacia una filosofía Nueva”⁴⁴ nos remite precisamente a esa consideración, allí Goldman expresa:

Hacia comienzos del siglo, la orientación histórica de la escuela de Heidelberg induce a los filósofos de esa universidad a relacionarse con

43 Tanto el término *ontología*, como *metafísica*, no intentan aquí expresar categorías, sistemas, definiciones de Heidegger y su filosofía, simplemente tratamos de determinar la posición de Lukács y las posición de Heidegger.

44 Lucien Goldman, *Lukács y Heidegger: Hacia una filosofía nueva*, Amorrortu editores, Buenos Aires República Argentina 1973.

psicólogos y sociólogos que vivían en la misma ciudad, los más importantes de los cuales era Max Weber y Werner Sombart. Por la misma época nace, en la misma universidad de Friburgo, una nueva escuela filosófica, cuya importancia, poco visible al comienzo, se advertirá después: la fenomenología, creada por Edmund Husserl, cuyo órgano fue *Jahrbuch für philosophische und phänomenologische Forschung*. Entre los jóvenes que se nuclearon alrededor de esos ambientes intelectuales, estrechos colaboradores de Lask e influidos por Husserl, cinco adquirirán después particular importancia: Jaspers, Lukács, Broker, Christiansen y aunque más marginal Ernst Bloch.⁴⁵

Como se lee, se entiende que el marxismo cuestionaba profusamente cualquier posición de la fenomenología, pero no por ello, una y otra se alejaban mutuamente. No se distanciaron sino que al contrario la filosofía histórica radicada en el marxismo, tuvo que hacer su aparición en la universidad para tomar una posición propia del discurso que allí se anunciaba y oponerse directamente a la fenomenología, pero exactamente desde su lugar propio de acción.

Pero tal como Goldmann explica, no se puede simplificar este sistema de relaciones simplemente para decir que confluyeron marxismo y fenomenología en Heidelberg, aunque constantemente lo hayan hecho en disputa.

El materialismo dialéctico, había hecho ya, sus aportes mucho antes de Heidelberg o de Friburgo, y tal cual como se define, sus orígenes están cuando menos en Hegel que es el primero en elaborarlo sistemáticamente, según la expresa el propio Lucien Goldman a lo que, seguidamente aclara que sin embargo, Marx y Engels serán los primeros en otorgarle un sentido materialista a la dialéctica. Por otro lado hay que remontarse a Kierkegaard, se pone en relación con el existencialismo y subsecuentemente el pensamiento dialéctico con Hegel. Luego Marx y Engels le elaborarían a partir de este enmarcado en la categoría de materialismo dialéctico.

Durante este proceso de convergencia de las distintas corrientes filosóficas, la filosofía occidental estuvo previsiblemente dominada por un pensamiento ya, positivista. Sin embargo, la discusión lukacsiana en torno a los problemas existencialista y marxista en «*El alma y la formas*» y «*Historia y Conciencia de clase*» respectivamente, abrieron otra experiencia tanto en las universidades alemanas, como en la sociedad de la época. Al respecto me parece muy clara la previsión que nos anuncia Stefan Zweig en *El mundo de ayer* en torno a lo que sobrevendrá en el mundo europeo después de la terrible debacle finisecular del XIX. Zweig nos aclara, “[...] confluían todas las corrientes de la cultura europea [...]. Cada habitante era educado inconscientemente en el sentido de lo supranacional, de lo cosmopolita, como ciudadano del mundo. [...] Sólo las décadas próximas demostrarán qué crimen cometió Hitler en Viena cuando trató de nacionalizar y provincializar por la fuerza esa ciudad, cuyo sentido y cultura radicaban justamente en el encuentro de los elementos más heterogéneos, en su condición de supranacionalidad espiritual.”⁴⁶ Pareciera entonces que el entorno filosófico, político, cultural de la época apuntaba abiertamente hacia el destino inevitable de un positivismo preclaro, que anunciaba la condición que viviría Europa a posteriori, y en la que

45 Ibídem, p.50.

46 Estefan Zweig, *El mundo de ayer: Autobiografía* (1942), pp. 22-23 y 31

además le resultaba imposible desligarse de una concepción profundamente metafísica del sujeto.

Lukács crea la filosofía existencial, seguida de Dilthey, Simmel, Lask, Kierkegaard, luego aborda el problema central de materialismo dialéctico desde la perspectiva marxista y finalmente a partir de allí, de lo que Goldmann plantea. Esto es; un Lukács que por vía de Husserl habría asumido definitivamente la perspectiva fenomenológica.

Este camino fenomenológico y existencialista se refiere directamente a «*El alma y las formas*». Goldmann nos asegura que será desde Lukács, de donde surja la tesis del principio de fenomenología existencialista. De esta múltiple cuestión en Lukács especialmente existencialismo y fenomenología establecieron su ruptura especialmente con el pensamiento positivista.

Las obras de Lukács son determinantes para comprender el desarrollo histórico político de una tradición de pensamiento, especialmente aquel que se refiere al mundo europeo y al positivismo. Lucien Goldman las aclara muy bien al referirse a «*El alma y las formas*» como una obra de carácter existencialista, e «*Historia y conciencia de clase*» como una obra de carácter marxista, ambas publicadas según entre 1911 y 1923.

De un lado un pensamiento determinista afloraba desde el fin de la modernidad última en clave aún más profundamente racionalista. De otro lado (fenomenología y existencialismo) aprobaran un pensamiento más casuístico y por ende más vinculado a un cierto «espiritualismo». Este espiritualismo no se apropió de una irracionalidad, pero si está manchado de resignificaciones, de subjetividades inaprensibles, de imprevisibles acontecimientos. La controversia *sujeto – objeto* no pudo resolverse a menos por Hegel y Marx desde el pensamiento dialéctico.

La discusión que queda, se vuelve inactiva durante el siglo XIX, porque los filósofos no quieren afrontar la discusión, tampoco la disputa entre materialismo dialéctico y la teoría dialéctica de Hegel.

Goldmann admite rotundamente que Lukács, Heidegger y Husserl retomarán el tema y expresará: [...] En hombre no está «frente» a esos mundos que procura comprender y sobre el que actúa, sino desde dentro de él como parte de él [...]47 Creo que esta será una de las referencias más explícitas que marcarán gran parte del pensamiento arendtiano. De allí se pudiera sugerir la consideración tripartita que esclarece, Hannah Arendt entre *Labor – Trabajo – Acción*. Pues según Arendt, en cierto modo no sería posible constituir la vida sin un sentido que vaya apropiándose de los que son pensados por el *hombre*.

En el contexto fenomenológico del pensamiento arendtiano, lo histórico está sustentado por los sentidos básicos de las tres acciones, que hemos mencionado anteriormente. Por lo tanto resulta imposible objetivar todo el conocimiento. A partir de aquí el sujeto deja de ser sujeto en tanto tal, y se transforma en *sujeto – objeto* de la experiencia, de la subjetividad misma.

El problema central de la fenomenología radica pues, en la manera como se ejerce una manipulabilidad del mundo, el poderse enfrentar desde la experiencia individual a los

47 Lucién Goldmann, *Lukács y Heidegger, hacia una filosofía nueva*. (1973), p. 53

acontecimientos y sentidos. Arendt se plantea la lucha constante del hombre tal por establecer una relación estrecha entre sentido y mundo.

La libertad como existencia humana y política en el mundo.

Se es libre en la medida en que se puede ejercer (en términos de Arendt) una acción. A eso conducirá lo político, a entender una acción en el sentido de una aparición con una respuesta, con una voz propia. Aparecer aquí no significa “ser”, ni “estar”. Esto no es un problema de orden estrictamente metafísico, sino esencialmente ontológico (pero específicamente en el sentido de ontología Heideggeriana) la inversión del primado de la conciencia en “Ser y Tiempo”⁴⁸ de Heidegger, publicado en 1927⁴⁹ nos presenta este tema a pesar que ulteriormente se vuelva a invertir este concepción.

No obstante no se parte del cogito, sino de la cuestión del ser, se parte generalmente desde la pregunta por el ser. No por la cosa, cogito. Desde allí surge un mecanismo, una vía distinta de otra metafísica, y esta es: se conduce desde el *ser que suscita la pregunta*, al *ser que cuestiona*. Allí resulta que la conciencia no es la medida de todas las cosas; el hombre no será designado por esta conciencia, sino por el *ser* que le confiere *ser* al cuestionamiento del *ser*. Esta fórmula sería: sum ergo sum ergo sum.

Bien, este cuestionamiento está designado por una categoría ontológica, que antes había sido término, esta es: *Dasein*⁵⁰. Y *Dasein* significaría así: ser el lugar, el *allí* de la cuestión del ser. Digamos entonces, que la acción no vuelve atrás la mirada para pensar en su pasado y así poder pensar lo político. Esto sólo es posible, y aceptable si ya lo que está delante, el vacío total de la negación de todo, resulta el final de la política.

Pensar pues, el origen del accionar político es sólo posible si frente a nosotros lo que nos queda es el exterminio y por ende la figura del totalitarismo.

De forma que, detrás de la preocupación por la política, vertebradora de las reflexiones de Arendt lo que hay es una decidida revaloración del mundo, claramente manifiesta en afirmaciones como las relativas al hecho de que los humanos sólo son libres mientras actúan, nunca antes, ni después, porque ser libre y actuar es una y la misma cosa.⁵¹

Es política pues la actividad que se pone en juego cuando aparecemos, y sólo allí en la acción de aparecer está aquello que se denomina pura e ingenuamente «realidad».

Ahora bien, el problema de la aparición necesita aún más, estar redundada por la palabra (lexis / deixis – legar / decir). La palabra activa un acto de aparición y es exactamente

48 Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México 1986.

49 *Sein und Zeit – Ser y Tiempo*, publicado en Jahrbuch für Phänomenologie und phänomenologische Forschung, vol. 8, La Haya, 446 pp

50 La consecuencia de ello es que, para expresar ideas afines y a veces casi idénticas, Lukács habla de «totalidad», donde Heidegger emplea la palabra «ser»; de «hombre», donde Heidegger crea el término *Dasein* (existencia); de «praxis» donde Heidegger dice «*Zuhändigkeit*» (aproximadamente «manipulabilidad»).

51 Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, capítulo introductorio (*Fina Birulés*), Editorial PAIDÓS – 1997, Barcelona – España, p. 13

en este “*illo tempore*”, “interdicto” de acción y aparición pública cuando se construye lo político. Lo político pues está franqueando en una delgada línea de construcción de lo temporal, debido a lo “efímero” del estar ahí en el tiempo y en el espacio, por tanto lo político sólo puede ser tal como lo presenta Arendt, en el *Aparecer*.

Aparecer no es una condición de sí (únicamente), sólo yo puedo aparecer y sólo yo puedo darme cuenta de mi aparición. Pero para ello es necesaria la señalización del otro, el otro en el interdicto, en este tránsito temporario, en este *illo tempore*, es quien me anuncia que he aparecido. No, al contrario, sólo puedo aparecer en el mundo y por lo tanto ser político y público, (apenas) cuando otro está presente para darme acto de aparición, y luego mi palabra se refleja como un continuum de estar presente también apenas para refrendar en la memoria (tanto la mía como la del otro) esta condición propia del estar.

Se puede estar en el mundo pero para que el acto de estar se torne político es necesario aparecer, y se aparece (nos explica Hannah Arendt) cuando sólo tenemos una voz que «intuye» modifica la praxis. Se puede estar inclusive en soledad, pero en soledad no somos participantes de una acción.

La teoría arendtiana de la política está sustentada en la idea de «sujetos débiles»⁵². Sujetos venidos a menos que han perdido totalmente la capacidad y la perspectiva de ser o al menos de constituirse en sujetos, sujetos de los que apenas se puede intuir un resplandor de su “persistir” en lo público.

Es de otra forma, otra ontología (marcada por el pensamiento de Heidegger y por el pensamiento de Jaspers) donde el problema del sujeto, ya no es el centro del debate, sino más bien su acción, su actividad devenida en debate con el otro. Se intuye que hemos actuado, hemos perpetrado una acción en un tiempo que “evoluciona”. Sólo estar frente al otro es lo único que me garantiza estar, y no sólo estar, sino aparecer. Pero además el otro también está y aparece porque “yo”, que me vuelvo otro en esa instantaneidad, en tanto le doy voz y palabra a ese para que me enuncie y yo enunciarlo lo hago aparecer.

Otro no es otro sino, yo y otro al mismo tiempo, y ese otro soy yo que no es más que otro representado por él y por mí al instante. Esto es lo que nos vuelve o nos torna en si propiamente políticos, porque nos damos calidad de polis, en la comunidad en la sociedad y podríamos hablar de fin de la historia y fin de las ideologías. Aquí, digámoslo así, «*la historia no hace regla*» y queda fuera de todo juego. Ni el ser, ni la historia ya rinden cuenta de nada. No queda de ellos ni los vestigios.

Fuera del tiempo para estar, el espacio no es comutable, predecible, fuera de ambos (relación tiempo – espacio) el «*ser*»⁵³ no es otra cosa que pura actividad, pura actividad que además se torna política y que se vuelve sólo acto y politicidad en la misma temporalidad y especialidad relativa del momento de anunciarse o hablar.

Cuando una voz aparece, algo que resuena de un «*otro*» lugar fuera de mí, sólo allí puedo dar cuenta de que «*yo*» estoy apareciendo y por ende destacando la condición de lo político en mi actividad. De modo que esta disputa entre sujeto – objeto, se suspende, queda también, al punto de que el problema es de los sujetos débiles, fuera de tono.

52 No nos referimos a Vattimo.

53 Acotamos: Este ser, que ya no es y del que además no lo tomamos como la definición tradicional de ser.

Ahora todos partimos de la presunción (incierta todavía) que procedemos sujetos y objetos, al tiempo teoría y praxis, al tiempo una mecánica celeste llena de disturbios, impredicibilidades, sueños e imaginaciones del presente, del pasado y del futuro, e inclusive de esas mismas nociones que hacen acto de «*presencia débil*» para anuciarnos en un firmamento de la historia. Qué es la historia así sino un sueño de ese «*así*» y de ese *Dasein*, de ese (estar ahí), de ese tener actividad «*allí*». Se podría preguntar nuevamente ¿Qué es la historia? Y podemos reprender en este «*orden*», qué es la historia, sino apenas un rango de la expresión de una cierta e intuitiva memoria de un pasado deconstruido en un ayer caído en el vacío. Samuel Beckett agrega a esta ya conformada visión ontológica:

Que haría yo en este mundo, sin rostro, sin preguntas.
En el que estar no dura sino instantes,
En el que cada instante se vierte en el vacío,
olvidando haber sido.

Para Arendt entonces sólo es estar, pero claro está estar en presencia del otro y ser reconocido por este otro. Y el estar, en presencia del otro, es a la vez tener una voz, aparecer, acto de «*ver*» en lo transitorio, en lo efímero de la temporalidad. Por ello definimos que sólo en este «*illo tempore*» es que podemos comenzar a ver cualquier acción que se torna política.

No es la palabra, la voz, la que nos «*imbuye*» en su sentido de permanencia (tanto diacrónica, como sincrónica) sino mucho más allá los actos propios de la aparición, que se ven reflejados en su *acto – actividad* de transitoriedad de la palabra y de la voz frente al otro. Aparecemos sólo si vamos a transformar al mundo, es decir sólo si vamos a tomar una acción para estar ahí, y para Arendt, es allí donde entonces aparece lo político.

Es en este punto exactamente donde de alguna forma identificamos en Arendt, una mirada distante del método marxista en lo que se refiere al tema de la política. En Marx hay un tránsito importante entre *Teoría y Praxis*, que en Arendt está mediado por lo que ella define en lo público. «*Teoría y Praxis*» (del método dialéctico) del marxismo implican distintamente en Arendt lo que respectivamente ella enuncia como «*Ser*» y «*Aparecer*». Marx habla en un sentido colectivo, Arendt en una experiencia absolutamente individual. La explicación de Arendt, no está anudada a la tesis marxista directamente, ella no lo aprueba pero puede dar de sí conciencia de un cierto reflejo en ambas tesis.

Por un lado el marxismo es un método (modo de accionar), por otro lado la explicación de Arendt en torno a la política y sus acometidas son una «filosofía» pues como no significa simplemente ser ahí (*Dasein*), sino aparecer a través de una voz, que modificará las experiencias concretas y la realidad, entonces este acto de aparecer, refrenda un tipo de praxis, aquella que nos define el marxismo de otro modo distinto. Realmente Arendt no ausulta la praxis del mismo modo que lo arguye el marxismo, ausulta en sus categorías lo que ella establece como la acción. Todo esto, en tanto la palabra sea entendida como una acción, en tanto la palabra articule en el otro (sujeto – actor) una acción.

A nuestro juicio, esto implica la inclusión de un tercer elemento que no está ni en Marx, pero si en Arendt, esto es: lo dialógico; y que muy bien explica Edgar Morin en su método de la complejidad. En este sentido no es posible hoy aparecer, establecer un acto político sólo vinculando la (teoría y la praxis / desde el marxismo), (ser – aparecer / desde

Arendt) con un medio como la palabra, sino con algo más en lo que interviene la palabra, esto es: lo dialógico, porque entonces ¿De qué otra manera podemos mirar lo histórico? Tal como nos lo planteaba Marx, pero que desde el lugar De Arendt, hay una mirada distinta de estos llamados procesos históricos.

¿Cómo podemos mirar lo político? En otros términos para Arendt, no hay política sino hay dialogicidad. Arendt, no atribuye la categoría de dialógica a esta acción positividad de lo político, al menos no lo hace directamente, pero anuncia que el fin de la política se sucede cuando se termina lo dialógico. Marx lo expresa con el método del materialismo dialéctico, y Arendt vuelve al ágora como metáfora de lo público, del aparecer, del diálogo de la libertad y por ende de lo político.

Michael Denneny⁵⁴ afirma que:

[1]a responsabilidad queda vertebrada por tres elementos distintos pero estrechamente relacionados: declara la presencia de lo que está presente, declararse uno mismo presente y declarar un nexo entre sí y lo que está presente.⁵⁵

Esta última condición de declarar un nexo entre sí frente al mundo (nosotros lo entendemos de esa manera) sólo será posible si se articula un diálogo, es decir una cierta metódica de la «*dialogicidad*». Por lo tanto si no hay «aparición – voz», si no hay «acción – labor» (en el marco de una dialéctica histórica), sino hay dialogicidad (no solamente como método retórico sino como mecanismo articulado de la acción – la dialéctica – la aparición): «No hay política», y no se podría todavía dar un término sobre lo que significa la política. La que se vuelve y se torna histórico y la que pensamos real. La que se nos aparece real pues sólo pueden existir en función de los otros y de la capacidad que se tiene para dialogar con los otros.

No basta pues sólo con pensar o con estar en soledad, pues ni siquiera en soledad podemos acotar, anunciar un acto, y mucho menos mismidad. El yo en esa soledad (terrible por demás) se pierde, se anula, se extravía, desaparece, y todo lo que estaba en acto, en comunidad y en sociedad se olvida, o se duda de ello.

La mismidad no se reproduce sino es con los otros, reconociendo un «*nos-otros*». Desde allí, cualquier cosa que se torne pública en tanto otro frente a mi, es profusamente política, es un acto político en sí y como tal constituido e instituido.

En soledad el pensamiento Aristotélico se desvanece completamente. Al hombre – sujeto – actor, no le basta con *su propia naturaleza humana* para ser político. Cuando el hombre nace, no es político. Esta distinción determinará una distancia, de la concepción marxista de la historia en torno al mundo y a la política.

Puesto que Arendt atribuye a los individuos la condición de ejercer la política, por lo tanto sólo con la aparición del individuo en público y con su voz surge la política. No por su naturaleza, ni por su historia. No es la historia la que determinará la política, sino lo

54 Michael Denneny citado por Fina Birulés en ¿Qué es la política? De Hannah Arendt.

55 El subrayado es nuestro y creo que Lukács se refiere aquí especialmente al problema de la praxis que deviene de la teoría en el marxismo. Es decir toda teoría debe generar una praxis para producir una transformación. Ibídем, p. 27.

individuos con su propia voz los que dan politicidad a los acontecimientos. Sólo así se «es», y sólo así se aparece ante el mundo. La historia y la política, aparecen en tanto se «es» en tanto se produce un *Dasein*.

El *Dasein* se define como «ser arrojado» (*Geworfen*) en una comunidad, en el ser, a partir de lo cual se lo sustenta. Sólo siendo arrojado se sustenta la dialogicidad de la política. Y sólo hasta que al fin sea capaz de acceder a su «*ser-en-si*» «*ser-con-el otro*», es decir, a su responsabilidad es entonces que somos políticos. Es precisamente en ese arrojamiento donde se producen los acontecimientos políticos.

Sólo si el paso de la conciencia significa el paso decisivo que el proceso histórico tiene que dar hacia su propio objetivo, compuesto de voluntades humanas, pero no dependiente de humano arbitrio, no – invención del espíritu humano; sólo si la función histórica de la teoría consiste en posibilitar prácticamente ese paso; sólo si está dada una situación histórica en el cual el correcto conocimiento de la sociedad resulta ser para una clase condición inmediata de su autoafirmación en la lucha; sólo si para esa clase su autoconocimiento es al mismo tiempo un conocimiento recto de la entera sociedad; y sólo si, consiguientemente, esa clase es al mismo tiempo, para ese conocimiento, sujeto y objeto del conocer y la teoría interviene de este modo inmediata y adecuadamente en el proceso de subversión de la sociedad: sólo entonces es posible la unidad de la teoría y la práctica, el presupuesto de la función revolucionaria de la teoría.⁵⁶

Por lo tanto toda relación de marco, sujeto-objeto, sobrevive en el marco de la historia a propósito de un entendimiento de sí y de otro, en tanto (reflejo de autoconciencia), en tanto historia e historicidad principio fundamental del reflejo del “mundo” principio fundamental de la dialéctica.

Hay una distinción profunda entre la «*cosa práctica*» y un entorno dialéctico, que hace propensa cualquier actividad a un proceso constante de transformación. La transformación en el mundo marxista en objetiva de la realidad, y la historia sobreviene al hombre, está por encima de él, lo sobrepasa con creces.

En el ámbito del pensamiento de la política de Arendt esta condición de la historia puede en algún término suspender al hombre en su actividad, o hasta quizá determinarlo. Pero también hace distinción de que el problema de la política en Arendt, no aparece entendiendo al sujeto como un transformador, sino más bien como una inter-actuación de vida entre la «*vita contemplativa*» y la «*vita activa*», no es sólo una reflexión, una contemplación, una mirada sobre el mundo, sino además es también un hacer, un activarme, una pulsión.

La historia y la política actúan en Arendt casi más como desde una pulsión, que desde esa autoconciencia que proclama Lukács como motor de la transformación. Para Arendt la historia puede estar más condicionada por otros medios y para Lukács, este es el principio fundamental del objeto de transformación para la liberación de los pueblos oprimidos.

56 George Lukács, *El marxismo ortodoxo y el materialismo histórico*, Editorial Grijalbo 1978, México D. F. p. 11

La relación dialéctica del sujeto y el objeto en el proceso histórico no es aludida siquiera, y mucho menos, por tanto, situada en el centro de la consideración metódica, como le correspondería. Más sin esa determinación el método dialéctico –a pesar de toda la conversación, sólo aparente, por supuesto, en última instancia – de los conceptos <<fluyentes>>, etc. Deja de ser un método revolucionario. La diferenciación respecto de la <<metafísica>> del objeto, la cosa de la consideración, la deja necesariamente intacta, inmutada, y que, por lo tanto, la consideración misma es siempre y sólo contemplativa, no se hace práctica, mientras que para el método dialéctico el problema central es la transformación de la realidad.⁵⁷

Cuando Hannah Arendt plantea la distancia entre los conceptos de «*vita contemplativa*» y «*vita activa*» nos está definiendo también de la transición que surge entre «idealismo» y «marxismo», entre la metafísica y el método dialéctico.

El debate de Hannah Arendt entre el pensamiento Luckasiano y el pensamiento Heideggeriano, parece no estar tan evidenciado en la literatura arendtiana, e incluso en la definición de su política, sin embargo queremos establecer la distinción propia y particular de Arendt en torno a estos dos autores que se definen en la política, desde dos polos opuestos.

La tesis de Hannah Arendt, es liberalista y en franca oposición al pensamiento marxista. Sin embargo, a pesar de que su orientación es opuesta al marxismo, consideramos que de alguna forma hay una cierta perspectiva que por un lado parece acercarse a Marx y por otro a Kant. Pero cuando nos referimos a Marx, lo hacemos en el tono que Lukács intentó definirlo. Es decir en todo caso de haber un acercamiento (mínimo, es verdad) de Arendt al marxismo, sería al marxismo Lukacsiano, y al contrario o en la mismo sentido el perfil de Arendt, está muy cerca del pensamiento de Heidegger, a pesar de su distancia por el acercamiento que tuvo Heidegger en Friburgo con el Nazismo.

La consideración especial del método dialéctico es precisamente la condición de fluencia y transmisión que tienen los conceptos unos de otros, también de tensión y contradicción, particularmente en la relación que se plantea entre sujeto – objeto, donde idealismo y metafísica Hegeliana ponían una distancia. El problema es que la dialéctica supone una asociación entre teoría y praxis porque el objeto mismo del marxismo es ejercer una transformación de la realidad. Y la transformación de esta realidad sólo será posible si ambos signos entran en conjunción y tensión a la vez.

Por eso todo intento de profundizar «críticamente» el método dialéctico lleva necesariamente a una trivialización. Pues el punto de partida metódico de toda actitud «crítica» es precisamente la separación entre el método y la realidad, el pensamiento y el ser.⁵⁸

En este sentido es distinto y opuesto a lo que nos plantea Arendt, pues según ella, esta relación entre pensamiento y ser es fundamental. No en el sentido cartesiano. No como Descartes plantea esta relación, sino más bien entre lo que ella ha denominado «*vita contemplativa*» y «*vita activa*». Una actitud crítica, parece una actitud devenir de una actitud

57 George Lukács, *El marxismo ortodoxo y el materialismo histórico*, Editorial Grijalbo 1978, México D. F. p. 12

58 Ibidem p.13

del pensamiento. Este pensamiento debe además como ya hemos explicado tener una actitud reflexiva, para que se encuentre ante la pregunta por el otro. Una actitud crítica también se construye no a base de identificaciones e identidades, sino de respuestas que vienen desde el otro lugar.

Desde allí esta tesis dialéctica se debilita, pues nada se ubica en este centro sino más bien en el lugar de una experiencia vital, y no de una experiencia cognitiva. No entre la discusión teoría y praxis.

Al igual que en toda ciencia social en general, siempre puede comprobarse en el proceso de las categorías económicas... que las categorías expresan formas de ser, condiciones de existencia.⁵⁹

En cierto modo la postura marxista de Lukács tiene en tanto su tesis, una posición que pudiera abordar una breve tesis fenomenológica, y desde esta perspectiva asume también una postura cercana al planteamiento de Arendt. Claro que debemos distinguir bien entre la postura Lukacsiana, y la postura arendtiana. Pues ambas «fenomenologías» no transitan las mismas categorías.

Lukács está formulando una crítica severa al modo, y método de dar conocimiento. Según su tesis todo conocimiento sólo es posible en función de la positiva confrontación teórica y estadística, sin profundizar en los actos, y en el diálogo. Una forma de acercarse a lo político dando cuenta de una existencia pura, naturalista, una explicación del mundo que no trasciende el problema de la experiencialidad, no ligada al diálogo como en Arendt, sino en la experimentación y a los «resultados» arroja esa experimentación. La naturaleza de los métodos usados para comprender y cognoscer el mundo.

Es decir el planteamiento de Lukács presume que este cierto acto del empirismo arrasa con cualquier señal, rasgo de sentido sobre los actos y los acontecimientos aherrojados sobre una elaboración metódica, y se interesa por el estudio de cualquier dato estadístico, que pueda a este conocimiento implicar un parte de información con carácter cuantitativo.

En este sentido tanto la experiencia política (en los términos de Arendt), y la experiencia estética, que además está profundamente vinculada con la política, quedan completamente allanadas de su propio campo de acción y todo el tamiz *teórico – praxis*, aparecen reducidos, resumidos a un interpretación que apunta a imaginar y pensar lo público y lo estético desde la perspectiva de la vida económica. En palabras del mismo Lukács [...] *Ese empirismo cree que cualquier dato, cualquier número estadístico, cualquier factum brutum de la vida económica es un hecho importante*⁶⁰ [...] y entonces lo tamiza ya como una punta de lanza frente a otras miradas, especialmente anulando la política y la estética. Según Lukács sólo entonces el dato puede ofrecer una buena interpretación del asunto que se significa en aquella experiencia devenida desde lo público y desde lo estético.

La impronta que el siglo XIX dejó a su paso, dio pie firme para interpretar una idea de mundo. Desde allí, *apelan entonces al método de las ciencias naturales, al modo como estas consiguen explicar y comunicar hechos «puros» por medio de la observación, la abstracción, el*

59 Kart Marx, citado por George Lukács, *El marxismo ortodoxo y el materialismo histórico*, Editorial Grijalbo – 1978, México D. F. p.13

60 George Lukács, *El marxismo ortodoxo y el materialismo histórico*, Editorial Grijalbo – 1978, México D. F. p.13

experimento, etc. [...] esta construcción introduce una disputa por vía fuerte, así: el ideal cognoscitivo frente a las construcciones del método dialéctico En cambio el análisis de Heidegger está orientado, hacia el problema óntico filosófico, en tanto el análisis lukacsiano sigue la misma senda desde la perspectiva materialista dialéctica y por tanto histórica, entendiendo una fusión entre teoría y praxis.

De esta manera Simmel nos devela: *La cultura ofrece una solución a la ecuación sujeto – objeto*. En la formación de los conceptos *sujeto – objeto* como los correlatos, cada uno de los cuales sólo encuentra sentido en el otro, ya reside el anhelo y la anticipación de una superación de ese dualismo rígido, último.

Según Theodor Adorno⁶¹: Simmel publicó los ensayos reunidos en el libro *Sobre la aventura (ensayos de crítica)* con un epílogo de Jürgen Habermas. Y desde esta perspectiva Adorno confiesa lo que tenía que agradecer a la temprana lectura de los escritos Simmelianos.

Habermas⁶² también pone en juego su relación con Simmel y establece un punto crítico en la discusión. Agrega sobre aquello que tanto a Adorno como a él, los separa de Simmel, aduciendo el concepto de cultura de Neokantismo. Simmel es un hijo de fin de siglo expresa Habermas; pertenece a la época para cuyo elemento formativo: Kant y Hegel, Schiller y Goethe, eran todavía contemporáneos, aún cuando Schopenhauer empezase ya a proyectar sombra sobre ellos. Esta es una historia de crueldad de la filosofía y del pensamiento pues Simmel es la base de un pensamiento más espiritualista y metafísico de la cultura llegando incluso a tocar a Nietzsche, pero a la vez un transformador de todo lo que de la cultura devino durante la primer mitad del siglo XX.

La gran disputa del arte y de la estética estuvo confinada a las diferencias entre la concepción de un mundo materialista y de un mundo espiritual. Simmel, asume que una filosofía del dinero ajusta cuentas con una filosofía de la *estética*, con una filosofía del arte. Para finales del siglo XIX el dinero tuvo un carácter ejemplar: Habermas explica que las actividades de cambio que se empezaban a realizar en el modo de su pura abstracción, expresaban la conformación de una subjetividad representada en el marco de su propia objetividad. Objetividad que se entrega a un proceso complejo de diferenciación tanto en las fuerzas de su entendimiento calculatorio como en el impulso o la divagación. Esta es la aventura de la estética de Simmel, definida por el propio Habermas.

Esta concepción Habermasiana de la teoría de Simmel, en torno a la forma cómo define los procesos de objetivación y cosificación de la cultura, delinean un nuevo cuerpo conceptual del pensamiento en el siglo XX. Habermas expresa:

La cultura concreta sólo puede generarse a través del entretejimiento de la subjetividad con los elementos objetivos, a través de incorporaciones de la objetivación en el proceso de formación y de contexto de la vida de los sujetos, la reconciliación de las almas con las formas.⁶³

61 George Simmel, *Sobre la Aventura*, Editorial Península,, Madrid – España 1987.

62 Op. Cit, pp. 423 -441.

63 George Simmel, *Sobre la aventura (ensayos de estética)*, Epílogo de Jürgen Habermas, Ediciones de Bolsillo, Editorial Península, Barcelona – España 2002, p.438

Todo esto es idéntico y válido para una teoría estética, pues una teoría estética recrudece las formas, tal como la objetividad se apropiá de los sinnúmeros valores de la subjetividad. La estética pues trasiega por ende la mirada que se oculta entre subjetividad y objetividad.

La cosificación de la subjetividad permea pues los campos subjetivos de la personalidad y anula cualquier camino hacia la auto-afirmación del espíritu. Así todo espíritu se conduce hacia su propia negatividad y/o negación de la subjetivación de la naturaleza.

La filosofía estética (según nuestra lectura de Simmel) será pues entendida sólo desde la filosofía del dinero, en este sentido surge la pregunta por: ¿Qué es la estética?

Las aspiraciones del *sujeto* se confunden profusamente y comienzan a navegar en el espejo de las formas. El sujeto se ilusiona con la esperanza de que la forma le dé conquista para retomar al sujeto (subjetivado) nuevamente.

Esta racionalidad de las formas (que dominan el imperio de la modernidad) ha desgastado de tal manera la pregunta por la filosofía de la estética que ya no resulta posible, en modo alguno, sugerir o sugerirse en torno a ella misma. En otras palabras ya no hay condiciones para considerar a la estética en tanto ese sentido tan metafísico que el pensamiento griego ha arrojado sobre nosotros. Y sólo si este racionalismo impuro, abstracto, empírista, legalmente fuerte pueda darnos algo, sólo así pudiéramos pensar en una nueva o al menos otra representación de la estética. La estética adolece del valor de lo que no se *es*. La estética en tono adorniano se ha vuelto ya en el siglo XX, una *dialéctica negativa* de ella misma.

El problema central de un pensamiento de la estética y/o de un pensamiento estético está cada vez más circulando por los problemas centrales de la forma, antes que por los sentidos del espíritu. El debate entre una filosofía de la vida y un pensamiento filosófico científico, como el planteado por Hegel será el que alimentará la disputa en el siglo XX. Quizá pudiéramos plantear la dicotomía pensamiento contra acción.

Georg Simmel nos plantea: [...] cuando de dos vivencias cuyos contenidos especificables no son nada diferentes una es considerada como *aventura* y la otra no, lo que se pone en juego para conferir a una un tal significado y negárselo a la otra es esa diversidad en relación con el todo de nuestra vida. [...] una filosofía estética nos induce directamente a pensar sobre la misma base: lo que una época hace estética a una cosa, y otra lo rechaza, estará directamente ligado con la experiencia vital y su diversidad con el todo por encima de cualquier otra experiencia estética. Sólo la negatividad experiencial de una estética puede resurgir otra.

Simmel a través de esta filosofía vitalista da pie para generar la gran discusión del pensamiento durante el siglo XX: Vitalismo – objetualismo, existencialismo – materialismo, fenomenología (experienciación) – positivismo, los acontecimientos que determinan cambios sustantivos.

De la entrada del siglo XX, también generarán transformaciones representativas del pensamiento de la estética en la época y durante todo el siglo. Lo estético se desplaza entre un momento interior y sale representado en un momento exterior, todo aquello que es representado, sólo es representado en la misma transitoriedad. Para Heidegger: lo metafórico

sólo se da dentro de la metafísica. En esta cuestión surgen parejas metafóricas. La primera: *Lo propio y lo figurado*, la segunda: *lo sensible y lo inteligible*, la tercera: *lo visible y lo invisible*. Parece que Paul Ricoeur, plantea que Heidegger no desea hablar de la metáfora, sino más bien establecer (a través de su mecanismo de oposición) la relación existente entre lo sensible/no-sensible. Pero que al mismo tiempo Ricoeur niega que este sea el único objeto definidor de la metáfora. La idea de Heidegger de la metáfora se expresa como transferencia de lo sensible a lo inteligible.

Según esta tesis hay una transferencia de carácter analógico y otro de carácter metafórico, es decir aquello que va de lo sensible a lo inteligible. En cierto momento la metáfora puede volverse un modo *metafísico* y por ende expresivo, contingente de lo sensible, (que se torna ininteligible).

Es decir, en tono de disputa Derrida – Ricoeur sería la metáfora en retirada como lo anuncia tal, Derrida para entender sólo el logro de ella misma. El derivado derridiano es la confluencia tal como lo anuncian estas palabras del discurso del pensamiento siglo XIX, siglo XX.

En el trámite *sensible – inteligible* también puede aparecer la coalición derridiana metáforas sensibles, metáforas gastadas o tal como el mismo Derrida lo enumera metáforas extintas, metáforas efectivas, finalmente la oposición entre metáforas vivas y metáforas muertas.

La distinción trópica entre metonimia – metáfora creo que es necesaria aclararla. Lo metonímico parece indicar cualquier momento de autenticidad de lo metafórico y en algunos tiempos o modos hacemos de lo metonímico algo metafórico o viceversa. Así que lo metafórico parece estar en lo *inteligible – lo visto*, pero lo no visto.

La metáfora puede representarse como una huella de agua persistente en tiempo e historia. Lo metafórico está completamente alejado de lo metafísico pues no está en el mundo de los objetos. La metáfora pues, en tropos activamente constituida, armada. La metonimia en cambio, paso previo a la metáfora no llega a un tropo como tal, sino en transición pura se transforma en suspiro, de interdicto transitivo hacia algo más profundo, más holocáustico, mas desordenado.

CAPÍTULO II

TRANSICIONES INICIALES Y TEATRO POLÍTICO

DEFINICIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LO POLÍTICO EN EL TEATRO.

Notas inciales a la producción teórica de un teatro político

El teatro político – dijo Piscator en una ocasión – fue inventado por mí esencialmente en la escena y por Brecht en el Drama

Alfonso Sastre (Introducción al TEATRO POLÍTICO p.XIX)

Distintos movimientos y experiencias estéticas inundaron Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Estas tendencias se trasladarían a América Latina desde distintas perspectivas y formatos. Se importaría las técnicas (a nuestro modo) pero no los autores o creadores de las mismas. Sin embargo, muchas de ellas están profundamente religadas a índoless políticas e históricas, y partieron del seno mismo de la sociedad que estaba ávida de mostrarse en pleno desde todos los ámbitos que la rodeaban, especialmente el estético.

En este sentido se han escogido algunos, que nos ofrecerán una breve e inicial orientación y algunas particulares ideas en torno a estos movimientos de vanguardia. Para ello es necesario, hacer una categorización y breve ideario de las siguientes posturas escénicas y experiencias del teatro: *Teatro de Agitación, Teatro Documento y Teatro de Tesis, Teatro de la Era Científica de Brecht (Teatro Didáctico, Teatro Épico, Teatro Dialéctico), Teatro de Participación, Teatro Pobre*.

El *Teatro de Agitación*⁶⁴: Teatro de Agit-Prop (procedente del ruso: agitatsiya – propaganda) se mostraba como una forma de reconstrucción de lo teatral cuyo propósito fue sensibilizar a un público con respecto a una situación política social que se vivía en la sociedad de principios del siglo XX, especialmente en la sociedad Rusa aquella derivada de la Revolución Bolchevique quienes serían los primeros en poner a mano este teatro de Agitación.

64 Marcel De Grève explica : AGIT-PROP (ÉTYMOLOGIE / Philology) Du russe agitprop, forme abrégée de agitatsija-propaganda : « agitation-propagande ». Le terme est dérivé du nom du « Département d'agitation et de propagande » (Otdel agitatsii i propaganda), créé en septembre 1920 par Lénine à Moscou, et dépendant du Parti communiste de l'Union soviétique. Le Département avait pour mission de développer la culture parmi une population en grande partie analphabète ou illettrée, afin de convaincre celle-ci, par tous les relais possibles, des bienfaits que la Révolution était censée lui apporter. Le terme agitatsija, du latin agitatio, est déjà connoté politiquement en russe (« agitation » au sens courant se dit volnenije). L' « agitation », dans ce sens, est en liaison étroite avec la « propagande ». Il s'agit de concilier deux rôles que Plekhanov distinguait ainsi : « Le propagandiste transmet beaucoup d'idées à une seule personne ou à quelques personnes, et l'agitateur transmet seulement une ou quelques idées à toute une masse de personnes » (Œuvres, t. III. Moscou, 1928). ÉTUDE SÉMANTIQUE/ Definitions 1. (Politique). Entreprise de diffusion des idées de la Révolution russe d'Octobre 1917 et des idéaux du Parti Communiste auprès du prolétariat contre l'ennemi bourgeois. Plus largement, entreprise de diffusion d'idées révolutionnaires à l'adresse du peuple. 2. (Théâtre). Théâtre populaire qui tente de renouveler ses formes et son langage afin de rendre accessibles les idéaux communistes au peuple (ouvriers, paysans, soldats). Souvent ambulant, le théâtre d'agitprop investit la rue, la place publique et les lieux de travail.

Mucho antes de que Piscator y Brecht, ensayaran las formas políticas en el teatro; Vsevolod Meyerhold⁶⁵ ponía en práctica estas técnicas escénicas que contribuían de manera directa con el proceso de transformación revolucionaria que vivía Rusia en aquellos años.

Era una combinación de Teatro y Propaganda (política). Como ya se dijo, básicamente la intención fundamental era producir agitación. Agitar las masas populares a través del teatro como medio, y utilizando distintas técnicas y procedimientos para llevarse a cabo este procedimiento. Podría decirse que era un teatro propiamente “panfletario” pues su contexto no estaba cimentado en una propuesta estética fundamentalmente, sino más bien en como generar un movimiento de masas, especialmente del pueblo que llevara a la transformación social.

Los métodos y las formas usadas en el AGIT-PROP fueron múltiples y variados (como ahora veremos) y ellas quedaron y sellaron una huella en el teatro y la vida cotidiana de los primeros veinte años de siglo XX. Al respecto, Marcel De Grève destaca:

Sur cette lancée, le metteur en scène Meyerhold accueillit la Révolution d'Octobre avec enthousiasme et il fut un des premiers à répondre à l'appel du pouvoir révolutionnaire aux artistes de Petrograd, aux côtés, par exemple des écrivains Maïakovski et Blok. Plus que l'incarnation d'un programme politique bien précis, Octobre apparaît à Meyerhold comme l'espoir pour l'artiste de réaliser un théâtre populaire authentique, de réagir contre un théâtre destiné aux seules élites et de promouvoir ce dont il rêvait déjà: un théâtre de foire, de cirque, de place publique. Dès 1918, il dirigea la section théâtrale du « Commissariat du peuple à l'Instruction publique » et il forma à Pétrograd les premiers instructeurs pour les théâtres ouvriers et paysans.⁶⁶

La influencia de Meyerhold en la definición de un teatro político, y además de la inclusión de la política a través del teatro será determinante para los movimientos estéticos del siglo XX, en varios sentidos, desde el punto de vista del activismo político y en otro desde el punto de vista de la actividad política. Además de eso, la influencia de distintos géneros, catalogados como menores hasta ese momento, ahora pasará a formar parte del arte oficial, como bien lo destaca más adelante De Grève:

Le théâtre d'agitprop est alors une espèce de technique d'animation collective parfois à partir de pièces existantes. Mais, plutôt que d'adapter les classiques, l'agitprop préfère improviser, expérimente, produit

65 Meyerhold, Vsevolod (Vsevolod Emílievich Meyerhold, 1874-1942) Director y teórico teatral ruso, n. en Penza. Estudió en 1896 en la Escuela Dramática de Moscú y se integró más tarde en el Teatro Artístico de esa ciudad, donde Stanislavski le brindó la posibilidad de superar las normas teatrales convencionales con fórmulas vanguardistas. En 1906 pasó a dirigir el Teatro Dramático de Petrogrado, entonces a las órdenes de la actriz Vera Komissaarzevskaia, hasta su ruptura con ella en 1908. Adherido a los ideales de la Revolución de Octubre, fue nombrado director de la sección teatral del comisariato para la Educación, pero su línea independiente entró en colisión con el burocratismo estalinista, a pesar de haber sido nombrado en 1923 «artista del pueblo de la Unión Soviética». Al morir, en circunstancias aún desconocidas, dejó importantes creaciones escénicas, entre ellas las de Hedda Gabler de Ibsen (1906), Tristán e Isolda de Wagner (1909), La mascarada de Lermontov (1917) y La chinche de Maiakovski (1929).

66 Marcel De Grève, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, consultado en Internet, 03 de Marzo de 2005. Dirección electrónica: <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=545>

de nouvelles pièces en tirant parti de genres mineurs ou encore nouveaux : le cirque, le guignol, le batelage, le cabaret, le cinéma. Nouveau théâtre, il se développe en de nouveaux lieux : la place publique, la rue, le tramway, l'usine, en faisant appel tantôt à des acteurs professionnels, tantôt à des amateurs. Ainsi, le mouvement des « Blouses bleues » (portées par les ouvriers de l'industrie lourde) exploita aussi bien le folklore traditionnel que des techniques d'avant-garde.⁶⁷

La utilización de distintas técnicas y formatos para la producción de este teatro generó una transformación radical en el hecho escénico y estético de la época, como lo explica De Grève, el uso del Cabaret, de la acrobacia o malabares, del circo, del guiñol o del cine dentro del teatro, produjeron un fuerte efecto “trashumante” e impactante y de transformación profunda para un espectador que venía acostumbrado a ver un teatro clásico, un teatro básicamente de orientación burguesa.

En el teatro de agitación es pues donde por primera vez esta forma combinada de teatro y política aparece en la escena. Aún y cuando la definición de teatro político, tal como la usara Erwin Piscator no se hubiera convertido en un enunciado definitivo todavía para los primeros quince años del siglo XX.

El teatro aparece en la calle y sale de alguna forma de la experiencia cerrada y limitada del teatro a la Italiana⁶⁸. En este sentido Marco De Marinis de alguna manera confunde la ruptura de la estética a la italiana con una nueva lectura y concepción abierta en la que el teatro “moderno” o el teatro de hoy irrumpen sobre las formas de acercamiento que se establecen con el público.

De Marinis explica que la única posibilidad que ofrece el teatro a la italiana, es una relación frontal con el espectáculo. La misma conformación del espacio físico llamado teatro, y del espacio escénico en forma de herreradura (Marco de Marinis) donde el público afronta el espectáculo en cuatro niveles, desde la platea, primer balcón, segundo balcón y finalmente tercer balcón, con sus respectivos palcos sobresalientes a los costados, era al mismo tiempo un receptáculo para la concepción de las estructuras sociales de la época. Pero la conformación de este espacio fue sólo reservado para la concepción de una Europa moderna, de la Europa burguesa.

67 Marcel De Grève, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, consultado en Internet, 10 de Marzo de 2005. Dirección electrónica: <http://www.dtl.info/art/definition.php?term=545>

68 “Teatro a la italiana”, que se caracteriza por poseer una sala en forma de herreradura donde el público se ubica en cuatro niveles; pero siempre en relación frontal al espectáculo que se presenta en el escenario. La sociedad en que fue construido, conformada por diferentes niveles, estableció singulares diferencias dentro del propio teatro, el que se proyectó y funcionó según sus clases, distribuidas en los diferentes pisos de la gran sala: la Platea - Balcón, el Primer Balcón, Tertulia y Paraíso (Cazuela o Gallinero), con una definición de accesos bien definida para cada tipo de público. Frente a la Platea se levanta con magnificencia a modo de pórtico la embocadura del escenario, ricamente trabajada a relieve con profusión de dorado al gusto francés. La superficie de la escena se presenta en forma de tablado con cierta pendiente en dirección al público, lo que propicia una mejor visibilidad de los asistentes y acentúa la ilusión de perspectiva tanto del espectáculo como de la escenografía utilizada. Como parte del diseño del escenario, el proscenio se proyecta hacia el lunetario con el fin de lograr una relación más directa con el público, mediando sólo entre éstos el espacio dedicado a la orquesta que puede servir de acompañamiento a la puesta en escena.

En realidad el teatro de agitación desde su primer instante intentó romper en especial con este concepto de un teatro que delimitara también las diferencias y las estructuras sociales. Se formó un interés profundo por desarmar la estructura alienante del concepto que arraigaba el teatro a la italiana. Estética, Política e ideología se combinaban en la propuesta Lenin–Meyerhold para desmontar cualquier forma de diferencias sociales.

Lo que no advierte De Marinis, es que la conformación de estos espacios llegaron en muy pequeña escala a América, y que mucho del teatro que se hizo en nuestro continente ya en los sesentas experimentaba formas particularmente distintas a lo que la sala a la italiana imponía como espacio teatral y como espacio político.

La polución social de América era absolutamente distinta al legado de la modernidad europea. Evidentemente la descripción que hace De Marinis, se remite a la clásica sala de los teatros burgueses de la Europa de fines del siglo XIX, de aquella que se edificó sobre una estética muy ligera, o de aquella que se definió sólo para el arte por el arte mismo, de aquella que dijo que todo arte era pura y simplemente arte, pero que jamás podía ser una arte comprometido con lo social. Una vuelta al pensamiento aristotélico del arte.

Este fue el “Teatro a la italiana”, que se caracteriza por poseer una sala en forma de herradura donde el público se ubica en cuatro niveles; pero siempre en relación frontal al espectáculo, que se presenta en el escenario. La sociedad en que fue construido, conformada por diferentes niveles, estableció singulares diferencias dentro del propio teatro, el que se proyectó y funcionó según sus clases, distribuidas en los diferentes pisos de la gran sala: la Platea - Balcón, el Primer Balcón, Tertulia y Paraíso (Cazuela o Gallinero), con una definición de accesos bien definida para cada tipo de público. Luego en frente mismo del espectador se erige el escenario que es el lugar propicio para la conformación de un espacio teatral y también social.

Allí convergen escena, teatro y sociedad, donde el espectador se enfrenta consigo mismo y con su mundo particular. Frente a la Platea se levanta con magnificencia a modo de pórtico la embocadura del escenario, ricamente trabajada a relieve con profusión de dorado al gusto francés. La superficie de la escena se presenta en forma de tablado con cierta pendiente en dirección al público, lo que propicia una mejor visibilidad de los asistentes y acentúa la ilusión de perspectiva tanto del espectáculo como de la escenografía utilizada.

Como parte del diseño del escenario, el proscenio se proyecta hacia el lunetario con el fin de lograr una relación más directa con el público, mediando sólo entre éstos el espacio dedicado a la orquesta que puede servir de acompañamiento a la puesta en escena.

Añadamos aquí una diferencia sustancial establecida por Marco de Marinis⁶⁹, en cuanto a la escena abierta y a la escena a la italiana, y luego también otras formas de producción escénica que se vinculan directamente con el aspecto social y desde lo social.

De Marinis, inicialmente nos explica la conformación de dos tipos de espectadores y dos funciones en relación con el tipo de espectador. De Marinis, menciona al *espectador testigo* y al *espectador del envolvimiento* y así nos lo define de la siguiente forma:

69 Marcos de Marinis, *El espectador nace a partir de una buena ecología teatral. En busca del espectador del nuevo siglo.* En: http://www.revele.com.ve/pdf/anuario_ininco/vol1-n14/pag243.pdf Artículo Visitado el 14 de septiembre de 2005.

Una de las hipótesis actuales se basa sobre el trabajo de estimulación completa del espectador. De esta manera se construyen espectáculos que son viajes, que atraviesan espacios, que incluyen itinerarios diversos, distancias, con fuertes connotaciones y cargas simbólicas y arquetípicas. Es una modalidad que apunta a una relación distinta con el espectador, basada sustancialmente sobre sus sentidos y no únicamente sobre la vista y el oído. Se incluye también el gusto. Hay bebidas, comidas, con la idea de implicar el gusto, los olores, el tacto.⁷⁰

El espectador testigo es aquel que queda entonces, confinado, cercado solamente dentro de la experiencia del teatro a la italiana. El espectador de envolvimiento está supeditado a una experiencia de carácter sensorial, que es también una experiencia convocante a la participación, a la acción, a la performance. La acción es la derivada estética de un teatro propiamente revolucionario y político.

Es una experiencia donde el espectador construye y elabora las formas estéticas. Un teatro que trata de construir desde el espectador la experiencia de lo estético, trastoca la idea central de la concepción aristotélica. Un teatro en tanto discurso histórico es profusamente anti-aristotélico, y por ende político. Remitámonos esencialmente a la propuesta de Bertolt Brecht.

Ahora bien, Marco De Marinis define concretamente la relación de “puridad” que debe establecer la escena a la italiana en la relación *espectáculo – espectador*. En este sentido destaca que esta relación deberá ser y significarse auténtica, profunda y de un carácter intelectual. Me atrevería a decir que esta experiencia ya era contemplada por la escena naturalista y por la concepción Stanislavskiana del teatro, y sin embargo, Jacques Copeau, Gordon Craig, Adolphe Appia, Vselevod Meyerhold y otros estudiaban los nuevos problemas del espacio escénico y por ende los espacios políticos y sociales que se confrontaban en la época.

También añade De Marinis, que si no es posible crear una ruptura en el proceso de creación del espectáculo o de la vida social, sino se rompe con la estructura fija y determinista que genera el teatro a la italiana no podría surgir tampoco una nueva concepción de teatro, un teatro de distinta forma.

Sólo para hacer algo diferente en torno a la relación espectador, espectáculo, creador, será necesario también articular y rearticular la concepción no sólo del espacio escénico como tal sino también la estructura y concepto del edificio teatral.

El teatro se apropiá de un espacio externo, de externidad, que la escena a la Italiana trata o intenta conservar. Esta dialéctica de la escena y del escenario fue propicia para crear un nuevo concepto estético de la escena y de su espectacularidad.

La estructura a la italiana es rígida en su construcción, fija demasiado las posiciones y las localidades de la mirada sobre la escena, y el espectador se aleja inevitablemente de la relación con lo que allí sucede, su mirada se vuelve pasiva, y en algunos casos esclerótica. Es lo que De Marinis denomina un “espectador testigo” que podríamos llamar también silente, mudo.

70 Op, Cit. P. 247

De Marinis califica las grandes discusiones del novecientos en torno al espacio escénico y su nuevo sentido de operar la escena teatral. Lo que De Marinis confirma es que todo espectáculo debía renovar su propio espacio de acuerdo con un proyecto único que se afrontaba desde una perspectiva conforme o que le perteneciera al espectáculo mismo.

Al mismo tiempo se buscaba que este incluyera un cierto tipo de vinculación entre escena, espectáculo y espectador. El escenario (en el sentido lato de la palabra) dejaría de ser sólo el receptor, la caja negra donde se alojaría la obra teatral. Dejaría de ser *escenario* para transformarse o convertirse en el concepto que arrojaría la modernidad *espacio escénico*. Además sería espacio escénico para producir una transformación de los actos y de los contenidos que allí se vincularían.

Por primera vez el espacio teatral se convertía en un real espacio social, en el lugar donde se reflejan las formas y los sentidos no sólo de la obra, sino también de la propuesta teatral – social. La obra ya no sería simplemente un proyecto estampario, sino ahora convendría poner atención profunda a lo que allí sucedería. El espacio entraba en contacto con el espectador.

No en vano, Strindberg augura un nuevo teatro, y fue el denominado por él mismo como *teatro de cámara*: *Los acreedores*, *Señorita Julia*, *El pelícano etc.*, no en vano Chejov, en su consagrado naturalismo más allá de eso presentaría el drama social de una sociedad en decadencia: *Las tres hermanas*, *La gaviota*, *El tío Vanya*, *El Jardín de los cerezos*, *Platonov etc.*, no en vano Ibsen (naturalista – simbolista – realista) pondría sobre el tapete la policromía de la sociedad europea de la época, *Espectros*, *Un enemigo del Pueblo*, *El pequeño Eyolf*, *Casa de Muñecas*, etc., no en vano Oscar Wilde pondría en su dura crítica a la sociedad inglesa de la época, lo que constituía su hipocresía, en obras como *La importancia de llamarse Ernesto*, *El retrato de Dorian Gray*, *El abanico de Lady Windermere*, *La importancia de llamarse Ernesto*, *La duquesa de Padua*, *Una mujer sin importancia*, *Un marido ideal*, *La importancia de ser formal*, *Vera o los Nihilistas*, etc. Es decir a finales del siglo XIX se produjo una transformación real apenas se hubo desarrollado el concepto central de espacio escénico.

El espacio adquirió un valor dramático distinto y adquirió profundidad, pues el teatro construyó una nueva perspectiva de la escena al hacerla tradicional. Es lo que De Marinis entonces llama un teatro “del envolvimiento”.

Ahora el teatro acerca el espectador lo más posible, para hacerlo responsable de las palabras que allí se ejecutan. Citemos a De Marinis:

La hipótesis como «envolvimiento» surge de la idea de una hiperactivación sensorial, de una estimulación polisensorial del espectador. Un espectáculo debe transformarse, en primer lugar, en una especie de aventura de los sentidos. Ser un teatro de los sentidos.⁷¹

Evidentemente De Marinis, se refiere a un teatro de los sentidos. La experiencia de un teatro de los sentidos, es más bien una “novedosa” forma de teatro generada por el colombiano Enrique Vargas, pero no podríamos asegurar si la referencia de De Marinis, se

71 Op. Cit. p.248,

hace en relación al trabajo de Vargas o a una nueva manera que tuvo el teatro de mirarse frente al espectador, más adelante De Marinis explica sobre esta forma de teatro sensorial que desarrolló Enrique Vargas pero que se extendió por Europa y por todo el teatro occidental.

En realidad, pareciera que De Marinis, define un nuevo tipo de espectador y por ende un nuevo tipo de escena. La escena a la italiana tanto como la modernidad misma, entró en la decadencia de sus formas y de sus procedencias estéticas. El valor de la escena trasciende el propio umbral de su naturaleza y rompe con los esquemas sociales y políticos que la sociedad burguesa le impuso en su haber. Por ello De Marinis nos define dos tipos de espectador, y en este sentido un espectador que trascienda la esfera de testigo produce una nueva concepción del espectáculo, y de sus relaciones y representaciones sociales.

Marco De Marinis insiste en una práctica de los sentidos en los que el teatro debe transformar la experiencia teatral, pero también la experiencia social al respecto declara:

Un espectáculo debe transformarse, en primer lugar, en una especie de aventura de los sentidos. Ser un teatro de los sentidos. De allí que exista una práctica que nace de la experiencia sensorial y que debe marchar hacia el rescate y recuperación de los sentidos básicos, los cuales generalmente no son estimulados en el espectáculo. La relación teatral, tradicionalmente se ha basado sobre la vista y el oído. Se mira y se escucha el teatro, lo opuesto a la otra tradición escénica en la que, por el contrario, son otros sentidos los implicados.⁷²

Desde esta perspectiva en el teatro que trata del envolvimiento del espectador supone una confrontación con el texto teatral, y destaca la importancia que adquiere la expresión y los sentidos en el teatro. De esta manera sensaciones físicas y corporales no cumplen sólo con una renovación del espíritu de la escena, sino aún más trasciende hacia el espectador mismo y lo transforma individual y socialmente. Hoy sólo a través de la piel se puede llegar a la metafísica, expresa Antonín Artaud en su *Primer Manifiesto del teatro de la残酷*.

El teatro burgués consagrado al arte por el arte, y al teatro sólo para entretenir, choca en este sentido contra el texto constantemente. En oposición a esta tesis, un nuevo teatro en occidente desarrolla más bien sus materialidades expresivas, también sus materialidades sensoriales. Este nuevo teatro intentará rerudecer el final del destino aristotélico, salirse de la mimesis, de aquellos modos de representación que intentan reproducir la naturaleza de la vida y de las acciones, terminando con el sentido de la “representación” y formalizando aún más cada uno de los actos.

En realidad se intenta ahora, que las acciones recaigan no sólo en la mirada del espectador, sino también que actúen sobre sus perspectivas. Este será un teatro que intente generar una experiencia en el espectador, antes que un efecto, un teatro que no busca ser una imitación de la vida, sino una expresión de ella misma. Un teatro que se acerque más a la experiencia vital. En esta experiencia se busca que se cumpla una relación integral, una relación convivial que trascienda la frontera entre actor y espectador. Al respecto Marco De Marinis en una entrevista realizada por Roger Mirza expresa:

72 Ibídем p.248

La verdadera batalla es comprender que el teatro no es sólo espectáculo, ni una serie de textos o una colección de obras, sino un modo de vivir, una experiencia única que nos permite acceder a una calidad de vida imposible de encontrar en otra parte, concluyó De Marinis.⁷³

El nuevo teatro, que por un lado pareciera que regresa a las “antiguas” formas de expresión del actor intenta indagar sobre nuevas experiencias de producción del arte. El teatro termina constituyéndose en una fuente de estimulación completa. Los espectáculos, son ahora viajes, itinerarios completos de acción. Obviamente esto plantea una relación completamente distinta con el espectador y naturalmente con la “naturaleza” del acto creador mismo.

A partir de esta experiencia ya no hay más trabajo sobre el personaje, ahora los actores trabajan sobre su propio proceso de creación, sobre su propio cuerpo y sobre el cuerpo del espectador finaliza De Marinis:

...la paradoja está en quien obra, el exactor, que ahora llamamos performer. La situación límite está aquí, en un espectador que es negado como espectador, que no existe para el espectáculo, y de una action que no es espectáculo sino otra cosa.⁷⁴

Ya, a partir de 1920 esta función del espectador y por ende de la escena cambia sustancial y poéticamente. En este sentido se transforma la estética teatral y la estética social que vinculan unas a otras.

Los nuevos métodos que a partir de la Revolución de Octubre se dirigen hacia un nuevo espectador, y un nuevo creador, en especial un creador revolucionario, naciente del mismo proletario que llevó a cabo la Revolución de Octubre, y que terminó transformando el escenario teatral, reinstituyen una nueva estética social, y otra distinta estética de la política.

No será la primera vez que teatro y política aparecen juntos, pero sí quizás la primera vez que se declaran como en una acción conjunta, como dos hechos inseparables. No se habló de un “teatro político” sino más bien de un teatro que relacionó, que vinculó, lo político y lo estético, y que dedujo otro proyecto de creación distinto de aquel ya conocido por el teatro burgués, por el teatro fácil. En 1950 para acotar más esta idea, Alfonso Sastre en su declaración del T.A.S (Teatro de Agitación Social) apuntaba:

Concebimos el teatro como un "arte social", en dos sentidos.

- a) Porque el Teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El Teatro lleva en su sangre la existencia de una gran proyección social.
- b) Porque esta proyección social del Teatro no puede ser ya meramente artística.⁷⁵

Y en esencia Meyerhold intentó definir un nuevo punto de partida del hecho escénico que irrumpía fundamentalmente contra los esquemas tradicionales de acción.

73 Roger Mirza, *los nuevos caminos del teatro. El secreto del teatro del siglo xx*, http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0005/sigloxx.html, visitada el 01/02/2006

74 Op. Cit. p.6

75 Alfonso Sastre y José Ma. De Quinto, *Manifiesto de Teatro de Agitación Social (T.A.S)*, La Hora, 10/10/1950.

Este teatro de Meyerhold es lo que De Marinis, denominaría un teatro de envolvimiento. En el marco de una nueva estructura escénica como en muchos espacios del arte de principios del siglo XX, la escena debía transformarse y abandonar los espacios de tradición conocidos, esos espectáculos que se iniciaron con el teatro de agitación conducido por Meyerhold, explican muy bien este cambio de acento y de énfasis en la realización teatral.

Ya no significaba la realización per se, el arte por el arte, o esa conformación del diletante sobre la obra, sino que ahora todo arte, todo proceso de creación debía tener una actitud de compromiso frente a las cosas que le rodeaban. Este sentido fue el que inauguró el teatro de Agitación y Propaganda o Agit-prop, generar un lugar donde la convivencia, el *convivio* se produjera y no aquel donde el lugar del teatro estaba separado de lugar del espectador que fríamente y distante observaba el espectáculo tal como si se estuviera leyendo una novela.

Al respecto nuevas formas surgieron para generar un lugar de creación especialmente en América Latina en donde los espacios de creación teatral bien dotados eran sumamente escasos.

El hecho teatral se vio en la necesidad (no ligera) de construir o de generar nuevos lugares, y estructuras escénicas que le dieran cabida al hecho teatral pues si no hubiera estado condenado a muerte. Estos lugares representaban una ruptura profunda con el concepto de espacio escénico burgués que generó la escena a la italiana.

El espacio escénico en la escena europea, especialmente en occidente mantuvo intacto el sentido profundo de una tradición y de la tradición, y dominó el proceso de creación que también se alineaba con todos los signos del pensamiento moderno. En cambio, el espacio teatral en América Latina, tenía que ser de origen mismo profundamente político (más allá de las tesis de Meyerhold, Piscator y otros) pues el lugar de referencia para la presencialidad de *espectacularidades* no determinaba nada.

Meyerhold impone definitivamente una ruptura por un teatro más de contenido social acorde con la revolución bolchevique, que trascienda la experiencia de la distancia, la calidad de testigo. Meyerhold expresará una nueva forma de plantearse las acciones de la escena y es precisamente agitando, excitando (*engagees*) al espectador, incitado a la acción pública y política. La escena por ello adquiere todas esas formas y usos y se transforma en una actividad de calidad política y actividad panfletaria. Mas delante Marcel De Grève agrega:

Afin d'apprendre les « systèmes de dramaturgie », il prône le recours à des dramaturges du passé comme Ostrovski, dans la Forêt où la technique d'agitation passe par le rire et des personnages de bouffons, et comme Pouchkine, dans son article « Du drame populaire et du drame Marfa de Novgorod ». Il s'agit, paraphrase Meyerhold, d' « adopter la sincérité fruste des passions populaires, la liberté de jugement de la place publique, (...) d'acquérir un langage accessible au peuple »⁷⁶

Vsevolod Meyerhold había llegado a obtener un puesto importante en el marco de los procesos que adelantó la Revolución Rusa.

76 Marcel De Grève, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, consultado en Internet, 03 de Marzo de 2005. Dirección electrónica: <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=545>

Hacia 1917 el triunfo de la Revolución Rusa arribó cuando Meyerhold ya se encontraba en una de sus mejores etapas artísticas, para entonces era el director del teatro “Aleksandriski” Este teatro de Agitación, teatro político, teatro de propaganda irá mucho más allá de las necesidades y particularidades del régimen Stalinista, superará la frontera de lo panfletario y se convertirá para Meyerhold en toda una experiencia de trabajo estética que le costará la vida. Unos por vías de la ejecución como Meyerhold, otros por vías del “suicidio” como Maiakovski⁷⁷, fiel amigo de Vsevolod Meyerhold.

[...] En el año 1939 ya no dirigía en ningún teatro de la Unión Soviética, le fueron sacando todos, hasta el TIM que era el Teatro Experimental donde desarrollaba sus métodos de experimentación de la biomecánica actoral. En ese año, próximo a sus 70 años, recibió una invitación a participar en el Primer Congreso de Directores de Escena sobre las nuevas teorías del teatro soviético.

El congreso se convirtió en una verdadera asamblea política donde los oradores se ocuparon de destruir su imagen revolucionaria, se lo tildó de anticomunista, trotskista, contrarrevolucionario, opuesto al realismo socialista, agente alemán, conspirador de un atentado futuro a Stalin, además de pertenecer a los movimientos, futurista y simbolista, ambos contrarrevolucionarios. Igualmente se destruyeron en el congreso todos sus conceptos teóricos y sus grandes aportes al teatro soviético.

Meyerhold replicó acusando al realismo socialista de mediocre y vulgar y también a sus seguidores como asesinos y cómplices de la destrucción del mejor teatro del mundo, convirtiendo a los espectáculos en monocordes, mensajistas y aburridos en nombre del realismo socialista, que para él ni era realismo ni era socialista. Culpó a sus detractores como responsables del crimen de la destrucción de la imaginación creadora y de la musicalidad del teatro. Al otro día fue detenido (20 de junio) y el 15 de julio de ese mismo año su mujer, Zinaida Raich, apareció degollada en su domicilio. Fue brutalmente torturado y obligado a confesar su antiestalinismo y su teatro como contrarrevolucionario. Sus apelaciones no fueron escuchadas.

El 1º de febrero un tribunal lo condenó a muerte y el 2 de febrero de 1940 fue fusilado. Recién en 1993! (la KGB) abrió los archivos de la detención y el crimen de Meyerhold y el de su mujer. Sus publicaciones fueron prohibidas hasta la muerte de Stalin.

77 Vladimir Mayakovsky (Rusia, 1893-1930): Poeta y comediógrafo y una de las grandes figuras de la poesía rusa revolucionaria. Comenzó su actividad política durante el periodo zarista, lo cual le llevó a la cárcel, donde empezó a escribir poesía. Tras el triunfo de la Revolución Rusa, se convirtió en portavoz cultural del nuevo régimen bolchevique. Utilizó una gran variedad de técnicas destinadas a atraer a las masas, incluyendo el uso de un lenguaje llano, a veces hasta vulgar, así como nuevas formas poéticas. Algunos de sus poemas, como 'Oda a la revolución' (1918) fueron tan populares como sus apasionados poemas líricos de amor, entre los que se encuentra 'Amo' (1922). Durante la década de los veinte Maiakovski trabajó resueltamente a favor de la Revolución viajando por Europa, participando en congresos y conferencias, creando material de propaganda, desde carteles o posters hasta poemas y guiones cinematográficos y recitando sus versos por toda Rusia. Sin embargo, su obra poética va más allá de una poesía revolucionaria, a no ser que se entienda ésta como un rechazo del simbolismo y otra forma del siglo XIX, por la búsqueda de una nueva poesía llena de sensaciones y efectos auditivos. En su obra teatral La chinche (1929), satirizó el filisteísmo de nuestros tiempos. Pero su gran poema es Hablando a gritos (1930) que dejó inacabado y está considerado como su testamento espiritual. Mayakovsky se quitó la vida de un disparo y las causas han sido muy debatidas; seguramente influirían tanto motivos personales como ciertas críticas que se vertían contra él acusándole de 'individualista'.

Sin embargo, aun hoy, según un director inglés que me visitó hace poco y que se formó en Moscú, la enseñanza de Meyerhold está mutilado y seccionado en Rusia [...]⁷⁸

El teatro de agitación y propaganda no terminaría allí su desarrollo ulterior, porque a partir de este instante la hipótesis de lo político estaba presente en el teatro. Al respecto de la muerte y desaparición física de Meyerhold declara Eduardo Pavlovsky:

Creo que el teatro de Meyerhold era subversivo y es subversivo hoy porque propone tal vez aun sin saberlo que la verdadera revolución será estético-cultural. El deseo como motor revolucionario. La cultura estética como el gran motor del cambio posible. De la imaginación al poder como eterno retorno. Un pequeño acontecimiento diario, como el de la norteamericana Candy Sheehan, que no deja veranear tranquilo al presidente Bush instalándose a 2 km de su rancho. Es un acontecimiento cultural. Una nueva forma de lucha. Un invento piquetero. Imaginar lo imposible. Nos han robado el mundo, dice Deleuze. Tenemos que volver a creer en él. "Revolucionarnos."⁷⁹

El contexto de los diez años precedentes al fusilamiento de Meyerhold en Rusia era más o menos el siguiente: En 1929 ya estaba claro que la NEP (Nueva Política Económica) no funcionaba, y que la economía de la Unión Soviética acrecentaba sus problemas, además que la burocracia crecía indiscriminadamente. Singularmente entre 1929 – 1930 Meyerhold llevaría a escena las obras "La Chinche" y "El baño" de Vladimir Maiakovski, en dónde pondría una dura crítica frente a la burocracia y la mentalidad pequeño burguesa que todavía persistía en la sociedad rusa de aquellos años. También aparecía de algún modo una fuerte crítica al nuevo sistema de economía lo que puso a Meyerhold en un dura aprieto. Lenin había muerto en 1924, y ya Stalin para aquellos años, se había hecho con el poder.

Desde esta posición vuelve a plantear el comunismo de guerra y comienza el gran giro. Comienzan las colectivizaciones masivas del campo, cosa que aún no se había conseguido, y se crean *koljoces*, se nacionalizan todas las empresas y se planifica la economía. El partido y el Estado son lo suficientemente fuertes como para imponer esta política, y gracias a ello la tasa de crecimiento económico se recupera espectacularmente. Stalin se sirve de la burocracia para fortalecer el partido y el Estado, creando así una nueva clase social privilegiada, *la nomenclatura*.

Con esta política aparece la tesis del desarrollo del socialismo en un solo país, que supone el cierre de la economía y la autarquía. El consumo se controla a través de los planes quinquenales y se aumenta gracias al consumo interno, sobre todo de bienes de equipo. Las depuraciones de la disidencia son masivas, particularmente entre 1936 y 1939. El desarrollo económico se fundamenta en los bienes de equipo y de la industria militar. La sociedad se militariza como para una guerra. La guerra llega en 1941. Un mes después del Arresto de Vsevolod Meyerhold, llevado a cabo por parte de miembros de la extinta y conocida KGB, su esposa Zinaida Raich se "suicidó" o fue degollada en un misterioso crimen. El régimen

78 <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2005-08-23.html> visitado el 17 de setiembre de 2005.

79 Eduardo Pavlovsky, *El teatro subversivo* <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2005-08-23.html>

estalinista se consolida. Meyerhold fue fusilado el 2 de febrero de 1940 o tal vez su muerte haya quedado velada por el misterio pues muchas son las versiones que corren.

Teatro Documento - Teatro de Tesis: Este tipo de teatro tiene como propósito utilizar en su texto y únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se “montan” en función de la tesis sociopolítica de la obra, lo importante aquí no es dejar por sentado alguna forma de reflexión ideológica que pudieran tener el autor, el director, el actor e inclusive el espectador, sino por el contrario el teatro de tesis es un teatro derivado un poco de aquél de agitación o del político de Piscator para mostrar a través de la estructura propia del panfleto político un tesis, un documento.

En el teatro de tesis o de documento la acción teatral carece de acción. Se tratan documentos de interés público y no sufren alguna transformación dramatúrgica sino que tratan de ser presentados tal cual. En este sentido, el conflicto interesa menos que la ideología que el autor quiera verter en su obra: el teatro se ha convertido en un sermón, en un mitin o en un refranero, pero ha dejado de ser verdadero teatro. Es lo que se ha llamado <<teatro de tesis>>. Otra solución es el que se ha llamado teatro-documento. Para devolver peso y realidad al mundo, definen la acción de sus dramas como exclusivamente socioeconómica. Lo único que interesa es tratar las transformaciones de la sociedad. Deja de haber conflicto: las obras son una simple descripción de una evolución pretendidamente objetiva del mundo.

El teatro de tesis es una forma sistemática de *teatro didáctico* y al mismo tiempo lo que había sido esta transición estética entre el teatro de Brecht y el teatro político desarrollado por Peter Weiss entre otros, lo que él junto a Kipphart llamaron el nuevo *teatro documento*. Las obras desarrollan una tesis filosófica, política o moral, con el propósito de convencer al público de su legitimidad, invitándolo a utilizar más su reflexión que sus emociones.

De manera idéntica como en el teatro de Bertolt Brecht, el espectador encuentra en el teatro documento, una realidad expuesta y llevada a su máxima expresión, colocada allí de la misma manera como se produjo fuera de la escena, por ello el fin también se torna didáctica, pues su objetivo primordial sería enseñar, pero enseñar con el sentido marxista de la experiencia didáctica que sería, que se enseñara para transformar el mundo y la sociedad.

Este movimiento es muy particular del teatro Alemán y de sus orígenes, fundamentalmente de la influencia ejercida por Schiller, Goethe que ya le otorgaban una dimensión *política - histórica* al teatro. El teatro alemán de postguerra ya viene muy influenciado por el carácter analítico de las obras, y luego adyacente a un rigor muy cercano a una concepción metafísica.

El teatro documento es una revisión de las acciones, de los hechos, de los actos en el más puro sentido metafísico. Es un teatro cargado de valores y sentencias éticas, de valores y sentencias morales. Obviamente también es un teatro de “protesta” lleno de formas teóricas, políticas, filosóficas, no un teatro vacío, sino tesis de importancia para el destino de sus acciones. Entre los representantes más importantes de este tiempo del teatro político alemán tenemos a Max Frisch, Friedreich Dürrenmatt, Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Martin Walser, Heinrich Kipphardt, Günter Grass entre otros.

En referencia al teatro de Brecht y al *Teatro de la era científica*, haremos un brevísimamente comentario porque ya está explicitado en el capítulo dedicado al teatro político de

Bertolt Brecht. En síntesis podemos hablar de tres “marcos” del teatro Brechtiano, que son: *Teatro Didáctico*, *Teatro Épico* y *Teatro Dialéctico*, y que se resumen en un proyecto de Bertolt Brecht titulado: “*El teatro de la era científica*” en el sentido de las necesidades que tenía que desarrollar el teatro en aquellos años, por supuesto un teatro que se opone fundamentalmente al teatro naturalista de raíz e índole aristotélica. *En efecto según Mª Victoria Gaspar Verdú*:

Para el lector de Brecht, destacaremos la importancia del Kleines Organon für das Theater, pieza que constituye el corpus fundamental de los escritos teóricos acerca del teatro épico, e incluida en el segundo volumen de sus Schriften zum Theater. En ella Brecht examina y justifica punto por punto la necesidad de la creación de un teatro adecuado a nuestro tiempo, denominado por él teatro de la era científica o teatro épico.⁸⁰

En relación con el Teatro Didáctico: Todo teatro es didáctico cuando apunta a instruir al público, al invitarlo a reflexionar sobre un problema, comprender una situación o adoptar cierta actitud moral.

Teatro Épico: El teatro épico surge como reacción contra la soltura de la obra “bien hecha” y dramática, contra la fascinación catártica del público. Brecht, y antes que él Piscator, darán su nombre en los años veinte, a una práctica y un estilo de representación que supera a la dramaturgia clásica, “aristotélica”, fundada en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular de la acción.

Teatro Dialéctico: Más tarde Brecht preferiría el término de Teatro Dialéctico para enfatizar el elemento de la argumentación y la discusión.

Teatro de Participación: La fórmula “teatro de participación” parece redundante, pues es evidente que no existe teatro sin la participación... las motivaciones son muy diversas: actividad críticas en el caso de Brecht, choque psíquico en Artaud y la corriente ritual y mística que ha provocado (Peter Brook, Jerzy Grotowski)

Teatro Pobre: Término forjado por Jerzy Grotowski (1971) para calificar su estilo de puestas en escena fundado en una extremada economía de medios escénicos (decorado, utilería, vestuario) y colmando este vacío con una gran intensidad de actuación y de profundización en la relación actor-espectador.

La re-producción de una *teoría política* sustentada a través del teatro en América Latina, se deslinda como una marca significativa en esta experiencia estética en los últimos 40 años del siglo XX. Así como Duvignaud, nos declara: *la estrecha relación que hay entre teatro y sociedad*, así, se pueden percibir claros signos de demarcación de lo político y de una teoría política, en las propuestas de la escena que se han producido en América Latina desde la década del sesenta en el siglo XX.

Para el teatro, en el sentido más amplio de su acepción, esto no es una novedad, la construcción de una imaginación sociológica (Wright Mills) a través de la escena, o utilizando la escena como un espacio para ello, es un proyecto enraizado en la experiencia teatral desde siempre, La tragedia griega: Esquilo, Sófocles, Eurípides, el teatro Isabelino William Shakespeare, Christopher Marlowe, gran parte del teatro alemán del siglo XIX,

80 Mª Victoria Gaspar Verdú, *Influencias de la puesta en escenas Brechtianas: El ejemplo de E. Bond.*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia España, Año 2003, p. 18

Schiller, Goethe y casi todo el siglo XX Piscator, Brecht, Weiss, Müller, Harold Pinter en sus distintas formas, acepciones, concepciones y teorías estéticas, etcétera.

El expresionismo alemán y los movimientos estéticos y de la escena posteriores

El expresionismo Alemán surge como un movimiento de arte que aparentaba ser radicalmente nuevo frente a las viejas y «*torpes*» ideas que se habían impuesto desde el naturalismo. Parte de sus líneas de acción cerraban en un arte de carácter militante y agresivo, frente a otras formas que creaban un sentido distinto de lo que ellas debieran ser, además de que, no pretendían tampoco acoger en su seno nada que tuviera que ver con una acción provocadora y de agitación.

El expresionismo será un movimiento de fuerza, y de transformación en el arte. Significó, una franca oposición al realismo y naturalismo de finales del siglo XIX, y un nuevo ímpetu en el hecho teatral que dará paso a la formación, por vez primera, de un concepto y de un teatro político. El de Reindhardt, el de Toller, el de Piscator y finalmente el de Brecht.

Especialmente el *expresionismo alemán* como fuente de un «*renacer*» del sentido «*idealista*», de una cierta tradición e ideología alemana, significó según palabras de Gyorgy Lukács, una ruptura con todas las tradiciones literarias. Pero esta ruptura no pudo superar jamás los emplazamientos del idealismo y el naturalismo alemán. El movimiento expresionista cayó en el uso de viejas y desgastadas formas de enunciados ocupándose sólo de aquellos que producían una fachada de renovación de la expresión, pero que en el fondo significaban más de lo mismo.

En virtud de esta condición sobre la forma y muy poco sobre los contenidos, en torno a lo exterior sin mayor profundización, una fuerte tendencia de abstraccionismo, a lo alegórico y a lo misterioso, inundó todo el cuerpo del expresionismo. Lejos de ser «razonable» para el espectador, este se encontró más bien en un estado de pérdida de lo que en el arte, debiera haberse encontrado.

Fue por ello que el expresionismo se vio en la necesidad de recurrir a fórmulas y procedimientos poco agradables, por ejemplo para el naturalismo, tales como tener la necesidad de incluir comentarios en el marco de sus obras, para dar cuenta de una explicación que pudiera describir o dar a entender al espectador que significaban, por todo ello, estas alegorías o estos fuertes simbolismos.

Inicialmente, el expresionismo fue todavía un movimiento que procedía de un carácter marcadamente realista, por ello, muchos de sus creadores se vieron en la necesidad frecuente de avanzar hacia una experienciación con el hecho artístico que partía de lo interior hacia lo exterior. Movimiento «*interno–externo*», derivado esencialmente del romanticismo que había afianzado su tradición en una afirmación del alma, tratando de transfigurarse a través de ella misma.

La disputa que tuvo que afrontar como movimiento estético, radicó entonces, en superar los niveles de descripciones del «realismo», e inclusive del naturalismo, porque muchos emanaban de esta corriente. Sin embargo, sólo hasta allí el expresionismo, nos comenta Lukács, pudo darnos aparentemente una mirada distinta del problema del arte.

A pesar de ello, en un incipiente movimiento expresionista, tuvieron todavía que recurrir a viejas formas que conservaron al principio no obstante un carácter particularmente naturalista.

Ya entrada la segunda década del siglo XX, la intención básica cambia, y se logra consolidar una distancia entre naturalismo y expresionismo. Esta distancia se basa precisamente en que el expresionismo no intenta jamás construir una realidad tan cercana a la vida y a la naturaleza que parezcan ellas mismas, sino al contrario, dar a comprender el clamor que esta naturaleza profiere ante la vida, la fuerza interna que ella lleva. De tal forma que un bello y exagerado vitalismo, emocionalismo, inunda un primer tiempo para el expresionismo, el cual se carga de una profunda y honda subjetividad, y subjetivismo al respecto. En este sentido, Werner Friederich, nos explica:

Ya hemos observado las ásperas protestas sociales y políticas de este tipo que caracterizan al «*Sturm un Drang*», la joven Alemania y el naturalismo. Pero ahora la sobriedad naturalista de estas escuelas cede el sitio a la bruma del emocionalismo subjetivo y lírico, al que puede aplicarse la expresión «*Rauschkunst*» (Arte Ebrio) –expansiones dionisíacas, como diría Nietzsche-. Sobre todo la tragedia de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la Revolución Rusa, confirieron tremendo ímpetu a este nuevo movimiento.⁸¹

Es por ello que el mayor número de obras en torno a este movimiento están plagadas de un profundo lirismo, colmada de visiones extraordinarias, y múltiples imágenes, de formas declamatorias, formas muy emocionales, muy marcadas en lo relacionado con la sensibilidad del creador y del espectador etc.

Desde este lugar se hace imprescindible tipificar un mínimo corte diacrónico y sincrónico para establecer una marca en relación a un posible inicio de cierto tipo de teatro que pudiéramos denominar político. Y esto deviene así, pues habrá sido el expresionismo el que como movimiento pudiera definir las formas y los aspectos esenciales para dar paso a este teatro. De manera que en el texto «*Por un teatro político, Piscator, Brecht, Artaud*» de Massimo Castri, el mismo expresa:

Teatro Popular y teatro político, estos dos programas del trabajo teatral, estas dos ideas de teatro democrático, están dialécticamente ligadas: uno procede histórica y teóricamente del otro en un doble movimiento de rechazo y asunción de los elementos, y el segundo frecuentemente nace precisamente como reacción polémica en confronto con el primero y se separa con una clara solución de continuidad que, sin embargo, no impide un exacto aplazamiento de cometidos.⁸²

Las incipientes formas entonces de un teatro político en Alemania, están asentadas en el repertorio oficial que se ofrecía al público ya a finales del siglo XVIII y bien recorrido gran parte del siglo XIX. Los temas centrales colocaban a los héroes de estas obras

81 Werner P. Friederich, *Historia de la Literatura Alemana*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires – Argentina, 1973, p.260

82 Massimo Castri, *Por un teatro político, Piscator, Brecht, Artaud*, Ediciones AKAL, Madrid-España, 1978, p.21

normalmente a la cabeza de rebeliones o tratando temas de grandes revueltas, revoluciones etc. Es el caso clásico de autores como Goethe y Schiller.

Sin embargo, los autores tendían a conservar una actitud de sumisión frente a la creación de sus personajes y adoptaban el camino que imponía desde sus fúeros una actitud más consona con los mecanismos de coerción y de poder que surgía también, muy de forma evidente en el teatro de Georg Büchner.

Seguidamente, el teatro y el arte en el pensamiento de Ferdinand Lassalle⁸³ impuso la idea de que se podían llevar a cabo expresiones o ideas revolucionarias dentro de las obras, y que estas ideas estarían inundadas de pureza, no obstante ello, estos revolucionarios tendrían, al final, que hacer concesiones y traicionar a su propia causa y así lo presentía el propio Lassalle. Ronald Gray en «Brecht dramaturgo» nos ofrece la posición adoptada al respecto entre Marx y Engels, y explica:

Marx y Engels, condenaban la perspectiva de Lassalle, diciendo que con ello no hacía más que continuar la tradición de muchos filósofos alemanes, quienes veían la Idea o el Deseo o el mundo del noumeno como algo situado fuera de la experiencia humana, o dicho de otra forma, como algo separado de la humanidad. Tal como Marx entendía el problema, tal separación no existía⁸⁴.

Lassalle tenía la fiel creencia que la fuerza que manaba de los movimientos revolucionarios de la época estaban directamente ligados a la fuerza que la idea imponía a los hechos. Era según Lassalle el movimiento de una historia que nos condujera hacia el socialismo. A pesar de ello, Lassalle entendía que el límite entre la razón de la idea y la acción propiamente dicha de la idea llevaba al «revolucionario» en su lucha a un fracaso casi involuntario, por lo tanto los cambios debían ser absolutamente graduales, tal cual como expresa Gray, [...] llevado a cabo por etapas que deben afrontar el riesgo del cataclismo social estimado como esencial por Marx y Engels. [...]

Y de esto fue precisamente la acción que tomó el público en la Alemania de principios del siglo XX, puesto que no podía haber habido un teatro político, si no se llegaba a comprender el valor trasformativo de las relaciones históricas y la realidad social de aquellos años.

83 Ferdinand Lassalle Breslau 11 de abril de 1825 - Carouge, Suiza, 31 de agosto de 1864. Abogado y político socialista alemán. Nacido en el seno de una familia de comerciantes judíos, cursó estudios en Breslau y Berlín. En 1845 en París conoció el movimiento socialista francés y se afilió a la Liga de los Justos. Durante su participación en la revolución alemana de 1848, por la que fue encarcelado, entabló amistad con Karl Marx. A partir de 1860 colaboró con el movimiento obrero y los sindicatos y fue uno de los fundadores de la Asociación General de Trabajadores Alemanes en 1863. En 1875 durante el congreso de Gotha la Asociación se unió con los marxistas agrupados en el partido Obrero Socialdemócrata para formar el Partido Obrero Socialista de Alemania, que luego pasó a llamarse Partido Socialdemócrata de Alemania. Lassalle pensaba que la humanidad estaba regida por oportunidades fuera de control del individuo, por lo que se hacía necesario que el estado tomase a su cargo la producción y distribución a favor del bienestar social y para lograr que los trabajadores se beneficiaran del aumento de la productividad, no más laissez-faire, es necesaria la intervención del estado a fin de proteger al débil del fuerte, pregonaba.

84 Ronald Gray, *Brecht Dramaturgo*, Ediciones ULTRAMAR, Madrid – España, p.9

Nuevamente parafraseando a Ronald Gray⁸⁵ en «Brecht Dramaturgo», la clase trabajadora siguió las propuestas de Marx y Engels debido fundamentalmente a que esta clase trabajadora no provenía en su mayoría de la ciudad, sino del campo y no acostumbraban a ver teatro; el hecho es que esto permitió permear sobre la experiencia teatral no los modos que por ejemplo lo que los trabajadores ingleses de la urbe londinense acostumbraban a ver; es decir melodramas que recorrían su propia situación de «desgracia», sino al contrario en el teatro Alemán se podía ya vislumbrar, el drama social que vivía la clase trabajadora o las ideas que de ella propugnaba que aunque también estuvieran cargados de humor y sátira, ya evidenciaban un teatro de crítica, de propaganda e inclusive si pudiera decirse de agitación. A la llegada de este sector de la población a la ciudad los teatros empezaron a convertirse en un espacio de carácter «popular» y del común de todos.

Además es posible agregar lo que Gray asegura cuando aduce que otras de las condiciones para el surgimiento de un teatro político está vinculado a: [...] *también podemos decir que floreció, en parte, porque los socialistas fueron más perseguidos en aquel país, especialmente después de las notorias «Leyes Socialistas», que fueron aprobadas en el año 1878 [...]*⁸⁶

A lo que también se debería agregar:

En 1875, en el Congreso de Gotha, se produjo la unificación de la asociación lassalleana con los eisenachianos en el nuevo el Partido Socialista de los Trabajadores Alemanes (Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands, SAPD). El SAPD adoptó como primer programa el llamado Programa de Gotha, que recibió duras críticas de Marx y Engels por incorporar demasiadas concesiones ideológicas a la teoría política lassalleana. En 1890 adoptó el nombre actual.⁸⁷

Independientemente de ello, este teatro del proletariado tuvo también un marcado sesgo del vaudevill, de las comedias, y de pequeños sketch que ridiculizaban constantemente las figuras más importantes de aquel momento. Esta constante marcará el incipiente inicio de este teatro que después con Piscator hará llamarse político.

Estos teatros se iniciaron así con un carácter filantrópico que transformaron poco a poco sus experiencias, donde un buen teatro de aficionados colmó sus espectáculos y obras con múltiples personajes que conservaban y mostraban un claro origen Marxista.

La burguesía y los aristócratas alemanes esperaron por mucho tiempo que este tipo de teatro decayera o no fuera tomado en cuenta, se hizo todo lo posible y las leyes así lo impedían, la prohibición de la impresión o representación de este tipo de teatro, especialmente entre 1878 y 1890, lo confirman. La posición de Bismarck frente a la política significó la fuente fundamental para un resurgir de este teatro, muy al contrario de lo que algunos esperaban.

[...] Otto von Bismarck colocó el partido fuera de la ley en 1878 por sus posturas revolucionarias y por su republicanismo, De todas maneras el partido siguió presentando

85 Op. Cit.

86 Op. Cit., p.9

87 http://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Socialdem%C3%B3crata_de_Alemania

candidatos, como independientes, a las elecciones, convirtiéndose en el principal partido de Alemania. En 1890 invariablemente tuvo que ser legalizado de nuevo. [...]⁸⁸

En su intento desproporcionado por destruir el movimiento socialista y de los trabajadores alemán, Bismarck sólo puso más condiciones para un resurgir del mismo, lo que trajo como consecuencia inmediata una expansión del socialismo (no tan claro y definido para la época) y corolario de este proceso, un aumento significativo de esta forma de teatro.

Como se puede observar el teatro político tiene ya sus raíces en una cadena de obras y autores que tendrá como colofón el teatro de Piscator y Brecht. Es necesario dejar claro que la «buena intención» de los dramaturgos anteriores a Brecht y Piscator, no provino de intentar reflejar una experiencia política en la escena, sino antes bien construir una crítica social profunda de lo que ocurría en el país.

Con el advenimiento del materialismo histórico surge una ruptura, una distancia del movimiento expresionista. Tanto Brecht, como Piscator pudieron ser considerados dos marxistas ortodoxos que además estaban en constante revisión del problema teórico del marxismo, entendiéndolo tanto como método y como praxis de la política. Además de que el medio que usaron para vincular ese marxismo, ese método de la praxis política, fue el teatro.

Su intento por hacer una revisión crítica del marxismo sin desapegarse de lo que significaba la ortodoxia marxista, no implicaba ni para Bert Brecht, ni para Erwin Piscator aducir a un sentido superficial o una concepción ecléctica del marxismo.

El sentido que Brecht y Piscator, trataron de operar a través de esta intuición crítica al marxismo, estuvo vinculada con el carácter político y con la pretendida transformación objetiva de la historia que suponía la construcción materialista de la historia, en el marxismo.

La intención fue: encontrar los elementos pertinentes para que por un lado en el caso de Piscator se produjera esa transformación, en el caso de Brecht, explicarla.

La fase ulterior del teatro de Erwin Piscator estaba pensada para desarrollar un teatro de carácter dialéctico, el propio material dialéctico explica Lukács, es una dialéctica revolucionaria. Como la última fase del teatro de Piscator se transformó en un teatro dialéctico o intentó transformarse en un teatro dialéctico, lo que Piscator buscó fue, al modo como explica Lukács, hacer un teatro revolucionario. Es decir, un teatro que realmente transformara los acontecimientos y los procesos para llegar a la forma fundamental del Marxismo como política, como hecho social e histórico.

El marxismo, no solamente es una teoría o simplemente una praxis. No es simplemente una teoría que no tiene modo de aplicabilidad en la praxis. El método marxista comprende tres «*tiempos*» o «*momentos*»: Primero; *La teoría marxista es la explicación y concreción del método marxista (TESIS)*. Segundo; *La praxis marxista es la fase revolucionaria (ANTÍTESIS)*. Tercero; *El método dialéctico, el vehículo para la obtención de esa fase revolucionaria (SÍNTESIS)*.

Desde estas tres tesis Piscator produjo pues un teatro de índole marxista debido a la necesidad histórica de transformación de la sociedad. Piscator no entendió al teatro sino a través de la experiencia propia del marxismo:

88http://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Socialdem%C3%B3crata_de_Alemania

Si una obra se presenta a ser punto clave de un programa concebido en realidad político-históricas, ¡hela aquí! Esta pieza justifica el hacer teatro; gracias a ella, el teatro tiene una misión, adquiere un valor, se hace necesidad...⁸⁹

El segundo tiempo de Piscator, fue hacer un teatro dialéctico, es decir: ese teatro iba a ser el medio específico para la actividad revolucionaria. Por lo tanto un teatro dialéctico implicaba una praxis revolucionaria, y precisamente esto es lo que quería Piscator un teatro que construyera esa praxis revolucionaria.

No nos interesa mucho el Piscator que vivió en Norteamérica. Esta etapa para Piscator, se transformó en una menos conocida de él, y además en una de las menos fecundas en su realidad artística, en la que a pesar de su estrecha e importante vinculación con importantes dramaturgos como Arthur Miller, Tennessee Williams entre otros, la formación política y más importante de Piscator parecía estar en el primer periodo de su vida teatral; especialmente durante el periodo expresionista por su calidad objetiva e intensa actividad.

La tradición teatral norteamericana parece tener un fuerte sello de tratamiento psicologista de la obra, objeto que es precisamente particular porque no ofrecía a Piscator los medios especiales, ni las condiciones reales objetivas para la realización de una obra que estuviera en el marco de lo que denominaba un *Teatro Político*. Aunque es necesario destacar la constante presencia del tema y de fuertes rasgos políticos, en la dramaturgia de Miller.

Erwin Piscator trabajó años en el estudio *Dramatic Workshop de la New Scholl For Social Research* de Nueva York, con actores y directores reconocidos, pero su máximo legado está asentado durante el periodo más sobresaliente del *Expresionismo Alemán (1910 – 1933)*, un movimiento que sostuvo un fuerte carácter contestatario, y dio salida al nacimiento de la modernidad en el arte. La filosofía de Nietzsche y la impresionante agitación intelectual de los primeros años del siglo XX, fueron el sustrato ideológico que marcó el principio intelectual para el nacimiento del *Expresionismo Alemán* y la irrupción de la modernidad en el arte.

Piscator no llegaría a América Latina nunca. O quizás, y es importante destacarlo, de otra forma su presencia teórica, en el espectro latinoamericano, sería de algún modo un sello de carácter significativo. Sin embargo, estaría presente en el espacio latinoamericano con bastante menos fuerza e intención que la que llegara a tener el propio Bertolt Brecht.

De Piscator sólo llegó a través de la edición cubana y de las manos de Alfonso Sastre, la publicación del libro «*Teatro Político*» convirtiéndose en uno de los pocos documentos teóricos de mayor importancia, editados en América Latina. Reviste un carácter fundamental en la apropiación de ciertos conceptos, porque se supone la fuente esencial que generó muchos de los argumentos usados por el teatro de «*agitación*» latinoamericano.

Producto de esa desazón en el interés por las reacciones de lo político en el teatro en Norteamérica, y como muchos otros, Erwin Piscator, retornó a Europa en 1951. Brecht haría lo propio un poco antes que él, exactamente al día siguiente de su llamado a interrogatorio después de iniciada la cacería de Brujas, impulsada por el senador Mc Carthy.

89 Erwin Piscator, *Teatro Político*, Editorial Ayuso, Madrid 1976. p.16

1920 fue una década caracterizada por una fuerte presión política y social devenida de la catastrófica debacle traída al final de la I Guerra Mundial. Los movimientos artísticos que adquirieron mayor fuerza durante esta década fueron: Expresionismo, Surrealismo y Dadaísmo entre otros, provenientes de la decadencia de un «*mundo real*» que prácticamente puso fin a la fuerza de los movimientos simbolista, naturalismo y realismo respectivamente. Por ello las transformaciones más contundentes surgieron desde el campo del arte. Entendiendo a este arte como uno comprometido. No un arte sólo conjugado para expresar las ideas de la burguesía, sino al revés como un arte que destruyera el corriente de la expresión burguesa:

Por amor a la cultura, cuanta más cultura se destruya, mejor. Por amor al arte cuantas más obras de arte se destruyan, mejor. (...) ¡Camaradas! ¡Muera el respeto a toda esa cultura burguesa! ¡Derribad los viejos ídolos! ¡En nombre de una futura cultura proletaria!⁹⁰

Esta fue la influencia marcada de los escritores en la *República de Weimar*. Un arte que verdaderamente produjera un evento de agitación. Autores como Bogdanov, «*El arte del proletariado*», Lunacharski y su obra «*El deber cultural de la clase obrera*», o Kershentsev y su obra «*El teatro creativo*», dan sentido a esta propuesta.

El objetivo de este proyecto estético y político culmina en una «*cultura proletaria*» que busca un receptor «*proletario*». El arte como un factor determinante en la lucha de clases, y que intentaba imponerse definitivamente frente a las formas «anodinas» y despolitizadas de un arte burgués.

EL periodo que va de 1919 a 1923 es fundamental para entender el debate surgido de esta nueva «cultura». La fuerza del «*Proletkult*» se manifiesta cada vez, de forma más y más evidente. Esta cultura del proletariado se hace fuerte frente al predominio de la cultura burguesa, especialmente en occidente, donde llegaría a dominar el periodo de los siglos XVII, XVIII y XIX a su entero placer.

La diferencia entre cultura burguesa y cultura proletaria, no terminó de ser un pastiche hasta bien entrada la década del 20. Hacia 1927 Erwin Piscator hacía un teatro dirigido específicamente hacia la masa obrera, pero por aquellos años también este teatro fue degustado por la burguesía.

Al principio y de primera mano al «*Partido Comunista Alemán*» (KPD) no le pareció correcto que surgiera esta confusión entre los grupos en pugna, específicamente entre los de una cultura proletaria y lo de una cultura burguesa, y de esta manera criticó enraizadamente esta situación de indefinición, aunque luego terminaría cediendo ante este teatro y utilizándolo como proyecto didáctico frente a las masas proletarias, debido principalmente a su aceptación entre la clase trabajadora y su fuerza de proyección en los contenidos que manejaba.

Un buen ejemplo de la confusión surgida durante estos años en torno a las posiciones del proletariado y la burguesía frente al arte, está representado por el teatro de Piscator, que no iba dirigido únicamente a los obreros sino que se convirtió, alrededor de

90 Wolfgang Beutin y otros, *La literatura de la República de Weimar*, en *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Cátedra, 1989, p.384.

finales de 1927, en un producto también degustado por la burguesía. Ello trajo como consecuencia y provocó las críticas del Partido Comunista Alemán (KPD) pero de la misma manera terminó por ceder ante este teatro a causa de su aceptación entre las masas obreras.

El KPD apoyó el desarrollo de un teatro alemán de agitación y propaganda (*Agitprop*), basado en el modelo ruso, pues era un teatro de origen bastante popular y fundamentalmente amateur, esto se puede hallar también en el resurgir de revistas políticas, tales como: «*Revista Barullo Rojo*» (1924), «*El portavoz rojo*», «*Los cohetes rojos*», «*¡No meterse con China!*», «*Correspondencia Proletaria en Folletos*», etc. Por ejemplo se utilizaron textos de Erwin Piscator, en algunas de esta revistas a favor del partido y durante las elecciones realizadas en 1924. El estilo era el uso de canciones de corte satíricas. Mucho antes inclusive entre 1914 y 1919 ya se implementaban estas prácticas no sólo a través de las revistas, sino también a través de un «pool» de filmes, revistas o el teatro amateur como medio de difusión y propaganda política.

Normalmente el tono que se usaba en estos fueros resultaba despiadado contra los contrincantes. Gray cita una canción escrita por Erich Weiner, y musicalizada por Hans Eisler, para la cual Brecht se supone también habría colaborado y que la hubiere cantado el grupo de Agit-prop de Wedding. La canción fue cantada hacia 1929 y se transformó en una de las más populares e importantes del movimiento comunista de la época. La canción decía:

Izquierda, izquierda, izquierda, izquierda. Los tambores resuenan.
// Izquierda, izquierda, izquierda. “La Roja Weddin” ya está en marcha. //
Sin lamentos, plenamente, el desfile marcha, porque // lo que nos jugamos
es la lucha de clases, con una melodía sangrienta. // Damos al enemigo un
enorme puntapié, // y lo que tenemos entre manos es dinamita, // bajo las
nalgas de la burguesía.⁹¹

El teatro amateur, era en realidad un teatro, creado por el partido y absolutamente del partido. A través de este teatro patrocinado por el partido, fue como se representaron los elementos que preocupaban desde el punto de vista político a sus militantes y seguidores.

En 1922, el recientemente constituido Partido Comunista Alemán (KPD) decidió prestar especial apoyo a las representaciones teatrales que tuvieran un propósito político. Se promocionó una obra en la que se caricaturizaba el Nuevo Parlamento Alemán, el que, por primera vez en la historia, había comenzado su existencia como una verdadera institución democrática, con sufragio universal.⁹²

El KPD conformó distintas asociaciones culturales y literarias que llevaban en su esencia y en su seno un fin totalmente político, donde se recogían las reivindicaciones obreras y proletarias. La amplia creación de espectáculos de agitación devenida de la propia inspiración del teatro revolucionario ruso. Todo este tipo de recursos del arte, es decir; teatro, canción, cine etc., que fomentaba la lucha política llegó a convertirse durante para la década del veinte en un arma tan combativa que llegó a convertirse en un espacio para la creación y exacerbación de ciertos fanatismos, aunque ni la canción, ni las otras expresiones del arte lo

⁹¹ Ronald Gray, *Brecht Dramaturgo*, Editorial ULTRAMAR, Madrid – España, 1978, p.29.

⁹² Ibidem, p.24.

usaran contra alguien en particular o contra algún objetivo en concreto. Simplemente se concretaba en una disputa entre burgueses y proletarios

Una literatura catalogada como profundamente revolucionaria y cargada de un dogmatismo realista, contradictorio con las formas expresionistas que surgirían en la Alemania de entreguerras. Esta contradicción teórica, se vio justificada tiempo después por las tesis de Gyorgy Lukács.

A pesar de este sinnúmero de vaivenes entre proletarios y burgueses, surgió dentro de este contexto uno de los más importantes representantes del Expresionismo Alemán: Ernst Toller. Toller, nacido en 1893, que acabó suicidándose en Estados Unidos (1939), consiguió llevar a la escena varios dramas basándose fundamentalmente, en las puestas en escenas y propuestas de Erwin Piscator.

Una de las primeras puestas en escena de Ernst Toller, fue la tragedia de los «*Masse-Mensch*», los «*hombres-masa*», en 1920, de esta manera, centrando su tesis política en la masa proletaria. Lo que plantea aquí es la idea de una revolución cargada de una profunda dosis idealista. El personaje central de esta pieza culmina siendo sacrificada por sus mismos compañeros en virtud de intentar cambiar la actitud de fuerza y sangre que estos tomaban en sus acciones. Consistía fundamentalmente en proveer una clara conciencia e ilustración de cómo la nación y el estado son productos y están sostenidos a través de dos modos diferentes de pensamiento siempre relacionados con el individuo y las masas. Toller procura definir una lucha para organizar una huelga a favor de los trabajadores.

«*El sin nombre*», título de una de las piezas escritas por Toller, demanda el rechazo de una propuesta enmarcada sobre el individuo y del triunfo de la masa, la negación de la responsabilidad individual y la concretización de este objetivo en la masa. Toller demuestra así, cómo se crea entonces una división simple y sencilla entre un «*él*» y un «*nosotros*». Ellos y nosotros llegamos a estar relacionados dentro de una nación de hermanos y de hermanas; esta nación no tiene nada que hacer con una entidad estática del «*estado*», de «*ellos*» y de «*nosotros*» sino más bien con una relación dinámica entre el estado, ellos y nosotros. El mismo tema rige su obra «*Destuctores de máquinas*» (1922). Con Pastor Hall (1939) compone una de las primeras sátiras contra el nazismo.

En su drama «*Los destructores de máquinas*», Ernst Toller plantea el tema del «*luddismo*»⁹³ ahora en clave profundamente expresionista. Se suceden en escena una serie de caracteres y actitudes que, ambientados en las revueltas de los tejedores ingleses contra la introducción de los nuevos telares a comienzos del siglo XIX, expresan la problemática relación entre tecnología y trabajo. Al respecto en uno de los textos expuestos en la obra, Ned Ludd⁹⁴ nos dice:

93 El ludismo (*luddism* en inglés) fue un movimiento obrero que adquirió auge en Inglaterra a partir de 1811, y cuyas acciones se basaban en la revuelta espontánea y desorganizada, atacando con frecuencia a los instrumentos de producción. Sus seguidores se llamaban *ludistas* o *luditas* (*luddites* en inglés), nombre que tomaron del semilegendario líder del movimiento, Ned Ludd. El movimiento ludista tuvo una vida relativamente corta. Pronto muchos de los dirigentes obreros comprendieron que no eran las máquinas sino los empresarios sus enemigos. Gran Bretaña conoció cuatro grandes oleadas ludistas entre 1811 y 1816 y posteriormente el movimiento se extendió por toda Europa. (wikipedia 2007 - <http://es.wikipedia.org/wiki/Ludismo>)

94 Ned Ludd. Trabajador británico del condado de Leicestershire, cuya vida se sitúa en torno al siglo XVIII o XIX, de existencia legendaria y dudosa; pudo ser un pseudónimo para protegerse de posibles represalias. Se

Ned Ludd. ¡La desgracia nos idiotiza! He aquí la máquina ¿y allá?... Todo parecía tan claro cuando Jimmy nos habló... Que debíamos volver al campo... Por nuestras venas corría, envenenada, la sangre de las grandes ciudades. Las grandes ciudades no creen en Dios... Debíamos tener tierras. De esta manera tendríamos nuestras raíces en el suelo de nuestra patria. Somos los leprosos... Como árboles cuyas raíces han sido cortadas, y que tienen que resistir la violencia de la tormenta... pero están condenados a morir.⁹⁵

Las vacilaciones, ambigüedades y traiciones de los personajes son, en definitiva, las contradicciones de la clase trabajadora respecto al impacto de la tecnología sobre sus condiciones de vida y trabajo.

Toller mismo habría reconocido su intención de plasmar y mostrar los conflictos, así como el choque sucedido entre rebeldes y revolucionarios, y la lucha del hombre contra la máquina y su amenaza. Porque la máquina significa una amenaza real de paro, miseria y sobreexplotación para la población trabajadora. Con todo, la resolución dramática nos confronta con la doble dimensión, simbólica y práctica, de la máquina en tanto prejuicio de la ideología del progreso y dictado productivo del capital sobre el trabajo.

Alejado de cualquier esquematismo maniqueo, Toller muestra el movimiento «*luddista*» con una objetividad que no es, sin embargo, neutralidad, ya que toma partido por la humanidad suficiente, por los hombres, mujeres y niños que padecen en sus propias vidas las consecuencias de la maquinaria.

A pesar de todo Toller, está condenado por la expresión de otros revolucionarios que pretenden momificar, criticar la idea de Toller, como poco apropiada para la crítica social y política. Sin embargo, en su último trabajo y un poco antes de suicidarse Toller escribe «*Pastor Hall*» 1939 obra que sucede en torno a los campos de concentración alemanes, y referido específicamente al nazismo.

De esta manera el «*Expresionismo Alemán*» se transforma en el movimiento de la vanguardia proletaria de la época, toda vez que se disiparon las indefiniciones políticas entre burguesía y proletariado. El espacio fundamental donde se destacó fue el teatro que se puso en detrimento de la lírica y la narrativa, dado su carácter simbólico y sus pretensiones de una «*imagería espectacular*».

El manejo de los elementos expresionistas no coloca a las figuras un nombre en particular, sino más bien representan una idea. En este sentido parece contradictorio que las masas, y las fuerzas del proletariado adoptaran este movimiento como representación de sus ideas. No promovían un cambio social, sino más bien un efecto de elevación espiritual. Pero en el siglo XX, el Expresionismo dio vueltas al estado del arte de esta época.

Toller, Mühsam, Kaiser, Hansenclever, Wolf, Rubiner y Feuchtwanger llevaron a la escena las experiencias vividas en la «*Revolución de Noviembre*», el elemento fundamental de

cuenta que hacia 1779, rompió por accidente (otros sostienen que de manera intencional) varias máquinas textiles. Su acción constituiría la base del movimiento luddita, de oposición al maquinismo y a toda forma de tecnología en la revolución industrial y en el mundo moderno. Cumple un papel muy importante en La Revolución Industrial.

95 Ernest Toller, *Los destructores de máquinas*, Barcelona, Alikornio, año 2002, pág. 99

acción de estas obras se centraba en la violencia revolucionaria, así como la fuente y la posición del escritor en épocas de revolución.

En definitiva el objetivo central de esta posición se centraba, en aunar la práctica política en relación a la práctica del arte. De esta manera existía una fuerte vinculación a favor del proletariado, a través de la vanguardia social y la vanguardia artística.

Erwin Piscator, a su regreso de los Estados Unidos, siguió trabajando en su línea del *Teatro Documento* y *Teatro de Tesis*, junto a Peter Weiss⁹⁶, Heinrich Kipphardt⁹⁷, Rolf Hochhuth⁹⁸. Finalmente diez años más tarde, después de Brecht, Piscator (1966) fallece dejando su legado más importante: su tesis sobre *El teatro político*.

Mientras Piscator va en el sentido de una épica que construye el espacio socio-histórico, Brecht entonces apunta sobre el drama, sobre la fábula y sobre la anécdota de la obra. Esta diferencia es esencial porque en primer lugar asevera que Brecht no es continuador de la tesis de Piscator, sino más bien que, apunta en el sentido del arte propiamente dicho.

Piscator va en otra dirección estética que (a nuestro juicio) se hace más política por su declarada actividad, allí la ejercía a través del «*Teatro Documento*». Creo que es importante definirlo o explicitarlo (al menos desde las lecturas hechas) la acción que intentaba Piscator con el teatro: ¿Era un medio para la actividad política? ¿Era el planteamiento de algunos supuestos estéticos? ¿Por qué las propuestas dramáticas de Piscator giraban por caminos distintos, diferentes si ambos intentaban hacer un teatro político? ¿Es cierto que Brecht hacía

96 Weiss, Peter (1916 – 1982) Escritor y artista alemán nacionalizado sueco. Weiss nació en Nowawes, cerca de Berlín, el 8 de noviembre de 1916. Cuando los nazis tomaron el poder, su familia emigró a Gran Bretaña en 1934 y dos años después a Checoslovaquia, donde estudió dibujo en Praga hasta 1938; el año siguiente fijó su residencia en Suecia. Weiss adquirió la nacionalidad sueca en 1948 y escribió en este idioma sus primeros poemas y sus primeras obras dramáticas para la radio, pero se hizo famoso internacionalmente como escritor en alemán y como militante contra la intervención de Estados Unidos en Vietnam. Ya en la madurez, empezó a escribir novelas tan particulares como *La sombra del cuerpo del cochero* (1960). La primera obra teatral de Weiss fue *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*, también conocida como *Marat/Sade*, que explora las consecuencias de la libertad y la revolución. La siguió *El sumario* (1965), sobre el campo de exterminio de Auschwitz, *Trotski en el exilio* (1970) y otras obras donde se discuten aspectos morales referidos a los medios para hacer la revolución. También adaptó para la escena la novela de Kafka, *El proceso*. Además escribió cuatro novelas, dos libros sobre el Vietnam y numerosos ensayos, dirigió varias películas, e ilustró varios libros. Murió el 10 de mayo de 1982 en Estocolmo. fuente: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2429>

97 Kipphardt, Heinrich (1922-82) Escritor alemán, n. en Heidersdorf (Silesia) y m. en Angelnsbruck (Baviera). Estudió medicina y estuvo algún tiempo como médico en la Universitäts-Nerven-Klinik der Charité, en Berlín; pero luego, dedicado a la literatura dramática, pasó a dirigir el Deutscher Theater de Berlín Oriental (1950-59). Su obra, encuadrada en lo que se ha dado en llamar «teatro-documento», tiene títulos como *Shakespeare dringend gesucht* (Se busca urgentemente a Shakespeare, 1953), *Der Aufstieg des Alois Piontek* (La subida de Alois Piontek, 1956), *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (El caso de J. Robert Oppenheimer, 1968) y *Die Soldaten* (Los soldados, 1968). Escribió también novelas (*März*, 1976), poemas (*Angelnsbrucker Notizen*, 1976) y guiones para cine y televisión. Obtuvo numerosos galardones, entre ellos el Deutscher Nationalpreis (1953), Adolf Grimme Preis (1964), premio Italia de la RAI (1976) y el de Literatura de Bremen (1976). fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kipphardt.htm>

98 Hochhuth, Rolf (Eschwege, 1931) Dramaturgo alemán. Autor célebre por *El vicario* (1963), obra en la que se ataca a Pío XII. Es autor también de *Soldados* (1967), *Guerrillas* (1971), *Un amor en Alemania* (1978), *The Immaculate Conception* (1989) y *Effis Nacht* (1999). Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/>

teatro político? ¿Era su intención? Está lógica de cercanía y continuidad de uno con otro, de Piscator con Brecht, se percibe cada vez más difusa.

A partir de las lecturas realizadas, se puede encontrar que no hay, ni hubo algún puente de conexión entre Brecht y Piscator, más que una cierta «pasantía» de Brecht como colaborador de Piscator durante el exilio de ambos en Suecia; en otras palabras: Brecht nunca hizo (al modo y en el sentido de Piscator) un teatro político, el sentido de lo político en Brecht vendrá (como explicaremos más adelante) montado sobre el problema central de la construcción y elaboración del drama, y como el mismo Piscator acota en su texto: *teatro político*.

Obviamente lo político es un ingrediente fundamental en el teatro de Bertolt Brecht, en sus escritos narrativos y teóricos, pero Brecht (como explica Sastre a propósito de Piscator) nunca se interesó por lo político sobre la escena misma, por lo político como activismo en el sentido lato de la palabra, agitación o propaganda, sino que lo puso en su drama y en sus textos para desarrollar más su técnica estética que se fundaba en el Teatro Épico, Teatro Didáctico y que tuvo como medios: La fábula, la canción, la balada, el cabaret. De este modo el sentido de lo político en Brecht era y fue absolutamente distinto del de Piscator. Ambos herederos del expresionismo alemán y de una fuente estética muy particular.

Haciendo un pequeño acápite es interesante indagar y de hecho damos un abordaje en el tema: Latinoamérica, a él ¿Por qué se leyó a Bert Brecht a través de una actividad política, de la cual su vida estuvo profundamente involucrada rellenada durante todo el tiempo

La vida de Brecht, como la de Piscator, fueron vidas llenas de actividad y el activismo político, cargadas por la reflexión y actitud de una «*vita activa*» y así por una «*vita contemplativa*». Brecht (el que conocemos) fue la vida pública y no la vida privada para expresarlo en términos de Hannah Arendt.

Si Brecht fue esta vida, a Piscator no se le conoce mundo privado, Piscator es sólo representación de lo político. Piscator es en sí mismo una pública representación de *teatro político*. Será Piscator quien acuñará precisamente esta definición de teatro.

El teatro político fue creado por Erwin Piscator, y como tal desarrollado en sus plenos sentidos por las distintas corrientes que surgieron en Alemania, especialmente a partir de los años 20. Porque todo el teatro de Piscator era un teatro esencialmente propagandístico y mucho menos «estético» mientras que la orientación brechtiana el sentido de teatro era épico y didáctico.

El teatro de Piscator era un teatro directo, “panfletario” que usaba las técnicas y recursos de la escena para difundir un proyecto ideológico; es decir utilizaba el music hall, el teatro de revista, el mensaje directo al espectador. El teatro fue uno de los medios de difusión más importantes que tuvo la política durante el primer cuarto de siglo, durante el siglo XX. Tanto llegó a hacerse el teatro de esta condición, que los noticiarios de cine fueron uno de los elementos más importantes incluidos como parte de la puesta en escena de estas obras. Una vez más el propósito de Piscator, como él mismo sostuvo, fue lograr «*la acción directa en el teatro*»

Espero lograr efectos propagandísticos que serán más vigorosos que los que posibilitan las obras de teatro, cuya pesada estructura y problema

llevan a psicologizar y a obstaculizar constantemente la relación entre el escenario y el auditorio.⁹⁹

Mientras que la fuerza y el estímulo en las obras de Brecht hacen énfasis en la narración, en lo narrativo en el caso de Piscator, la intensidad va a estar marcada en la realidad, en utilizar cualquier medio (cine, panfletos, consignas etc.) para mostrar la realidad.

Por factores puramente materiales Piscator tuvo que emplear, en «*Banderas*», diapositivas en vez de películas. A pesar de todo, la película fue el medio de expresión que escogió para darle una dimensión de realidad concreta a la intriga irreal de *La oleada*.

A partir de allí Piscator usaba el filme con tres propósitos básicos sobre la escena para fundamentar lo real (base del movimiento expresionista). Los tres propósitos básicos tenían un destino inevitable en su uso. La escogencia de cada una de las películas que se proyectaban dependía tanto del material filmico como de lo que se podía hacer con ella. En este sentido el propio Erwin Piscator aclara en su libro «*Teatro Político*» sobre la función de cada una de estas formas y como las usaba en la escena.

De esta manera existían pues «*Películas Didácticas*», «*Películas Dramáticas*» y la «*Películas Comentario*»; a partir de la película comentario podía surgir una cuarta función del tratamiento de la película que era la «*película documento*».

El teatro documento se define cómo: Este tipo de teatro que tiene como propósito utilizar en su texto y únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se «montan» en función de la tesis sociopolítica de la obra.

En el prólogo a la obra «*La indagación*» de teatro documento de Peter Weiss, Maida Royero cita al propio Weiss y este explica al *Teatro Documento* de la siguiente manera:

Rompimiento de la estructura. Ningún ritmo calculado, sino material en bruto, compacto o fluido, para la representación de las luchas sociales, para la descripción de situaciones revolucionarias, para el reportaje sobre los campos de batalla. Luego el propio Erwin Piscator acota: “La película didáctica presenta realidad objetivas tanto actuales, como históricas”¹⁰⁰

En el libro «*Teatro Político*» se procede a una fuerte definición de este teatro; ¿Cuáles eran los intereses del teatro alemán? ¿Cuáles habrían sido y por qué derivaron en esa acción por acumulación de formas y de contraformas?

Después de finalizada la Primera Guerra Mundial, operó en Europa un complejo mecanismo que fue caldo de cultivo para la Guerra Civil Española, tanto y así, como para la Segunda Guerra Mundial. Pero nadie daba por sentado que Europa, seguía enferma, herida de muerte en el corazón. *El pueblo alemán*, sí, porque el pueblo Alemán, intentaba fraguar en su cauce cultural y social el nuevo epicentro, del nuevo hombre Alemán, la génesis del *superhombre*. Tesis que venía pretendida de Nietzsche y desde mucho antes.

Cualquier teatro que deviene de la profundización de estos materiales devendría en un arte o un teatro muy politizado y en consecuencia especialmente político. Esta experiencia

99 Erwin Piscator, *Teatro Político*. Edit. Arte y Literatura. La Habana. 1973.

100 Erwin Piscator, *Teatro Político*, Editorial Ayuso, Madrid 1976

del “hombre nuevo” o del “superhombre” nietzscheano, o la revisión de Heidegger sobre el problema del “ser” retumbaban en una filosofía fuerte que fue adquiriendo matices contundentes frente a otras expresiones.

No menos entonces, Piscator podía mirar al EXPRESIONISMO como la forma fundamental para su arte, y en especial para su poética y su teatro político. Primero existió una reacción contundente frente al dadaísmo y al surrealismo por ser signo y expresión de pensamiento burgués. Tanto el dadaísmo como el surrealismo eran para el expresionismo alemán, artes “decadentes”, arte *demodé*. Pero este, es el Piscator que viene, que se conoce a partir de 1922.

El teatro de Piscator de años anteriores, después de terminada la *Primera Guerra Mundial*, fue un teatro vinculado con el problema central marcado por la experiencia surrealista y dadaísta, arte y modo que finalmente Piscator, iba a reprochar y atacar de acuerdo con sus necesidades políticas y de acuerdo con la de tantos otros creadores del momento, es decir atacó a las mismas artes de las que antes se había servido, tanto al surrealismo como al dadaísmo. Pero, ¿Cómo se podía hacer un teatro tan denodadamente “surrealista”, “simbolista” “psicológico” utilizando los medios y expresiones como lo eran el surrealismo y el dadaísmo en medio de un contexto político y social tan expuesto, tan rudo, que había dejado las heridas de Europa y en especial de los Alemanes tan en carne viva? Parecía obvia la necesidad de cambiar, de ser otros, de exponer el material del que se servían directamente al público.

La guerra, la I Guerra Mundial, francamente no había terminado, se había parado. El tratado de Versalles en el que Francia demostraba ser su principal fiador, dividía una vez más a la Alemania que pretendía unificarse culturalmente y socialmente, ya desde hacía mucho tiempo, desde todos los tiempos diría yo. Finalmente Piscator terminó entendiendo que habían incurrido en un error: dar más crédito a una expresión tan anti-popular como el dadaísmo y el surrealismo.

Para Piscator y otros el dadaísmo y el surrealismo fueron a la postre movimientos pretendidamente burgueses, o por lo menos ya no era el momento para cavilaciones de orden puramente estético. Al parecer no les quedaba otra salida (y así lo interpretaron) que descubrir de las entrañas del arte teatral, su enraizado poder transformacional de lo social, de lo político, y de lo que para ellos representaba profundamente la realidad de aquellos años. El arte teatral no podía seguir siendo un arte que sólo estuviera al servicio del dominio de la burguesía imperante, pues esa burguesía y sus intereses particulares habían dado vuelta, habían desplomado el poder, del dominio imperialista que trató de ejercer Alemania desde siglos precedentes hasta el XX y que culminaría con la I y la II Guerra Mundial.

El *Segundo Reich* fue fundado el 18 de enero de 1871 tras la victoria de Prusia en la Guerra franco-prusiana y consiguió la unificación de los diferentes estados alemanes en torno a Prusia excluyendo a Austria.

Bajo el liderazgo del canciller *Otto Von Bismarck*, quien fuera el verdadero artífice de la unificación, se inicia un período de gran desarrollo de la nación alemana en todos los campos; económicamente, geográficamente, políticamente y militarmente. A partir de ese momento Alemania se transforma junto a Inglaterra en una de las dos grandes potencias

mundiales, si bien queda entendido que la presencia colonial de los alemanes es muy inferior a la de los ingleses.

A partir de este punto y durante las siguientes dos décadas se establecen los llamados "sistemas bismarckianos", que dominan la política europea en ese período. Entre 1884 y 1885 Bismarck convoca la conferencia de Berlín en la que las potencias establecen las pautas para el reparto colonial de África. Con la coronación de Guillermo II como Kaiser, se inicia un enfrentamiento entre éste y Bismarck, el cual provoca la caída del canciller. El emperador será incapaz de continuar con las políticas implantadas por Bismarck y Alemania se ve poco a poco en la incapacidad de mantener el equilibrio europeo que para entonces era más que nunca la base del equilibrio mundial. El territorio alemán se encuentra nuevamente dividido.

La democracia y la burguesía de la República de Weimar surgieron a partir de la derrota del II Reich o segundo Imperio, en la I Guerra Mundial iniciada en 1914 y finalizada en 1918, las naciones vencedoras imponen a Alemania (una vez más derrotada, triturada por los imperios) el *Tratado de Versalles* y con ello se inicia la República de Weimar.

Según los términos del Tratado de Versalles de 1919 cuyos principales 14 puntos fueron redactados por el presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson, donde se destacan las premisas liberales clásicas, manifiesta en la formalidad legal pero que salta su capacidad imperialista.

Alemania era la única causante de la contienda, por lo tanto tuvo que perder, aproximadamente, un octavo de su territorio continental, unos 6.500.000 habitantes de su población y sus posesiones coloniales. Para garantizar que Alemania no representaría jamás un peligro de guerra, su ejército quedó reducido a 100.000 hombres, su flota en 15.000 unidades y quedó prohibido el reclutamiento militar. La escuadra alemana fue reducida a media docena de acorazados y cruceros y una docena de destructores y lanchas torpederas. En cuanto a las pérdidas territoriales, Alsacia y Lorena se anexionaban a Francia que, además, ocupaba por 15 años la región del Sarre. Luego de este período, se decidiría por plebiscito a quién pertenecería en el futuro ese territorio. Si el Sarre volvía a Alemania, ésta debía indemnizar a Francia en divisas oro por la restitución de los yacimientos carboníferos allí existentes. Polonia recibía una parte de la Alta Silesia (otros distritos pasaban a Checoslovaquia), Posdan, casi toda la Prusia Occidental y algunos distritos de la Pomerania.

Danzig fue declarada ciudad libre. Entre Francia y el Imperio Británico se repartían todas las colonias de Alemania. La primera recibía casi todo el Camerún y gran parte del Togo; Inglaterra tomaba posesión de África Oriental y Occidental las partes restantes del Togo y Camerún, las islas Samoa y de Nueva Guinea.

Además de esto Alemania, tuvo que suprimir el servicio militar obligatorio, desmilitarizar todos los territorios situados en la margen oriental del río Rhin y la de la margen occidental en una franja de 50 km. de suelo, dejar de importar, exportar y prácticamente producir material de guerra, limitar sus fuerzas quedándole prohibida la aviación militar.

En estas condiciones Alemania queda excluida del reparto del mundo ahora dominado por el liberalismo capitalista. Además fue forzada a pagar costosas reparaciones de guerra. A razón de los requisitos de este acuerdo el mundo de vida política y económica

alemán se vio peligrosamente afectado. A ello se suscitó la acrecentada inflación, que rebasó su punto crítico en 1923, casi liquidó a la clase media alemana y muchos de sus miembros, arruinados y sin esperanzas, comenzaron a sentirse atraídos por los grupos políticos radicales que surgieron de la posguerra. Luego, la crisis económica mundial que comenzó en 1929, sumió a Alemania en una depresión que parecía irremisible y que de alguna forma lo era. La producción industrial se desploma, el desempleo crece desmesuradamente. De 1,3 millones de personas desempleadas se incrementó en 6 millones entre 1929 y 1933. Igualmente hubo la baja de los precios agrícolas y caída de las exportaciones. En 1933, con la llegada del nazismo, son quemados públicamente los libros de Brecht junto con los de otros autores, Freud, Kafka, Bloch, Musil, etc.

En 1966 Piscator podrá darnos cuenta de esta sensación del arte que cambió profundamente sus experiencias y que hicieron “aparecer” el resplandor de lo que el mismo catalogó como *Teatro Político*.

Piscator debió explicar *tozudamente* una vez más, la relación que mantuvo con escritores de particular significación para aquel arte que sólo vivía de un sentido del espíritu. Antes ya, entenderían la necesidad que tenían de transformar el arte y el teatro en política y no articular sólo políticas teatrales, esta manera de comprender el teatro produjo el cambio significativo.

Era profundamente necesario dar al teatro y a sus obras un carácter histórico analítico, y documental. Todo aquello “sin sacrificar la libertad de creación”¹⁰¹ Así años después el mismo Piscator daría con el signo fervoroso de autores como Kipphardt, Hochhuth, Weiss entre otros.

Pero el teatro político para 1922 todavía no estaba absolutamente constituido o definido en sí. Según el propio Piscator para estos años de posguerra, apenas podíamos dar o enunciar de una manera “incompleta e imperfecta” aquello que se intentaba representar; y de esta manera sólo de una forma parcial, limitada y muy precisa podíamos hablar de **teatro épico**, ya que el propio Piscator nos aclara que el teatro épico, alcanza su necesidad solamente al obtener una cierta precisión “científica” que pudiera obtener una gama extensa de carácter y sentido sociopolítico. Para trascender a lo político propiamente dicho es necesaria una profunda científicidad de los acontecimientos.

Piscator, Hauptmann entre otros advertían el desmoronamiento de una sociedad que no tenía fuerzas suficientes, morales, políticas y militares como para reivindicarse.

En la época en que Wieland Herzfelde, Jonny Hertfield, George Grosz... y yo tratábamos de popularizar el dadaísmo en Berlín, en 1918, y simbólicamente enterramos el arte y muchas otras cosas en una célebre obra, actuábamos (equivocadamente según la opinión de los estetas) con la convicción de que traicionaríamos nuestras pasadas experiencias si aceptábamos la concepción artística aupada por un mundo (a saber el burgués) que parecía haber ofrecido su terrible actuación final con una carnicería que duró cuatro años. (Al contrario de lo que se esperaba, se permitió que reapareciese el sangriento horror de ese mundo «¿por última vez?» Los que están familiarizados con los viejos ídolos del público saben que sus despedidas finales se repiten...) Habíamos experimentado esa

101 Erwin Piscator, *Teatro Político*, Editorial Ayuso, Madrid 1976.

guerra, de la cual apenas escapamos, de modo distinto del cantado por los barbados de la muerte heroica, desde Hölderlin hasta Hauptmann; para nosotros no había sido la culminación más infame de un sistema diversificado de explotación... En verdad, había otras cosas que hacer, en aquel entonces, más apremiantes que confeccionar un sistema estético.¹⁰²

No era tiempo pues, (tal como lo expresa el propio Piscator al final de esta cita) de construir un arte por el arte, sino al contrario crear un arte *agitado*, un arte que despertara la conciencia y en especial la conciencia marxista al arte expresionista que estaba más bien, enmarcado en el realismo. Fueron las propias palabras de Piscator: “material de guerra”... ¿Se podía hacer figuritas del arte? ... otras cosas apremiaban” antes que “confeccionar un sistema estético”¹⁰³

102 Op. Cit.

103 Ibidem, p. 381

LA TRANSICIÓN BRECHIANA Y LATINOAMÉRICA

La transición hacia la re-lectura de Brecht

(*No os dejéis tentar!
No hay un retorno a la vida.
El día está en las puertas;
Ya podéis notar el viento de la noche:
No habrá otra mañana.*)

*

(*¿Cómo os puede afectar todavía el miedo?
Moriréis junto con todos los animales,
Y después no vendrá nada.)*

Bertolt Brecht

Aristóteles intentó arguir una nobleza, una esencia del drama. No superada esta condición propia que se le da al canto y a la escena, es la idea de perfección, de naturalidad pareciera que nos queda entonces un solo camino: una vez más el de Aristóteles, aquel del que no se pueden superar las tres condiciones básicas de la vida; es decir unidad de espacio, unidad de tiempo, unidad de acción. Bert Brecht inclinó sus destellos del problema del drama al drama. Toda poética dramática en el lugar propio de la representación, de la "comunión" con lo político y lo pedagógico: es decir contra lo sagrado, lo natural, lo intimista, lo particular. *Antiexpresionista*, más bien simbólico, anti-aristotélico más bien épico. En Bert Brecht se encarna no sólo una figuración nueva del drama sino una virtud distinta de las palabras que se articulan en el teatro.

El teatro de Brecht no se embriaga, se gestualiza, y se confunde con otras formas de representación. Brecht se separa de lo que dan a llamar arte y se queda con el trabajo del teatro. Lo poético no está en el lenguaje sino en el movimiento, en la acción, en lo que va sugiriendo el drama. Brecht entona el canto de la ópera como un *gestus* como un acto de regulación de lo humano que se funda en lo político y no en lo poético.

Lo político y lo épico son acciones de un *gestus*, lo dramático es parte de un *gestus*, pero lo teatral no es solamente el teatro y su actividad. El lugar de la exposición de lo teatral está en la cercanía (*entfremdung*) y en la lejanía (*Verfremdung*), el "Pequeño Organon Teatral" está lejos y fuera pero nunca con la esperanza de la estética o de lo poético en el lenguaje. El teatro será el edificio y será también la representación. Cortar la continuidad pura, no producir un efecto absolutamente hipnótico. Producir una elección de lo episódico y del control. El efecto oscuro de lo episódico que se va develando en el *teatro didáctico* y finalmente en el *teatro épico*.

Hay una diferencia entre teatro épico y didáctico, pero no hay una distancia entre ambos. Se separan y vuelven a juntarse. El teatro brechtiano no es mágico. La interrupción es la provocación del gesto, su interpelación, su interpretación. Por ello Brecht utiliza los tenores

de la canción y el cabaret, ya que la voluntad de lo épico radica en la interrupción propiamente dicha. Hay, pues, una especie de *enmarcamiento* en el teatro brechtiano: Bert Brecht ha querido abandonar el teatro como podio porque allí se asienta una profunda convicción sobre el *naturalismo*.

El problema de Brecht radica en el *accionar*, en la forma propia de la acción. “El teatro épico no reproduce situaciones, las descubre” El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción.”¹⁰⁴ El teatro épico no existe sin héroe, no hay tragedia sin héroe, drama sin héroe, acción sin héroe. Héroes y antihéroes son perfiles básicos para el distanciamiento y la acción épica. El naturalismo no admite héroes de ninguna manera.

La lucha impuesta por Brecht sobre Fausto, se debe a la impudica manera en que el romanticismo alemán intentó aclarar la condición trágica del héroe. De seguir esa ruta el teatro alemán hubiera significado mera retórica literaria y hubiera perdido su significación política. Fusión y confusión (símbiosis) entre lo épico y lo didáctico, se pasa de uno a otro entre irrupción e interrupción, entre extrañamiento y distancia.

El teatro de Brecht será más bien un teatro para ver en grandes espacios, amplios, genéricos, que le permitan a lo épico retornar en toda su grandiosidad, para recordar épicamente y no tiene por qué alimentarse de la grandiosidad.

El teatro de Bert Brecht impone un sacerdocio y al mismo tiempo no está absolutamente alejado de la cultura. El teatro de Bert Brecht está horrorizado con la cultura y sobretodo con aquella *declarada por la burguesía*. Pensaría Brecht que la cultura de la burguesía es aquella que nos ilusiona con una idea de progreso, de éxito, de verdades ya conocidas de antemano, de futuros siempre muy próximos. No se puede incluir en esta serie a un héroe *no trágico*. El lugar del teatro político no es el drama, pues el drama ha obviado la muerte. El drama representa pues el triunfo de la cultura burguesa, el logro de las condiciones propias para el pensamiento único y no complejo. El drama será pues la muerte de la muerte, el drama augura un destino, un final feliz, un camino de éxito y el final de la política y de lo político.

El lugar del teatro político es más bien la tragedia, pero no la tragedia en el sentido del canon griego; sino más bien la tragedia en el sentido del canon *Isabelino*. En este sentido, creo que uno de los rasgos más destacados de lo trágico en Brecht se asienta en la idea de *gestus social*, es importante destacar, no es única y exclusivamente un problema de forma, sino más bien de profundidad y de fondo. El *gestus social* aduce a la idea más bien de condición política, de condición social. *In extremis* (no metafísico) es una dialéctica que deviene en la condición de la representación, lucha entre ser y no ser. En el teatro de Brecht, la existencia está agotada, pero no la lucha por ella, se dice la existencia en el sentido de que lo trágico está demarcado por formas sociales y que lo político se construye en el accionar de los personajes antes que (como ya se ha explicado) en su muerte.

Algunas veces se establecen diferencias, distancias entre el teatro épico y didáctico. Normalmente se ponen a lo lejos como si uno no se comunicara en esencia con el otro. Yo creo que son iguales en el sentido de que la condición de un teatro épico en Brecht no subiste

104 El subrayado es nuestro. Walter Benjamín, *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones IV)*, Editorial Taurus

si no hay un teatro didáctico. En *Galileo Galilei* esto pareciera estar corroborado. Al mismo tiempo *Galileo Galilei* anuncia las nuevas condiciones del conocimiento y enseña al personaje Andrea, las nuevas formas de la ciencia, pero retorna inmediatamente a un gestus social, a una condición particular de articularse con el mundo, con las cosas. Si algo está presente en Galileo, se ordena en el mundo de su propio GESTUS. Esto es precisamente lo que hace épico no sólo a Galileo sino a todo lo que hay en él.

Los personajes de Brecht contienen este doble accionar, su texto es lo pedagógico (de allí la utilización de la fábula – la parábola – la canción – la ironía – el poema) pues representan las condiciones básicas del *pedagogo*, es el templo socrático el que se mueve alrededor del *Teatro Épico* y no precisamente el tiempo aristotélico: el tiempo de la mayéutica de la duda y no de la ilusión del engaño. En cambio lo Épico Brechtiano está en el orden de la acción y por lo tanto del *gestus*... está fuera de la palabra y por lo tanto construye *la representación del carácter* del personaje.

El *Teatro didáctico* es idéntico a la escritura, el teatro épico a la memoria y al silencio de la razón. Para que surja el teatro didáctico debe surgir el teatro épico. Esto es que: normalmente el positivismo y el iluminismo “*ilustraron*” el conocimiento mediante el *experimento* (el conocimiento mediante la ilusión de acercamiento que crea el invento, la invención).

El teatro épico no es argumentativo, ni demostrativo. En todo caso se produce una pedagogía en el teatro cuando lo épico se materializa. Más que experimento, más que palabras, es postración de los objetos que se vuelven perfectos a través del distanciamiento. El teatro épico es un teatro en toda la extensión del término *materialista dialéctico*.

Imagino que Piscator y Brecht son dos personas, que vivieron por separado. No se puede determinar exactamente la singular versión de uno junto al otro, de uno dependiente del otro; pero si algo tuviera que justificar este paralelismo, de seguro estaría reseñado en el puro mundo de significaciones políticas, cosa que también termina siendo mito porque ambas concepciones van disparándose en direcciones distintas y opuestas. Así que Brecht tiraba a la vida y a la poesía (sin pecar de Romántico o de naturalista) Piscator a la propaganda, al activismo político. De Piscator sólo se puede ver la forma, la marca, la huella, la intencionalidad, de Brecht un sentido más dirigido, arraigado en lo épico y lo didáctico.

El nihilismo de Brecht, no estaba impregnado a la manera de lo onírico como en los Dadaístas o los Surrealistas, según Arendt no es una lucha en vano surgida entre la duda y el deseo, sino en el orgullo de Brecht frente a un catolicismo bobalicón, Arendt aduce:

En Brecht el pensamiento de la ausencia de Dios y de la ausencia del después no indica ansiedad sino una liberación de temor: Y Brecht debió captar este aspecto de la cuestión tan rápidamente porque creció en un entorno católico; es obvio que creía que cualquier cosa era preferible a permanecer sentado en la tierra con la esperanza del Paraíso y el temor del Infierno. Lo que se rebeló en él contra la religión no fue la duda ni el deseo; fue el orgullo. En su entusiasta negación de la religión y su alabanza de Baal, el dios de la tierra, hay una gratitud casi explosiva. Dice que nada es más importante que la vida y no se nos ha dado otras cosas; es difícil encontrar

una tal gratitud ni en la tendencia de moda del nihilismo ni en la reacción en su contra.¹⁰⁵

La influencia del mundo católico en la poesía y el teatro de Brecht surte un perfecto mundo moralizante, no de resignación y de estupidez como el catolicismo profesa, sino más bien en el sentido de un Cristiano/Nietzsche que adora a Dios y a la fe de los caídos, de los combatientes, y no al cristiano de las lamentaciones, del perdón ignominioso.

En un primer momento la literatura de Brecht se tornó profundamente moralista, vinculada con una forma de escribir cristiano, para la salvación. Brecht fue un hombre devotamente católico y catolicista, sólo hasta el tiempo cuando llegaron sus lecturas de Marx, Engels, Lenin. El giro de Brecht, también fue el giro de una manera de expresión más incisiva, más mordaz. Brecht fue nuevo otra vez. Pero la conversión del catolicismo al comunismo no hubo de ser nada franca, ni sencilla para Brecht.

Brecht, prácticamente se hundió en la desazón de su propia afrenta, no sólo porque debía iniciar una nueva lucha, sino porque además esta lucha, este combate, implicaba devastar para recoger, implicaba tanto peor para la moral de Brecht ser tan vil, para cambiar. Lo importante, lo que el partido le impuso fue cambiar, pero la convicción de Brecht no era únicamente por el partido, porque el partido también traicionó sus propias verdades. Esta fue una lucha irresoluta de la que nunca logró saldar su deuda moral y ya para 1938 Brecht se había auto condenado. Arendt nos explica que “*La medida*”¹⁰⁶ es la obra más directa en una declaración de su “adhesión” al partido comunista y a Rusia como forma y modelo de política a seguir, en una declaración de fervor al partido y a sus métodos. Brecht había aprendido que ningún otro método era posible. En una consigna escrita sobre una bandera del movimiento 26 de Julio en Cuba reza el siguiente emblema: «*el hombre muere, el partido es inmortal*».

Hannah Arendt apunta en una cita sobre Trotsky y en ella aduce Arendt que el propio Trotsky proclamó aún en el exilio: “Sólo podemos estar bien con y por el Partido, pues la historia no ha proporcionado ninguna otra manera de estar bien”¹⁰⁷ más adelante citando a Bertolt Brecht, continua Arendt: “Un hombre tiene dos ojos, el Partido tiene mil ojos, el Partido ve siete países, un hombre ve una ciudad... Un hombre puede ser destruido, pero el partido no puede ser destruido”¹⁰⁸.

De esta manera, volvemos en la memoria a interrogarnos por aquella expresión “el hombre muere, el partido es inmortal”

Luego de la revisión de “*La medida*”¹⁰⁹ (Brecht 1929 – 1931, 1938) podemos identificar esta manera tan particular de actuar del partido y de construir los procedimientos para “cambiar el mundo”. Parafraseando a Arendt, Bert Brecht entendió que no bastaba “no ser bueno” evidentemente cualquier cosa y cualquier trámite a favor del Partido, hacia

105 Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Editorial Gedisa, Barcelona España 2001, p. 245

106 La medida: Fecha de creación: 1929 – 1930. introducción (*Versuche*, cuaderno 4): «El duodécimo intento, “*La medida*”, con música de Hans Eisler, es un intento de estudiar un comportamiento drástico determinado mediante una pieza didáctica.» El texto del tomo IV de las *Stüke* se basó en la versión del cuaderno 4 de los *Versuche* (1931).

107H. Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Editorial Gedisa, Barcelona España 2006

108 Op. Cit. p.53

109 H. Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Editorial Gedisa, Barcelona España 2006

permisible cualquier actitud, pues el objeto era cambiar al mundo, cambiar en el sentido propio que le dio Marx en la idea de transformación, y este cambiar se constataba en inclusive si era necesario sacrificar a los camaradas como ocurre en *"La medida"* entre *Los cuatro agitadores*, *El joven compañero* y *El Coro de Control* y las situaciones que allí se le presentan:

EL JOVEN COMPAÑERO.- (Poniéndose de pie) No puedo comer con usted.

LOS CUATRO AGITADORES.- Eso dijo, y ni risas ni amenazas pudieron inducirlo a comer con aquel hombre, a quien despreciaba, y el comerciante lo echó y los culis no recibieron armas.

DEBATE

EL CORO DE CONTROL.- Pero, ¿No es acertado poner el honor por encima de todo?

LOS CUATRO AGITADORES.- NO

EL CORO DE CONTROL

Cambia el mundo: Lo necesita.

¿Con quién no se sentaría el justo

Para ayudar a la justicia?

¿Qué medicina sabría demasiado amarga

A un moribundo?

¿Qué bajeza no cometerías

Para extirpar la bajeza?

Si pudieras cambiar de una vez el mundo,

¿Considerarías que estaba por debajo de tu dignidad?

¿Quién eres tú?

Húndete en la suciedad,

Abraza al carnicero, pero

Cambia el mundo: ¡lo necesita!

¡Seguid hablando!

Hace tiempo que no os escuchamos

Como alguien que juzga. Sino

Como alguien que aprende.

LOS CUATRO AGITADORES.- Apenas estaba en la escalera el joven compañero comprendió su error. Dejó a nuestro criterio volver a enviarlo al otro lado de la frontera. Comprendíamos claramente sus debilidades, pero lo necesitábamos, porque tenía muchos seguidores entre los trabajadores en paro y en esos días nos ayudaba mucho a tejer la red del Partido ante los cañones de los fusiles de los patronos.¹¹⁰

Pronto se daría cuenta Brecht, de las necesidades verdaderas del Partido y en especial de la política Stalinista, y finalmente la respuesta más cónsena a la crítica devenida hacia Moscú y en especial a las políticas y medidas adoptadas por el Partido redundaría en su obra *«La medida»*.

«*La medida*» es una obra que torna mucho más allá una de sus piezas didácticas, pues se explica, se enseña y se muestra como aquello que para el Partido no era necesario lo desechara y lo desdeñaba brutalmente, con prácticas fraticidas. Lo humano no era necesario. En buena medida, lo importante no era aplicar la justicia que se debía aplicar, estar de lado de

¹¹⁰ Bertolt Brecht, *Teatro Completo 4, La medida*, Alianza Editorial, Madrid, España 2006

lo bueno, ser lo más honrado posible, si eso no beneficiaba a la estructura de autoritarismo que el Stalinismo había desarrollado estando en el Poder.

El horror de las purgas fue tal, que, la clase obrera soviética no comprendería y mucho menos jamás entendería lo que significó el Stalinismo, a la postre para el ya extinto bloque Soviético. Absolutamente todos y sin excepción, los miembros y dirigentes bolcheviques, los compañeros de armas de Lenin, fueron acusados de haber sido agentes miembros de la GESTAPO o de alguna forma de traicionar al partido, mayor instancia de dominación de la época. De esta manera, todos los vínculos vivos con Octubre se habían roto, lo que más adelante prepararía el terreno para la reacción.

Los dirigentes de los partidos comunistas del mundo jugaron un papel especialmente pernicioso. A pesar del carácter monstruoso de las acusaciones y la historia de los acusados, los dirigentes "comunistas" fueron duros y alevosos en el momento de condenar a los acusados y apoyar a Stalin. Se habían alienado y stalinizado de tal forma, que ni un sólo dirigente de los partidos comunistas de todo el mundo habló o denunció algo contra los horrores que las purgas significaron para la sociedad soviética de entonces. Se habían convertido en obedientes y servidores de las políticas de Moscú y especialmente de las que emanaban directamente de Iosef Stalin.

La complicidad de estos dirigentes "comunistas" en los crímenes de Stalin junto a lo que se ha denominado el "holocausto" nazi, es uno de los episodios más crueles y vergonzosos de la historia política y social del siglo XX. Los miembros y partidarios de las políticas emanadas de Stalin y especialmente de Moscú, participaron en todos y cada uno de los cambios, movimientos y enroques que esta ofreciera, justificando el asesinato de los viejos bolcheviques y alabando la capacidad insufrible de Stalin. De esta manera y a expensas de lo que sobreviniera prepararon tal vez "inocentemente" o tal vez con todas las prerrogativas que se les confirió, el terreno para el gran fin del estado soviético en la actualidad, tuvieron por lo tanto gran parte de responsabilidad en la catástrofe actual, y en el camino para el colapso de la URSS, décadas más tarde. Andrew Rothstein al respecto de esta despiadada y cruenta lucha menciona:

Los ciudadanos de la Unión Soviética sintieron la fuerza de su país, durante esos años, de una manera que no habían sentido nunca antes... A finales de la primavera de 1936, una serie de detenciones de agentes nazis y conspiradores trotskistas reveló la existencia de una organización mucho más amplia -un comité central terrorista que incluía no sólo Zinoviev y Kámenev, sino también a varios destacados trotskistas. Las investigaciones preliminares y las pruebas presentadas en el juicio revelaron que, a través de alemanes que habían sido enviados a la URSS por el propio Trotsky, la organización estaba en contacto cercano con la Gestapo alemana. Zinoviev, Kámenev y sus asociados fueron sentenciados a muerte.¹¹¹

Octubre se había desvanecido.

Brecht no recibió una dura reprimenda por haber alzado la voz contra el régimen y específicamente contra el Stalinismo, pero prácticamente y de otra forma, fue condenado a tal

111 A. Rothstein, A History of the USSR, pp. 239. http://www.engels.org/libros/rusia/capitulo3/R_c3_15.htm
Revisado en la fecha: 07-02-2005

ostracismo intelectual que le dejó perpetrado por años casi al silencio, condenado a una total “inactividad” en su haber político y teatral.

Huiría a los Estados Unidos de América (vía Vladivostok) sin haber pasado por Moscú, como lo agrega Arendt en su libro. Ser enjuiciado en los Estados Unidos por “Rojo” y nuevamente exiliado a Dinamarca, donde tendría su breve estancia con Piscator para terminar de construir su teatro político y luego, esperar nuevamente para que se le diera el permiso y poder entrar nuevamente a su país, Alemania, donde “apenas” conseguiría hacer su *Berliner Ensemble*, por lo emblemático de su figura, pero lleno de sombras que le perseguirían en lo oculto tratando de hacerse espías de su poesía, de su teatro dialéctico y de su teatro político. Brecht partió al exilio el 28 de febrero de 1933.

Brecht fue mucho más emblemático que su nombre, trascendió su propia figura, y logró zafarse de los terribles hoyos que el poder trató, de manera inmisericorde, imponerle, especialmente de aquellos que luego se le impuso tanto desde el Fascismo de derecha, como el de izquierda.

La fortuna de sus lecturas lo condujo a no ceder ante el peor de todos los sentimientos que para él parecía ser la compasión, decimos bien, a la que Brecht no sucumbió. Al modo de Maquiavelo, si los métodos para transformar un mundo debían ser despiadados con aquellos que detentaban el poder, a esos se debía atacar. Y si, por el contrario, quienes lo detentan, pueden pasar a ser “piadosos” transformarse en relación con el otro y hacia el otro, los que vienen en cambio en minusvalía, estos deben hacer lo que la historia les impone para dar a esta prole, lo que ella necesita. En este sentido, tener piedad, porque de lo contrario todo está condenado al fin; tal cual como nos lo explica también en *Santa Juana de los Mataderos*.

Santa Juan de los Mataderos, 1929 – 1931. Según Bertolt Brecht, “*Santa Juana de los Mataderos*” debe mostrar la etapa actual de desarrollo del hombre fáustico. Brecht Se basa en la obra *Happy End*, de Elisabeth Hauptmann. Se utilizaron además modelos y elementos estilísticos clásicos: la presentación de determinados acontecimientos recibe la forma que históricamente les corresponde. Por eso no deben presentarse sólo los acontecimientos, sino también la forma de tratarlos. Legó con esto una Arte Poética y una Arte Didáctica, vinculó poesía – enseñanza.

No es su arte el que es moral; Brecht adujo una cierta moral que se ve profundamente localizada en su poesía y en su teatro. Para la moral es el arte mismo. Si Bert Brecht no hiciera arte, no tendría condición moral para ser un “hombre”. No abandonar el arte es para Brecht la condición moral “mínima” de todo artista, pero además si esta moral ha sido destruida por el Poder, es necesario transformarse en un artesano de la moral, el arte debe construir su propia moral (en palabras de Brecht) y dar al traste con cierta política que no deja lugar para los otros. Y esta forma de actuar es la política en Brecht. Esta moral en Brecht exige de cualquiera una cuota mínima de responsabilidad sobre nuestros actos y frente a los otros.

Con el mundo Gangsteril que Brecht nos muestra en *Santa Juana de los Mataderos*, explicita bien las condiciones mínimas de la moral, que en el *crash* del 29 la sociedad había tragado, engullido sin sentido de culpa alguno. Nadie ante aquella catástrofe económica y social quiso asumir su cuota de responsabilidad.

Slift el corredor de comercio, le muestra a Johana Dark¹¹², teniente de los Sombreros de Paja Negro hasta dónde están corrompidos los consorcios y la destrucción del orden y del sistema que imperaba en Europa y Estados Unidos por aquellos años. A esto Brecht, alude en su diario de trabajo del 16 de enero de 1942, entonces,

El arte y la moral no están en armonía en nuestra sociedad; cuando la moral de una sociedad se hace asocial, es bueno que el arte desarrolle su propia moral (artesanal) y que en lo demás se vuelva artesanal, una moral social. Una forma de actuación teatral que reproduzca el comportamiento humano de manera tal que la sociedad reaccione en forma productiva exige algo así como una conciencia de la responsabilidad, es decir una cualidad moral.¹¹³

Brecht conquistó los espacios de la literatura con la política y los de la política con la literatura, con el arte, con la dramaturgia, porque previó uno de los riesgos más temibles de los que sufrió; el alejamiento del arte de la política y el alejamiento de la política hasta de la política. Con ello declara también una denuncia sobre la decadencia de las clases.

Allí hay pues un cierto pliegue con la tesis de Hannah Arendt, pues tanto Brecht, como la propia Arendt le temen al fin de la política. Al no haber posibilidad de extensión de los recursos políticos sólo es posible un desenlace: *la guerra, el exterminio, el holocausto*.

Finalmente en un intento de mirar nuevamente a Bert Brecht en América Latina, surgen otra vez las preguntas: ¿Cuál fue el Bertolt Brecht que leímos? Porque a partir de la relectura de los textos de Brecht, me parece que hemos reconocido a otro “desconocido” todavía, mitificado.

Los medios y los mecanismos de sus acciones están escindidos por una formación y una concepción de un mundo cargado de una profunda religiosidad. Sus medios escriturales son absoluta y puramente didácticos por eso siempre la utilización de la canción, de la fábula, de la moraleja, de la parábola, de la balada etc. Bert Brecht se torna pues, profundamente explicativo (no de si mismo, si de sus obras) sino de los asuntos del mundo que le rodea, usa “mundos”, expresiones de vida, escena aisladas, cuadros, para mostrar una verdad, lo que él considera “la verdad”.

No se percibe en Brecht una intención de decir o de construir un teatro político, como lo era en Piscator, sino más bien este teatro político se transforma en un rasgo distintivo en el uso de los materiales escénicos y teatrales. En cualquiera de sus textos. Veo a los personajes dramas humanos, no lanzando consignas sino mostrando la naturaleza de un tiempo, de una sociedad de ciertas exacerbaciones, Bert Brecht se transformó en un *maestro*. En su libro “Escritos” hay una referencia al filósofo Alemán Karl Korsch¹¹⁴ Bertolt Brecht se

112 Véase el apelativo, de Oscuro al utilizar el término Dark, en inglés como apellido de Juana.

113 B. Brecht, *Diario de trabajo (II) 1942/1944*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires Argentina 1977, p. 16

114 Karl Korsch.- (Tostedt, 1886-Belmont, 1961) Político y teórico marxista alemán. Miembro del Partido Socialdemócrata Independiente (1919) y del Partido Comunista (1920), del que fue expulsado por ultraizquierdista (1926), y profesor de derecho en la Universidad de Jena (1923), fue durante unas semanas ministro comunista de Justicia en el gobierno revolucionario de Turingia. En 1923 publicó *Marxismo y filosofía*. Como diputado del Reichstag (1924-1928), votó contra el tratado germano-soviético (1926). En 1933 abandonó Alemania (1933) y se trasladó a Gran Bretaña y, con posterioridad, a Dinamarca y a EE UU (1936). Defendió una concepción nueva del marxismo como praxis, o crítica teórico – práctica de la sociedad capitalista

refiere allí a Korsch como su maestro; pero además su maestro es un reflejo moral y espiritual de si mismo. Bert Brecht expresa:

Mi maestro es un hombre decepcionado. Las cosas en las cuales participara no fueron tal como se lo había imaginado. Ahora no inculpa a sus ideas, sino a las cosas por haber ido de otro modo. De todos modos se ha tornado sumamente receloso. Con aguda visión ve por doquier los gérmenes de futuros desarrollos decepcionante.¹¹⁵

Tal vez el mismo Bert Brecht a la par de su maestro también esté decepcionado y el desánimo esté generalizado, sigue en adelante en el textos y explica que su Maestro está avocado a la causa de la libertad; una vez más la posición de Bert. Brecht se torna dual porque la afirmación es tal vez para ambos, pues ambos luchan por “la libertad”. En el caso de Bertolt Brecht “*la libertad*” es, significa, “*salirse con la suya*” abandonar las tareas que el *estado* le ha impuesto, el exacerbado nacionalismo que ya va frecuentando el Nacional Socialismo, todavía Hitler no ha ascendido al poder, pero ya está muy preparado y cerca de él.

Creo que Bertolt Brecht previene ante todo de esta situación. Ya en estos años Brecht siente que empieza a hacerse imprescindible, esta actitud no es un acto de vanidad, pues el propio Brecht realmente odia toda actitud egoísta de ser o de hacerse imprescindible, (ya sobran los ejemplos Hitler, Mussolini, Franco, Stalin) sin embargo por su cualidad moral de “maestro” fundada quizá en la propia formación “católica” de su hogar materno le da esa faz de humildad, pero no de “*piedad*”, ni de “*estupidez*” del mundo católico, (tal como lo augurara Nietzsche). Bert Brecht odia la piedad, la resignación voraz que va acaudalando tal sentido de descomposición que cualquiera se arrojaría al mar por un mínimo desollo.

Bertolt Brecht fue un católico (muy a su modo) que detesta toda acción o actitud hacia el pietismo. Su tono de acritud, su bobalicóna melancolía, tal como lo anuncia Arendt, Brecht fue un hombre sumamente pragmático y eso lo declaran muy bien, cada uno de sus textos teatrales.

Odia pues, ser imprescindible pero asiente que esa es la cualidad mínima necesaria de todo “maestro”, a propósito de la descripción del profesor Korsch “tiene muchos planes, que muy rara vez lleva a cabo. Un vehemente deseo de dar lo perfecto hace mayormente que se abstenga de no dar. No le gusta decir como llega a sus conclusiones, a menudo sorprendentes. Puede ser que él mismo no lo sepa, pero también puede ser que con ello rinda homenaje al antiguamente arraigado vicio de todos los maestros, el hacerse imprescindibles.”¹¹⁶

De allí quizás su texto: “hay hombres que luchan un día y son buenos, hay hombres que luchan muchos días y son muy buenos, hay quienes luchan muchos años y son mejores, pero los hay quienes luchan toda la vida, esos son los imprescindibles” (Bertolt Brecht) No se si este mínimo ejemplo es válido para el profesor Korsch (quien, como ya hemos dicho fuera

y su decadencia. Entre sus obras destacan *Marxismo y filosofía* (1923) y *Karl Marx* (1938). FUENTE: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/korsch.htm>

115 Bertolt Brecht, *Escritos Políticos y Sociales*. Ed. Grijalbo S. A. México. 1978.

116 Op. Cit, p.16

su maestro) pero creo que esta frase le abroga a Brecht ya su mirada al mundo didáctico y su mirada épica.

Quizá para muchos Bertolt Brecht resulte un enigma, en América Latina se lo descifró al antojo de la lectura de cada quien, (que es lo que yo creo que se debe hacer con cualquier autor y pensador, destruirlo para edificarnos en él, al menos mientras se pueda para no defraudar a Bloom) porque todo maestro tiene o debe tener esa influencia pero también debe saber dejar, abandonar en algún momento. Definitivamente este nos induce a pensar en lo que le mismo Brecht identificaba en el arte y en lo social, una mínima cualidad moral para subsistir. El problema fundamental de Brecht pervivía en la constitución y la formación de *lo moral* como una sustentación de *lo social*. Así Bertolt Brecht pensaba que la tournée de la Europa Occidental y en parte de la Europa Oriental habían perdido esos destinos, ambos diríamos, tanto el moral como el social.

Para Brecht el nacional socialismo, así como todas las corrientes políticas de derecha de la época, en fin todo el fervor exacerbado de los nacionalismos surgidos en el periodo de entreguerras (I y II Guerra Mundial) proclamaban a vivas voces una sola moral que más que llevarlas a una edificación de las sociedades del momento, las condujo a la destrucción propia de esas sociedades y de esa moral. Europa estaba *terminada* y eso en gran parte estimó la formación de un vendaval aún mayor de los que la propia Europa había ya vivido, (I Guerra Mundial, Crash del 29), ese vendaval se transformaría inevitablemente para los europeos y para el mundo entero en general en la gran: *II Guerra Mundial*.

En Europa de aquellos años, ya no se percibían recodos de alguna moral viva por lo tanto tampoco de lo social. El acercamiento de Bertolt Brecht al arte vino movido por esta percepción de lo social. Brecht intentó reconstruir lo social, intentó demostrar que eso que conforma y une a un conglomerado, ya no existía en Europa.

Han triunfado (para este tiempo) todos los *totalitarismos*, en todas sus formas, expresiones de violencia, discursos, signos, espacios. Y veremos más aún, no sólo en Europa, sino que en los Estados Unidos también. Este triunfo de los *totalitarismos* (como modo de producción de un pensamiento) por la vía de los nacionalismos exacerbados, eclosionados en la Europa de entreguerras, y bien fermentados desde el siglo XIX, que llevaron al propio Brecht a ser paria entre los parias, toda vez que fuera exiliado de Alemania tendría finalmente (como habíamos explicado antes) que hacerle frente posteriormente a la incriminación de “comunista”, de “rojo” en un juicio hecho en los propios Estados Unidos de América, lugar del mundo dónde se proclamaba a vivas voces *la libertad*.

Vivas voces que terminaron convirtiéndose en las formas de represión más sutiles pero de igual contundencia que las que había dejado el racismo, la xenofobia y el fascismo en la Europa de las guerras, y más tarde aún fobias, irritación, destrozos, intrigas, violencia, muertes, segregación reproducida en, para y desde América Latina por el propio Estados Unidos de América.

Historia negra de nefastos acontecimientos, historia necrológica de un poder tan totalitarista como el de Hiro Hito, Mussolini, Franco, De Gaulle, Churchill Stalin y tantos otros, impuesto una década y media después a la “peor corte” de los más empobrecidos, *los latinoamericanos*, o los *Sudacas* como despectivamente se nos titula hoy en España y otros países de la tan airada Europa Occidental.

Cronológicamente el exilio de Brecht, fue más penoso aún. Podríamos acotar, sin exagerar, ni llegar a ser melodramáticos, *terriblemente penoso*. El 28 de febrero – al día siguiente del incendio al Reichstag, crimen perpetrado por el nazismo bajo el mando de Hermann Göering – Brecht con su familia y amigos tuvo que abandonar Berlín y huir a través de Praga, Viena y Zurich a Skovsbostrand cerca de Svendborg en Dinamarca. Viajó, un tiempo después a Londres y Paris, e incluso a Nueva York. En el año 1939 abandonó Dinamarca, vivió durante un año en una granja cerca de Estocolmo y en abril de 1940 en Helsinki. En el verano de 1941 viajó a través de Moscú en el expreso transiberiano a Vladivostok. Desde el este de la URSS viajó en barco a California, donde se asentó en Santa Mónica, cerca de Hollywood, extraña trayectoria debido a lo equidistante de los puntos de encuentro, pero obligada para cualquier exiliado, cualquier expatriado, cualquier paria, como el lo fue en aquellos años. En los Estados Unidos le atribuyeron ideas comunistas por lo cual fue interrogado por el *Comité de Actividades Antiamericanas* el 30 de octubre de 1947¹¹⁷ durante el periodo de la caza de brujas desarrollada por el Senador Joseph McCarthy. Un día más tarde, después de su comparecencia ante el comité, huyó – durante el estreno de “*La Vida de Galilei*” en Nueva York – a través de París a Zurich. Allí pasó un año, ya que Suiza era el único país al que podía viajar y residenciarse; pues le fue prohibida la entrada a Alemania Occidental. Tres años después obtuvo la nacionalidad austriaca. A comienzos de 1949 se trasladó con un pasaporte checo a través de Praga a Berlín. En mayo del año 1956, Brecht ingresó en el hospital Charité de Berlín enfermo de una gripe. Murió el 14 de agosto de 1956 en Berlín a causa de un ataque al corazón.

Brecht y Arendt coinciden en que: con el final de los términos de la política vienen las secuelas “aniquiladoras” de los totalitarismos y sucesivamente las guerras. Y si como dice la tesis de Karl Von Clausewitz la guerra es la extensión de la política por y con otros medios, quedó muy bien demostrado que la *II Guerra Mundial* fue precisamente el resultado postrero, del fin de la política y del triunfo del totalitarismo como lugar de sentido de las representaciones sociales.

La política es más bien, (en el sentido griego) un ágora dónde los hombres pueden pensar o imaginar lo social, destino que no deberíamos olvidar y del cual no podemos escapar, según piensa Bertolt Brecht.

Brecht define: si el arte quiere pervivir en un medio donde lo social por vía de lo política y luego por vía de la guerra, está totalmente acabado, totalmente infundado, repito, si el arte quiere pervivir aquí debe volverse en si mismo y reconstruir lo social a través de una moral que promueve el arte, una moral artesanal. Me imagino que en este momento Bertolt Brecht pensó en Piscator porque el arte era un medio para la política, para la propaganda y para la reconstrucción de un tejido que en Europa y en Estados Unidos de América venía ya

117 “...Más de 500 testigos fueron convocados en la década de los años cincuenta. Las investigaciones de Joseph McCarthy contra los liberales norteamericanos acusándolos de ser comunistas arruinaron reputaciones, destruyeron carreras, escindieron familias, provocaron suicidios. Muchos intelectuales, escritores y artistas fueron arrastrados a la infamante acusación de deslealtad y de realizar actividades “antiamericanas”. En medio de una extendida histeria anticomunista fueron encausados 320 escritores, artistas y directores de Hollywood pero solamente diez de ellos han pasado a la historia por haber rehusado responder las preguntas de la inquisitorial comisión; el compositor Aaron Copland fue uno de los más verticales. Bertolt Brecht fue citado al Senado pero escapó de Estados Unidos al día siguiente de su comparecencia.” FUENTE: <http://www.lajiribilla.com>

en camino de un absoluto resquebrajamiento; y que de todavía después de la *II Guerra Mundial* a pesar de Beckett, Ionesco, Adamov, Sean O'Casey, Sartre, Althusser, Marcuse, Camus y tantos otros de la mas variada estirpe y familia, no encontraron *nunca la respuesta a esta compleja, insospechada y contradictoria trama.*

El mundo siguió perpetrado por lo holocáustico, escindido, acabado por el fin. Queda la cuestión en el aire de cuáles rigores sufrirá el destino de la política, del mundo y de la guerra, Brecht lo deja (para mí) y está muy bien recibido en estas palabras:

*Por la suave agua en movimiento que vence a la dura piedra
con el tiempo, lo comprendes, los fuertes sucumben.*

Bertolt Brecht

EL TEATRO INGLÉS Y LA TRANSICIÓN POLÍTICA

Edward Bond – Harold Pinter: teatro de la sospecha y de la intimidación

Creo que la política, nuestra conciencia política nuestra inteligencia política no han desaparecido, porque si lo han hecho, estamos condenados. O no puedo vivir así. Me han dicho tan a menudo que vivo en un país libre, que se van a enterar si soy libre.

Harold Pinter.

Harold Pinter nació en 1930 es un Dramaturgo británico, nació en Londres. Hijo de un sastre judío, vivió su infancia en un barrio del East End habitado por familias obreras y trabajadores inmigrantes, experiencia que estaría presente en muchas de sus obras escénicas. Ingresó con una beca de estudios en la Royal Academy of Dramatic Art y en 1950 publicó una entrega poética titulada *Poetry London*. Hizo una gira teatral por Irlanda (1951-52), que repetiría más tarde por otras regiones del país (1954-57), esta vez trabajando él mismo como actor con el nombre de David Baron. En 1957 publicó su primer drama, *The Room (La habitación)*, al que seguirían *The Birthday Party (La fiesta de cumpleaños, 1958)*, *The Caretaker (El vigilante, 1959)*, *The Lover (El amante, 1963)*, *Landscape (Paisaje, 1967)*, *Silence (1969)*, *One for the Road (La última copa, 1984)*, etc.

La obra de Pinter, mezcla de realismo y misterio, no lleva explícito mensaje alguno moralizante, sino que más bien trata de reflejar un mundo amenazante y violento que nace de la propia naturaleza humana y de las contradicciones de nuestra sociedad. Además de sus trabajos para el teatro, Pinter ha escrito guiones televisivos y cinematográficos: *The Servant, de J. Losey, 1963; The Pumpkin Eater, de J. Clayton, 1964; Accident, de J. Losey, 1967; The Quiller Memorandum, de M. Anderson, 1967; French Lieutenant's Wife, de K. Reisz, 1981.*¹¹⁸ Para muchos dramaturgos, teóricos, historiadores, intelectuales la base suprema esencial de la política radica en, básicamente, conservar el juicio (mínimo exigido) del sentido común.

Este juicio que deviene Kantiano, viene aparejado al periodo de la ilustración Europea. Harold Pinter no escapa de esta lógica de sentido aplicado, una vez más desde las vanguardias hacia acá y especialmente desde la II Guerra Mundial hasta nuestros días. Hay una forma muy desarrollada en el teatro de los años 60, en el otro extremo de la Europa Occidental, léase (Francia, Inglaterra, Italia) debido a su sentido de la tradición en la que cobró fuerza, la alta comedia, el teatro del absurdo, el teatro cargado de los signos de la politicidad. Surgía en la escena y en los textos esta imagen Arendtiana sobre el *resplendor político*. La lista es extensa y no podemos al menos dejar fuera a: Eugéne Ionesco, Samuel Beckett, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Arnold Wesker, Daría Fo, etc. Y con ellos “la lección”, “Esperando a Godot”, “Nekrasov”, “Las moscas”, “Las manos sucias”, “Calígula”, “El malentendido”, “La cocina de los ángeles”, “La muerte accidental de un anarquista” etc.

El teatro político de Harold Pinter tiene que ver profundamente con razones éticas y estéticas, por ello es un teatro que siguiendo una tradición de pensamiento se vincula con “la realidad”, esta tradición que como hemos visto está implicada con Erwin Piscator, le da

¹¹⁸ FUENTE de la pequeña biografía de Harold Pinter: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pinter.htm>

cualidad de significado a la materia dramatúrgica usada por Harold Pinter. El tratamiento de lo político está aquí muy demarcado por (como decíamos antes, una cuestión ética) porque Pinter nos a un modo Shakespeare, nos asegura que es la política la que huele mal. No simplemente por ella misma, sino por los mecanismos y los procedimientos que utilizan los estados y en el peor de los casos los gobiernos para articular las matanzas.

El problema político en el teatro de Harold Pinter es histórico pero también les concierne a los individuos, a sus pareceres. Todo lo político se va resumiendo en situaciones concretas, actos sencillos, con gente sencilla que se va descargando de si misma las responsabilidades.

Pinter asegura que el problema de la política es un problema de responsabilidades no sólo de los otros sino de todos. Y se plantea el tema de la lucha de clases a través de aquellos que detentan el poder, ya no como en Brecht o Piscator a través de los desclasados, de la prole. Pero aquí las clases se posesionan de un sistema cerrado de accionar porque a excepción de algunas de sus obras, las clases nunca se enfrentan.

En “Party Time” (Tiempo de fiesta) son estos hombres de las “clases”, aquellos que controlan, urden, organizan y detentan el poder, quienes poseen una vida desinteresada de lo que pasa afuera, y lo que pasa afuera es algo terrible como para descargarse de responsabilidad, sobre todo si cuando todo lo que ocurre afuera es parte entera de nuestra responsabilidad.

Este es un sentido particular que tiene el teatro inglés de mirar, de percibir, de criticar “lo político” y lo es también una forma de Harold Pinter escribir sobre su pensamiento político, pues estas obras no tratan de los hombres en la guerra o en la construcción de un orden de mafias, o en un orden gangsteril, o hombres en pleno proceso revolucionario (tal como lo podíamos ver en las obras y películas de Meyerhold, Eischenstein, Brecht, Piscator etc.)

No, las obras de Harold Pinter abundan en un orden donde la política juega especialmente en el campo de la ética. Entonces será el desvalido interés de los personajes, su excesivo hedonismo, su apelativo constante al solipsismo, lo que lo deja intervenir como un hombre condenado al ostracismo de sí mismo. Al mismo tiempo los hombres *perviven en la banalidad del mal*¹¹⁹.

La pregunta o una de las preguntas esenciales al igual que otros dramaturgos es por la cuestión “Europa”. Esto es lo que consterna a gran parte de la literatura en la Europa de post-guerra y a casi todos los modos de construcción y representación social. Y luego en algunos casos un intento por mirar desde afuera otra vez los signos que construyen y constituyen la política y de lo político en Europa.

Los sistemas represores (mutan) significativamente de resplandor, ya no son las botas, los soldados en el frente de batalla, las esvásticas; etc. Los signos que alteran a “la humanidad”, que alientan a la confirmación del terror en la memoria. Ahora el enemigo aparece o se hace vidente en las pantallas, se ve desde lejos. Lo político hoy ataca primero al cerebro, antes que al cuerpo y los sistemas represores los que golpean el cuerpo, los que

119 Para parafrasear a Hannah Arendt.

mugen y chamuscan las carnes, el hígado, son cuerpos policiales antes que ejércitos, los media (en todas sus formas y escaladas) atacan psicológicamente;

[...] aunque la propaganda ha perdido mucho de su poder de exaltación, ha adquirido una nueva función política. Se ha convertido en una forma de dirección política de la guerra y sirve para preparar la opinión pública para determinados pasos políticos.¹²⁰

También Harold Pinter destaca en una entrevista¹²¹ que (parafraseando a Pinter) son los medios de comunicación los que “amenazan” al hombre, al ciudadano. Esta política que Harold Pinter nos refleja en sus textos ya no es la política que va directa, sino aquella que actúa solapadamente, y como un rodear compulsivo ataca cargada y detentando poder, las bases de las imágenes y sus representaciones sociales. La palabra es el arma más poderosa que tiene el “mundo” contemporáneo; en términos de Arendt se enuncia como la Lexis, el decir; el problema es un decir.

En “Party Time” la lexis, este decir, es la que Harold Pinter aplica con la mayor de las destrezas, simplicidad y belleza, pues los personajes no “*hablan*” nunca directamente del problema o conflicto al que se están sometiendo, lo eluden y en primera instancia uno (lector / espectador / actor social) puede imaginarse que nada pasa, que nada ocurre, y hablan, ellos hablan entre unos y otros que son al mismo tiempo largos y grandes monólogos, pero mientras los asistentes a la fiesta hablan de clubes, de dinero, de confort, ellos mismos han fraguado un asalto contra la clase menos poseedora de bienes, precisamente aquella que no aparece, ni figura en la imagen y el imaginario de la que detentan los hilos del poder.

. En el fondo una lucha de clases que hace insalvable las más perfectas de las distancias. Aquí es donde ataca Harold Pinter, este pequeño mundillo generado por los sistemas represores que ya no tienen nombre, ni identificación, ya no tienen rostro, ni es posible seguirlos, esta es la camisa de la ética y de la responsabilidad y este es el juego de la política en Pinter.

Los que detentan el poder ya no tienen huellas y eso les da una permisibilidad para actuar impunemente así como el destino y el objetivo de sus provenzales ataques, es un destino común, no es una persona o una ideología en particular sino un destino común y anónimo (cosa que torna más violenta la acción) este destino común son los pobres, los desposeídos, los derrotados, los excluidos, los que nada poseen, los otros (¿no nosotros?)

PAUSA.

FRED: *¿cómo van las cosas hoy en la noche?*

DOUGLAS: *Como un reloj.* Mira. Déjame decirte algo, queremos que haya paz. Queremos la paz y la vamos a obtener.

FRED: *Tienes toda la razón*

120 H. Arendt, *Tiempos Presentes*, Editorial Gedisa, Barcelona – España 2002, p.25

121 Entrevista realizada a Harold Pinter por la profesora Mireia Aragay. La profesora Mireia Aragay, de la Universidad de Barcelona, dirigió esta entrevista pública con Harold Pinter, celebrada en esa ciudad, en el Festival “Otoño Pinter”, el 6 de diciembre de 1996. En ella intervino también Ramón Simó. La fuente nuestra de la entrevista que se realizó en esta fecha aparece publicada en una separata de la Revista Primer Acto, Número 282 de España del año I/2000 Segunda Época.

DOUGLAS: Queremos la paz y la vamos a obtener pero queremos que sea una paz de hierro que no se cuele nada. Que no haya corrientes de aires. De hierro. Tirante como un tambor. Esa es la paz que queremos y esa es la paz que vamos a conseguir. Una paz de hierro (Hace un puño así.)

FRED: Sabes una cosa, de verdad admiro a la gente como tú.

DOUGLAS: Yo también.

La simplicidad y facilidad con que el personaje de Douglas arguye la manera como se articula el poder, terminará por confirmar los nuevos procedimientos represivos de quienes detentan el poder, donde el sentido de lo ético y moral ha sido derrotado para quienes no están dentro de los que se “originan” en su clase y desde este mismo margen el personaje de Douglas, arguye también a la cuestión Europea una problemática todavía no resuelta. Además de la necesidad separar aún las formas de la violencia y de la represión especialmente para aquellos que nada tienen, que son los desposeídos.

En “*The Party time*” quienes conviven adentro, en la fiesta son todos aquellos contra los que los medios no pueden ejercer ningún tipo de terror, ni ningún tipo de presión. Ni lo hacen, no ejercen tampoco ningún tipo de represión social o política contra ellos, pues son ellos mismos, lo invitados a esta fiesta, representados en una sociedad de “casta”, de sectas, gansteril, cofradías “ocultas”, aquellos que representan a esos medios y esas formas que les permite accionar sobre el otro.

Luego la identificación de Fred con un principio. Si Harold Pinter delata la cuestión Europea también delata en estos textos, la cuestión latinoamericana. Porque el modelo contemporáneo de hacer la política y lo político en la América Latina hoy, no dista mucho de lo que oímos en palabras y boca de los personajes Fred y Douglas; tanto uno como otro muestran una “cuestión” que deviene en sus actitudes políticas. Obviamente no está a la vista, es digamos más bien oculta y la piel que ellos muestran parece tener nada que ver con ellos; hablan de cosas con un cierta inocencia, con una superficialidad, banalidad atontadora, pero en bien de sus intereses sacan a relucir sus más puros instintos, su bestialidad, su ferocidad, su criminalidad. Tanto para Fred, como para Douglas: el discurso que sostenía la ética, representados en los “fetiche societales” (llámese, reunión, fiesta, congregación, amigos, objetos, decorados vestuarios, prendas, lenguaje, formas de pararse, comidas, bebidas etc.) Ha terminado, al menos ha terminado aquella ética moral (para ellos pacata) que miraba al otro como otro, que le daba visibilidad, que le otorgaba existencia.

El contexto de los actores sociales se representa hoy sólo como un decorado, como una muestra y por ende representación de “la realidad”, pero esa realidad está terminada en cuanto que todo lo que allí acontece es sólo y puramente acontecimiento del acto de la momentaneismo.

Al mismo tiempo Harold Pinter está haciendo referencia a un marco político: aquel que determinó el ejercicio de la política de la *Sra. Margaret Thatcher*, la famosa *Dama de Hierro*, a la que Harold Pinter y un círculo de intelectuales y aristócratas ingleses tanto adversó a través de otras propuestas políticas, y en especial de respuestas desde el campo intelectual con el “June 20 Group” que junto a su esposa fundara Pinter accionó políticamente.

Organizamos este grupo simplemente para cuestionar la terrible situación en la que nos encontrábamos en Inglaterra bajo el régimen de la Sra. Thatcher, que estaba destruyendo muchas instituciones y convicciones que, pensábamos, realmente formaban parte de la esencia de Inglaterra. Como ya he dicho antes, nos estaban vendiendo algo muy diferente, que la esencia de Inglaterra incluía el castigo y el afán de lucro. La señora Thatcher, les recuerdo, dijo para la posteridad <<la sociedad no existe>>. Una de sus grandes afirmaciones, pronunciada además con absoluta convicción. Quería decir que no tenemos ninguna obligación o responsabilidad hacia nadie más que hacia nosotros mismos. Esto ha impulsado la avaricia y corrupción más terribles en mi sociedad.¹²²

De manera que esta es la crítica y la perspectiva política que marca Harold Pinter en sus obras, nos muestra como el corazón de la sociedad inglesa funciona y se articula. No en vano el personaje de Douglas menciona: “Queremos la paz y la vamos a obtener pero queremos que sea una paz de *fierro*” y luego Pinter arguye en su obra una de las cinco características que Brecht usa en su escritos políticos, “Las cinco dificultades para decir la verdad” explicitada una de ellas por Hannah Arendt en su libro “Tiempos Presentes”, Arendt alude a Brecht y determina: “*puede decirse que el fascismo aportó al viejo arte de la mentira una nueva variante, la más diabólica: mentir la verdad.*” Y esta forma política por demás es la que nos presenta Harold Pinter en los personajes de sus obras, “La fiesta de cumpleaños”, “Viejos Tiempos”, “Traición (Betrayal)” etc. En otros términos pudiéramos decir es una verdad sospechosa alentada desde una omisión (que está instituido en el otro, en la otredad) y un racismo de clase e histórico.

Esta forma de instituir el fascismo, que se oculta tras el bienestar, tras el confort, tras el éxito, tras el triunfo de los grandes consorcios, los grandes Trust, abroja sobre sí mismo, el peor de los cinismos, porque la política hoy es el exterminio del otro que no es igual a mí.

Ordenar los elementos, en una serie de circunstancias y causalidades que parece darles a todo los argumentos necesarios para actuar contra el otro que es distinto a mí, que no lo reconozco y que además no tiene la necesidad de vida o de alguna aparición posible porque no simplemente no se parece sino porque además es un total “desabastecido”. También le ofrece los argumentos necesarios para y de como actuar con aquel que “incita” al desequilibrio de una clase que objeta, sujeta, contrae y ejerce el poder. Es en otras palabras, la estructura y el orden “maquiavélico” del sentido de la política: *el fin justifica los medios*.

La política habrá dado un giro, pero en ¿un sentido de retorno a la medievalidad? ¿Acaso es que la política no nace con la modernidad? Al menos este sentido de la política que conocemos hoy. Harold Pinter indaga sobre el sentido y el modo de pensar y de pensarse en la política hoy. Pareciera que el modo de pensar y de pensarse en la política está sustentado en una comunidad de una forma “*Gangsteril*” que opera en sus sistemas y estatutos de esta manera.

122 Entrevista realizada a Harold Pinter por Mireia Aragay en Barcelona España durante el Festival “Otoño Pinter” el 6 de diciembre de 1996. La entrevista que se realizó en esta fecha aparece publicada en una separata de la Revista Primer Acto, Número 282 de España del año I/2000 Segunda Época.

Exactamente lo que nos explica H. Arendt en torno al problema alemán que (no es ningún problema alemán, o exclusividad de estos) exactamente de eso provee Harold Pinter a sus personajes y sus escenas u obras de teatro. Esta cuestión terrible y profunda de sistematizar los procesos y las estructuras de aniquilación del otro corriente y del otro común. Obviamente no es lo mismo la forma y lo que plantea Bertolt Brecht en sus obras, por ejemplo en “*La resistible ascensión de Arturo Ui*” que lo que hace Harold Pinter en “*Party Time*”. No lo es en tanto procedimiento dramatúrgico y forma anecdótica. Como procedimiento dramatúrgico ambos (Brecht y Pinter) juegan en torno a una cierta forma de proveer un sentido propio de lo teatral, pero se yerguen en una temática que los vincula a una cuestión política, cuestión que también se enmarca en un sentido de lo histórico; Brecht por ejemplo en “*Los Fusiles de la madre Carrar*” o en “*Madre Coraje*” Pinter en “*Party Time*” «*tiempo de fiesta*» o “*The Caretaker*” «*el criado*».

Este problema de la forma en la dramática es por demás interesante porque la pregunta puede derivar en que es lo que se traslada, ¿Qué es lo que se ejecuta en modo de operación entre el viejo continente y América latina? Haciendo un acápite, la cuestión Brecht no es la misma en términos de influencia en América Latina que la cuestión en Pinter, y no lo es exactamente porque la fuerte presencia del “orden Brecht” en América Latina supera al orden, sistema y procedimientos de H. Pinter.

Pero aún así esta distinción es naturalmente clara entre unos y otros. Podemos aducir que la crítica política que genera Pinter lanza grandes puentes posibles observados en América Latina sobre todo para la crítica que se puede adelantar a *las democracias* y sus sistemas de representaciones hoy.

CAPÍTULO III

CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO POLÍTICO EN AMÉRICA LATINA

Primer Tiempo: desde el principio de los sesenta hasta finales de los ochenta

Te hemos visto morir sonriente y ciego. Nada esperabas ver del otro lado, pero tu sombra acaso ha divisado los arquetipos que Platón el griego soñó y que me explicabas. Nadie sabe de qué mañana el mármol es la llave.

Jorge Luis Borges.

El teatro que se hizo en América Latina entre la década de los sesenta y de los noventa se vinculó con expresiones específicas de la política, en tanto, por ejemplo, el teatro como lugar y espacio para plantear los conflictos, la lucha de las llamadas por Althusser, dos ciencias, entre burgueses y proletarios, las dimensiones que el proceso de creación teatral adquirió estuvieron engastadas en lo político. En general en América Latina todo era político, estaba tamizado por ello y el teatro que formó la generación de los grandes también estuvo colado por ello. Lo que no es seguro, es si las prácticas teatrales (en el fondo formas de representación, de conservación y de elaboración de las prácticas sociales) habrían estado más vinculadas a *lo político* que a *la política*.

El teatro pues fue más que en un proceso reflexivo sobre los actos y los hechos políticos, un fuerte mecanismo de acción sobre los acontecimientos políticos de la época, un medio con un fin determinado y específico. Se hizo así, un teatro de agitación y un teatro político, se hizo un teatro para la política y no referente a *lo político*.

Formulábamos un mensaje¹²³ que en primer lugar había sido elaborado en forma más o menos colectiva, en el que lo teatral no se fijaba en normas demasiado rígidas, donde lo teatral se mezclaba o se hacía sobre la base de sketches, de canciones, de espectáculo audiovisual, de consigna política...¹²⁴

Sobre esta diferencia hay mucha tela que cortar, porque es bastante difícil encontrar algún teatrista de los sesenta o los setenta que pueda o quiera dar fe de lo contrario. Se abandonó lo que comúnmente ocupaba el lugar y el espacio de la estética, y se vinculó la expresión de lo teatral con el fin último de la expresión, es decir la propaganda, «el panfleto». El teatro latinoamericano de entonces respondía a las tendencias propias del llamado movimiento de «agit-prop» (el teatro de agitación y propaganda).

La propaganda (como medio de divulgación para la acción política) fue un recurso de suma importancia para la propuesta de escena iniciada por Erwin Piscator, pues estos efectos escénicos, trabajados a través de distintos medios para la escena, ampliaron los medios de las acciones políticas tanto del teatro como de las personas que se vinculaban a lo político a través del teatro.

123 Ob. Cit. P.25

124 El subrayado es nuestro.

El teatro era un medio para difundir las ideas políticas y generar acciones de orden político, en especial aquellas que se vinculaban a los movimientos de la izquierda en Europa y también aquellas que representaron los movimientos insurgentes en América Latina. Después sobrevendría la resaca de todos los procesos políticos latinoamericanos, y una estética de recambio que intenta desarticular toda esta experiencia estética.

Ya sabemos que Piscator hizo un teatro que se colocó fuera del espacio, aquel denominamos como propiamente escénico, y anuló la fuerte presencia del foso para la orquesta, que separa al espectáculo de los espectadores, al arte de la realidad, al arte de la vida misma. El drama se volvió didáctico y tendencioso, como muy bien lo aclara Erwin Piscator: “No sólo como medio instructivo, sino como medio para elevar el drama, de su plano originario al plano más alto del drama didáctico. (Drama Tendencioso)”¹²⁵.

¿Cómo se politicó o cómo se hizo político el teatro durante la década del sesenta y el setenta en América Latina? Realmente no existe una clara afirmación para la misma pregunta, en el sentido de que no existió como tal en el continente, una *Teoría del teatro político*. Ni el teatro devino político en si mismo o produjo una continuación del proyecto ideológico de Brecht, o de Piscator.

Ciertamente no se puede negar que las viejas deudas teatrales que nos vienen de Europa Occidental a principios del siglo XX, trajeron consigo una antigua tradición teatral que estuvo fuertemente vinculada con la política y que dejaría huella profunda en América Latina. Estas fueron las influencias que definieron la experiencia teatral entre la década de los sesenta y los ochenta, nos refiere a: *Gerhard Hauptmann (1862-1946)*, *Frank Wedekind (1864-1918)*, *Ernst Toller (1893-1939)*, *Erwin Piscator (1893-1966)*, *Bertolt Brecht (1898-1956)*, *Peter Weiss (1916-1982)*, *Heiner Müller (1929-1995)*, *Heinar Kipphardt (1922-1982)*, y *Martin Wuttke*, entre los más destacados. Particularmente la mayoría de ellos de origen Alemán.

Se presenta pues la confrontación de distintas miradas de *lo político* en el teatro, y de la utilización del teatro como medio de traducción para *la política* y *lo político*. Estas perspectivas se dieron por innumerables casos, en materia de América Latina que se alzó con una fuerte influencia del teatro de Europa Occidental, y especialmente de aquel teatro que se promovió en Europa del Este. Aunque en algunos casos por ejemplo, Brecht no estuviera tan conforme en su relación con el bloque comunista, como muy bien lo describe Hannah Arendt, en su artículo sobre Brecht¹²⁶.

Si pudiéramos tipificar la forma como se politicó el teatro latinoamericano, podría dar una primera pista y anunciar que más bien lo que ocurrió durante todo este periodo de tiempo (sesenta – ochenta) fue una clara politicización de los *acontecimientos sociales* traducidos en acciones específicas dentro del espacio escénico y teatral. Enrique Buenaventura del TEC (Teatro Experimental de Cali) al respecto asegura, que en este sentido debido a la poca afluencia y tradición teatral en América Latina y en Colombia, el teatro que más fuerza tuvo específicamente, fue el teatro de tradición especialmente política. Pero el sentido que otorga Enrique Buenaventura a esta politicización del hecho escénico lo dirige hacia una crítica

125 Erwin Piscator, *Teatro Político*, Editorial Ayuso, Madrid 1976, p.69

126 Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Editorial Gedisa, Barcelona 2001.

mordaz del mismo. Buenaventura afirma más adelante que esta politización del hecho escénico respondió a intereses de orientación del pensamiento *burgués* y *pequeñoburgués*, y de factura primaria endeble. No es posible hacer política y/o construir lo político en el teatro si no se tiene en cuenta... “nuestra condición de *artistas* y de *oprimidos*, nuestra condición de encargados de mostrar los mecanismos de la opresión...”¹²⁷.

Muchos espectáculos y montajes marcaron la escena política latinoamericana, no sólo la escena política, sino el abordaje de una experiencia política en el teatro. Pero ya no al estilo de Piscator o de Brecht. Indudablemente que ambas experiencias tuvieron gran significación y repercusión y se instalaron como la fuente intelectual de los procesos que los grupos y personalidades llevaron a cabo. Sin embargo, cada uno de los máximos representantes de sus movimientos y grupos adoptó sus propias perspectivas y consideraciones con respecto al tema, pues cada grupo, cada director también entendía de una forma distinta las relaciones particulares de la historia y de la política de cada uno de los países dónde residía su experiencia teatral.

Las experiencias teatrales que se sucedieron entre los 60 y los 80 en América Latina, y que reflejan el tema político, son múltiples, exhaustivas y complejas, es probable e improbable tal vez y al mismo tiempo, que más de un centenar de agrupaciones, teatristas, organizaciones sindicales, gremiales, profesionales, propiamente políticas u otras, hayan utilizado el teatro como una “arma” propia para la agitación, la propaganda, la lucha, y la formación política. La cuenta puede ser interminable y hasta desconocida.

El tema del teatro político, en América Latina se ha vuelto pues, una madeja de enrevesado orden, de donde se obtienen puntos de inflexión importantes pero que no terminarían de dar la cuenta hasta dónde se podría llegar. Sin embargo, es probable poder construir al menos una delgada línea y de un delicado equilibrio sobre la política, lo político y el teatro que se hizo en nuestro continente y el que se hace hoy utilizando estas estructuras, pues a la afirmación (bastante desgastada ya) *todo teatro es político*, creo que es conveniente revisar.

Precisamente empieza a interesar de manera profunda a qué se está refiriendo cuando se acota: *todo teatro es político*. Y, si la acción de los grupos dramaturgos, actores, directores era clara y precisa en este sentido, pues tuvo una orientación precisa de todas formas la noción se pone en cuestión debido a dos aspectos fundamentales, el primero y más básico está en el orden de la construcción, de sus sintaxis. Esto es: ¿Definimos Teatro Político o Teatro y Política? El segundo aspecto tiene que ver ante todo con las metáforas que se construyen desde esta aseveración tan fuerte “*teatro político*”.

Aunque así parecieran confirmarlo los autores de ciertas propuestas estéticas, ya que por un lado surge la escisión entre teatro y política, y por otro su propia escisión interna, pudiera volver a surgir la pregunta en tono reflexivo, al fin y al cabo ¿Qué teatro no sería político inicialmente? ¿Qué acción pública no se vuelve política?

Sin embargo, en la disputa, *Piscator – Brecht* se plantea una escisión fuerte entre política y estética. En este sentido para Erwin Piscator, hay un teatro político, pero no está relacionado con los aires de familia que conserva el hecho estético pues esto se asemejaría a

127 Conjunto

una expresión propiamente burguesa del arte, en cambio para Bert Brecht, es la misma razón dialéctica de la política y la estética que de suyo arguye un real teatro político. No tanto politizar los actos teatrales sino más bien generar lo político del teatro es lo que interesó a Brecht en esta invocación teatro – política - estética. Y evidentemente esta distinción y disputa, surge de Brecht y Piscator, porque para Piscator, ya se sabe, el teatro es político (propriamente), pero para Brecht la manifestación del marxismo y de la dialéctica marxista y materialista de la historia se construye a partir de lo épico, lo didáctico, lo dialéctico; de tal forma que hay una relación propia entre política y estética, didáctica y entretenimiento. No hay teatro sino hay entretenimiento, pero no hay teatro sino hay un tiempo de didáctica.

Al respecto Magaly Muguerza expresa que es precisamente el teatro político que hizo tanto Meyerhold, como Piscator bordeados de un profundo sentido de verticalidad y tradicionalidad del hecho propiamente escénico aquel que no tocó suelo o tierra latinoamericana.

En cambio el teatro latinoamericano, especialmente el teatro político que se hizo entre la década de los sesenta y los ochenta, fue un teatro que de alguna manera, hubo asimilado la experiencia de Brecht, desde realidades y particularidades de la región que no eran aplicables al contexto estético, teatral y político europeo de la misma época.

En este sentido todo el discurso escénico de estas décadas fueron la expresión directa y frontal, y además un medio de agitación y propaganda de las organizaciones de lucha popular, células clandestinas y subversivas especialmente de izquierda que actuaron ocultas al estado durante aquellos años, y que muchas de ellas lo hicieron en torno al teatro. Se trastocó y se confundió escena y política, política y escena.

Es así como la fuente y la raíz del teatro latinoamericano (entre las décadas del 60 y del 80, siglo XX) era de lucha combativa político-social, representando un marco de acción desde dónde los movimientos de izquierda latinoamericana daban o intentaban dar respuesta a la fuerte convulsión histórica que acontecía en el hemisferio durante este tiempo. Fue un teatro que se desvinculó de sus fuentes estéticas y en muchas ocasiones sólo llegaba a constituirse en un panfleto, un teatro de emergencia para la transformación social y política que parecía el continente ameritaba.

La situación política de muchos países, el que sus gobiernos estuvieran constituidos en dictaduras o fueran de fuerte tendencia y presión militarista, hizo que el teatro utilizara abundantes recursos metonímicos, alegóricos y metafóricos, para defenderse de su desintegración, a partir no sólo de la desaparición de las agrupaciones, sino también de su persecución y exterminio de actores, directores o grupos. También cabe destacar que otros optaron por una vía directa de lucha y combate y su lenguaje era directo y fuerte. Pero estos casos fueron los menos, ya que la única forma de sobrevivir a estos procesos y en el mejor de los casos era a través del exilio, o del asilo político como a muchos les ocurrió.

De esta manera en el teatro latinoamericano que trasciende las últimas décadas del siglo XX, la escena estaba compuesta pues de múltiples niveles de representación y de significación para lo que el teatro naturalista no ofrecía respuesta alguna a los procesos de creación de los grupos, puesto que no interesaba «ilusionar», divertir o entretenér al público (que por lo demás representa la existencia de un teatro de origen burgués) sino de dar al modo de los Agit-prop de principios del siglo XX en Europa occidental, una serie de informaciones

al respecto de los procesos revolucionarios que se venían gestando a través de toda la experiencia latinoamericana.

Esta propuesta se puede ubicar en lo que Augusto Boal denominaría un «teatro implícito», de esta manera surge una cierta complicidad del público con respecto a la acción escénica y a las alegorías allí colocadas. Rosalina Perales en su libro «Teatro Hispanoamericano contemporáneo (1967 – 1987)»¹²⁸ afirma de manera tajante que la década de los noventa entra fuera de la percepción política del teatro, al respecto explica:

Junto con los cambios políticos de muchos países, la década del ochenta trae nuevas corrientes al teatro latinoamericano. El teatro-político social y de creación colectiva sufre un agotamiento.¹²⁹

Esta tendencia aparente a abandonar la condición de lo político en el teatro, a nuestro juicio, no parece ser tal. Si bien es cierto que ya no se puede entender un teatro político en el mismo sentido que en décadas precedentes lo hicieron, no creo que este sea el momento para hablar en nuestro continente, de un teatro que no sea político. Es cierto que las fuentes son otras y están absolutamente desvinculadas de las fuentes originarias, pero si algo sistematizaron los procesos de creación en la escena (y su influencia obviamente permanece en América Latina) es esta vinculación entre teatro y política, que además está en relación permanente con este sesgo de los grandes movimientos europeos.

Los noventa vienen en giro político y por ello ya no se utilizan los mismos procedimientos o fórmulas «políticas» y «meta-teatrales» de lo político, ya no se usan los mismos modos ficcionales, ni las tramas están igualmente vinculadas o expresan lo mismo. Sin embargo, no debido a ello podemos dejar de dar cuenta de un «teatro político» para nuestro continente.

Antes de pasar a describir algunas de las experiencias más importantes del teatro latinoamericano, es necesario destacar previamente que este llamado «teatro político» tuvo muchos rostros y expresiones de una misma tendencia; nos referimos también a que el teatro en América Latina, estuvo acompañado por un fuerte tendencia de un teatro de origen popular (Augusto Boal), de un teatro que pudiéramos denominar de guerrilla, y de un teatro influenciado por la estética de Bertolt Brecht.

Específicamente este teatro de guerrilla y la inclusión de la experiencia estética Brechtiana en la escena son teatros de origen revolucionario, por un lado así un teatro que enseña a través de ciertos mecanismos y otro que impulsa al espectador a convertirse en un agitador, en un transformador del proceso social.

El actor latinoamericano de los sesenta, setenta y ochenta debería constituirse (y así ocurría generalmente) en un actor-agitador, que no abandona su proceso de creación y su proceso estético sino que al contrario lo incorpora a la fuente de la lucha y en especial de la lucha armada. El teatro es un signo evidente de compromiso y de fuerza para el combate.

Está así básicamente asentado en la experiencia política de Brecht y de Piscator, como ya sabemos lo que nos plantea Piscator en torno a un teatro que aspira a construir un

128 Rosalina Perales, *Teatro Hispanoamericano contemporáneo 1967 – 1987, Volumen Primero*, Grupo Editorial Gaceta, Méjico – Dtto. Federal, 1989, pp. 19-20.

129 Op. Cit., p.20

proceso revolucionario es que tome la realidad como lugar o punto de inicio para mostrar al espectador en dónde están los puntos de discordancia social y a partir de allí en modo de transformación acusando la necesidad de un proceso revolucionario que es preparador de un nuevo orden.

El teatro latinoamericano de los sesenta y setenta no se comprendía, de esta manera, sin antes mostrarse comprometido con su acción social (en principio) y con su voluntad estética en un segundo plano. Es la posición que explica León Trotsky en su libro «Literatura y revolución»¹³⁰ cuando intenta dar cuenta de las acciones y de las necesidades dinámicas sociales, políticas y otras en función de la vida y del arte, para que se dé un proceso de transformación social o un proceso revolucionario, Trotsky agrega lo siguiente:

¿Mas no es acaso una dinámica nuestra época? Si, y en grado sumo. Su dinamismo, sin embargo, se concentra en la política. La guerra no es lo mismo que la revolución, se desenvuelve a costa de la técnica y de la cultura. Ciento es que la guerra ha sido causa de numerosos inventos técnicos, pero no es menos cierto que la miseria económica por ella provocada ha aplazado considerablemente la utilización práctica de estos inventos, cuando hubiera podido producir una revolución en la vida cotidiana. Nos referimos principalmente a la radio, a la aviación y a varias innovaciones químicas. La revolución crea a su vez las condiciones preliminares de la nueva sociedad. Pero para ello se sirve de los métodos de la sociedad antigua, de la lucha de clases, de la violencia, del exterminio y de la destrucción.¹³¹

El teatro latinoamericano comprendió perfectamente esta situación con respecto a su responsabilidad social y así entendió que la asumía o que la debía asumir. Esta orientación de carácter político social comprometido con la llamada «realidad social» y las fuentes materialistas de la historia, el objetivo de este teatro de guerrilla, de este teatro revolucionario, es pues la transformación social, la propia revolución. Muchas han sido así, las experiencias de teatro político en América Latina, todas vinculadas con estas propuestas y temáticas.

El 2 de septiembre de 1949 nace el grupo de Teatro “El Galpón” en el Uruguay, el objetivo central luchar por un teatro *socialmente comprometido*. El grupo de teatro El Galpón intentó hacer “un teatro realmente independiente, de indudable calidad artística y de una cohesión ideológica y moral que le ha permitido sobrevivir y progresar aún en las peores condiciones”¹³² a partir de allí el teatro latinoamericano dio en todo su contexto geográfico el giro y la transición a una perspectiva de lo político, tanto en la propia praxis teatral, como en la lucha y en el combate de lo político. El único lugar para una construcción de lo teatral tenía sentido y significado desde la lucha no sólo ideológica, sino también una lucha armada que conllevara a la transformación social. El propio grupo cuenta su historia y comenta:

La crisis del Uruguay liberal concluyó con un golpe de estado del presidente electo en 1971, Juan M. Bordaberry, quien, en junio de 1973, disolvió las cámaras legislativas con el apoyo del ejército y dio paso a la dictadura militar

130 León Trotsky, *Literatura y revolución*, Ediciones El Perro y La Rana, Venezuela – Caracas, 2006.

131 Op. Cit., p.128

132 Cioppo, Atahualpa del. *Brecht tiene mucho que decir*. Revista Conjunto, 22 (octubre – diciembre 1974), 88-89.

que precipitó al país en uno de los períodos más oscuros de su historia. Junto con la persecución política y sindical se desarrolló una intensa represión cultural, con destrucción de cientos de libros, discos, obras de arte, intervención militar de la enseñanza básica y universitaria. En ese contexto, durante los primeros años de la década del 70', las obras de "El Galpón" fueron estrenadas en medio de amenazas, atentados de bandas parapoliciales, detenciones de los actores por la policía e interdicciones para algunos de ellos; sin embargo el elenco siguió trabajando sustituyendo actores, multiplicando su actividad y comprometiéndose con un repertorio claramente contestatario al que el público se adhería, casi como una militancia política. Finalmente, por decreto del 7 de Mayo de 1976, la dictadura "illegalizó" a la institución, disolvió su elenco, confiscó sus bienes y prohibió toda actividad teatral y cultural a sus integrantes.¹³³

El grupo de teatro El Galpón buscó la definición y puesta en escena, de un teatro político y popular que evidenciara la construcción de una idea de lo latinoamericano, y además un teatro que llevara a una transformación social de las instituciones y de las bases del poder. El teatro se asumió como una actitud de compromiso social y compromiso ideológico.

En el Uruguay, tenemos también la representación de autores como Mario Benedetti, con sus obras «El reportero» e «ida y vuelta», y su tan conocido texto escrito especialmente para Atahualpa de Cioppo y el grupo de teatro «El Galpón», intitulada «Pedro y El capitán». Texto que aborda la temática de la represión y la tortura de manera directa en América Latina a través de sus dos únicos personajes Pedro (torturado) El capitán (torturador) un fuerte juego de similitudes y diferencias en opresores y oprimidos, de desengaño que ocultaba la realidad política de América Latina, durante la década del sesenta y del setenta.

Mauricio Rosencoff, también representa un muestra especial para el teatro político en América Latina, su vida estuvo llena de inconvenientes y sobresaltos un excombatiente tupamaro y escritor que vinculaba su teatro en torno a esta experiencia podemos hablar de su texto «*El gran Tuleque*» (1960) y también conservaba esa estructura alegórica, y su temática cerca de lo social. El teatro uruguayo de aquellos años estuvo obligado a trabajar este tipo de teatro que habíamos denominado implícito. Las dictaduras afectaron de tal forma los espacios de expresión que los teatristas fueron perseguidos y muchas veces brutalmente eliminados.

Otros de los grupos de teatro, que asumieron esta concepción en el trabajo teatral, estuvieron a cargo de Vicente Revuelta director y fundador, junto con su hermana Raquel Revuelta, del "Teatro Estudio", que fundaron en Cuba hacia el año de 1958.

El *Teatro Estudio* creó en 1959 el proyecto denominado: "*Teatro Experimental*", proyecto que tenía la intención y el objetivo central de un teatro, no de agitación propiamente dicho, sino decididamente la formación de un teatro didáctico (léase Brecht) que "contribuyera a la educación del pueblo para la construcción del socialismo"¹³⁴ En este sentido es interesante destacar la influencia, desde el punto de vista del creación escénica y su influencia

133 Historia del Grupo de teatro "El Galpón" tomada de: <http://www.teatroelgalpon.org.uy/historia.html>

134 Fernández José, "Teatro Experimental, entrevista con Vicente Revuelta", Revista Conjunto, Nº 3 (enero – marzo 1967) pp. 58-62

política, que ejerció el grupo y movimiento teatral *Living Theatre*¹³⁵ en América Latina, para la fundación de un teatro de *protesta*, de un teatro de *agitación*, al respecto nos dice Pujante González Domingo: “En definitiva dicho teatro no tiene, a mi modo de entender, un carácter tan claramente político y social como los espectáculos del *Living Theatre* al menos en sus comienzos.”¹³⁶ La influencia del “*Living Theatre*” en América Latina produjo una “mezcla” de coincidencias de todas las propuestas escénicas que se adecuaran a esta manera de interpretar el teatro.

Asimismo, la experiencia teatral del grupo Yuyachkani remite a otra de las formas particulares y más importantes del teatro político en América Latina. Lena Bjerregard en la revista “*El tonto del pueblo*” define los tiempos y momentos estéticos por los cuales Yuyachkani construyó su proceso teatral, en su artículo menciona lo siguiente:

El grupo ha sido siempre un espejo de lo que ocurría en el país y, por supuesto, ha cambiado con los años. Se pueden nombrar tres etapas a lo largo de la vida del grupo: la primera etapa (1971 – 1981) de teatro político; la segunda (1981 – 1990) teatro popular; y la tercera (1990 – 1996) de un teatro urbano.¹³⁷

Como se puede observar era clara la función que, los grupos estaban llamados a practicar. Todo el teatro latinoamericano de estos años tuvo una profunda vinculación con los procesos de reivindicación social, con la lucha armada revolucionaria y con los movimientos políticos más progresistas del continente, especialmente si estos movimientos se vinculaban con procesos de izquierda o marxistas.

El teatro servía como medio para estos grupos hacer un trabajo de divulgación ideológica, de dogma y de doctrina. Al mismo tiempo la propia experiencia de trabajo en comunidades y con la gente llevó a los grupos a tratar de establecer un espacio de equilibrio entre el espectáculo y la propaganda. De tal forma que también interesó el hecho estético y su manera de expresarlo.

Tanto el grupo Yuyachkani, dirigido y creado por Miguel Rubio, como Cuatrotablas creado y dirigido por Mario Delgado Vásquez tenían claros propósitos de reivindicación social y política, sus primeras obras trabajan temas y anécdotas en torno al apoyo de huelgas mineras o problemas campesinos, un ejemplo de ello es el espectáculo «Puño de cobre» (1971) con el grupo Yuyachkani, y «Tu país está feliz» (1971) que dio pie a la fundación de Cuatrotablas.

CUATROTABLAS se propuso impulsar un nuevo teatro, popular y comprometido. Dos montajes logrados entonces cumplen ese interés: "Oye" y "El sol bajo las patas de los caballos". Con precocidad augural, "OYE" los instalaría dentro de la celebridad nacional e

135 Unos años antes y al otro lado del Atlántico surgía el *Living Theatre*, considerado por algunos críticos como «el grupo americano que mayor influencia ha ejercido en los colectivos teatrales del mundo entero». Este grupo formado por Julian Beck y Judith Malina en 1951 son grandes deudores del *happening* y continuadores de las teorías de Artaud, cuyo *Le Théâtre et son double* descubren en 1958, quedando fascinados y haciendo del mismo casi una biblia y convirtiendo el espectro de Artaud en su mentor. (Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *rire, traduire et representer la f e*, Universitat de Valencia, 2001, pp. 397-408)

136 Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 397-408, I.S.B.N.: 84-370-5141-X

137 Bjerregard Lena, “Yuyachkani”, Revista El Tonto del Pueblo, N° 3 – 4 (mayo 1999) pp.9 – 13

internacional. Conmovidos por las transformaciones sociales que sucedieron en la década del sesenta y partícipes, a su modo, de la sensibilidad generacional y contestataria que sacudía al país en esa época, un grupo de jóvenes se unió para montar un espectáculo teatral de protesta al que llamaron "Tu país está feliz".

Entre 1972 y 1975 viajan a Caracas, Quito, Berlín, París y La Habana y de participar en la formación del nuevo teatro latinoamericano, acercándose a una metodología renovadora del trabajo teatral: la creación colectiva, que venía desarrollando el Libre Teatro Libre de Córdoba (Argentina) y por supuesto en el TEC de Cali a bordo de Enrique Buenaventura. En 1974 CUATROTABLAS da un cambio rotundo, debido a un agotamiento fuerte de toda su experiencia estética. Al borde de la asfixia de las transformaciones sociales que habían variado el rostro del país, hallan al maestro polaco Jerzy Grotowski a través de las experiencias de "A Comuna" de Portugal y "Manhattan Project" de los EE.UU. Se internan en una etapa de laboratorio, signados por la introspección personal, la disciplina rigurosa en la búsqueda de la técnica propia. Como grupo, se aproximan a la madurez y por eso se fijan como objetivos los métodos para la formación del actor, la dirección teatral y la creación colectiva. "La noche larga" (1977) será la obra que simbolizará aquella etapa. En 1976, en Caracas, ocurre un encuentro fundamental para el grupo. Conocen a Eugenio Barba, el discípulo predilecto de Grotowski; el intenso intercambio de experiencias es inmediato. La experiencia de este grupo es compleja larga y no queda reservado para estos años sino que viene construyendo otras maneras de trasegar lo estético en su teatro. Un vasto repertorio podemos encontrar en la agrupación que transcurre desde su creación hasta la actualidad.

En Colombia la experiencia es fundamental casi para el resto de América Latina, especialmente con Santiago García y el grupo «La Candelaria» y con Enrique Buenaventura y el «Teatro Experimental de Cali» (TEC) junto con «Libre Teatro Libre» de Córdoba Argentina, creado y dirigido por la famosa María Escudero, fundaron la escuela de la Creación Colectiva, que llevó al teatro a consignarse como una experiencia política de carácter trascendental. Santiago García relata cómo su arte es un arte comprometido, pero que no abandona nunca el hecho estético propiamente dicho. En este sentido uno de los montajes más significativos de «La Candelaria», dirigido por Santiago García fue «Galileo Galilei» que marca una pauta de camino al director. En un ensayo presentado en el congreso de Cultura y Desarrollo en la Habana Cuba, 2003 García expresaba:

Hace algunos años leí, con cierto abismo en mi pensamiento, una idea de Umberto Eco que decía que, en estos momentos caóticos que vive la humanidad, el verdadero papel del intelectual era quedarse callado. Parece un desplante ¿no? algo chistoso, pero a ese mismo desplante respondió con otro muy serio otro gran pensador, el novelista italiano Antonio Tabucchi, con un ensayo muy bueno que se llama La gastritis de Platón, en el que le refutaba, con hechos contundentes de la historia reciente de Italia, por qué el artista tiene que intervenir en los asuntos sociales y políticos, y no limitarse a su actividad artística. Como mi verdadera actividad es hacer obras de teatro, más que una conferencia -lo que me cuesta mucho trabajo-, voy a echar una carreta, y para eso me tendré que apoyar mucho en mi práctica teatral de treintaisiete años en La Candelaria, una experiencia que ha sido la de la creación colectiva. Como teatrero me he formado en esa especie de pantano caótico, un sistema de trabajo en el que hay tres elementos fundamentales que contribuyen a la creación de las obras: la memoria,

que se va constituyendo como una cualidad fundamental para el trabajo del actor; la destreza, que se adquiere colectivamente, y es una habilidad del colectivo; y por último, la sensibilidad, que deja que fluyan las cosas espontáneas, lo que en cierta medida tenemos en nuestro subconsciente, como diría Jung -yo no soy junguista ni lacaniano ni freudista, pero me gusta leer a Jung-, que sería lo del arquetipo colectivo, un inconsciente colectivo que se desarrolla en un grupo y permite que haya una manera de pensar: Hoy el arte tiene que crear realidades a partir de la realidad misma, crear otra realidad que trascienda la realidad, hacia algo que no voy a llamar trascendental sino trascendente.¹³⁸

La Candelaria, y como consecuencia los grupos que tomaron la creación colectiva como punto de partida, abordaron las consecuencias de aventurarse en una experiencia político ideológica fundada de cierta estética que le daba un cuerpo sólido al hecho teatral.

En esta nota de García, es necesario destacar la fuerza que el director imprime a la leyenda sobre la experiencialidad de lo colectivo, del grupo no sólo en el teatro y para el teatro, sino también en la sociedad y sus vinculantes. También la reflexión que produce Santiago García en torno a la memoria que no resuelve los problemas de la historia y del hombre en la historia, sino es sólo a través de la participación total de esta sociedad y de su memoria colectiva, es por ello que nos hace referencia a Jung con tanta insistencia.

De esto el teatro de Santiago García y Enrique Buenaventura deducen la necesidad de utilizar las técnicas y herramientas del teatro de Bertolt Brecht y lograr en el espectador una concientización política y social de las masas. Ambas personalidades y ambos grupos ejercieron una influencia significativa en el teatro colombiano, uno de los textos más emblemáticos de la creación colectiva fue «Guadalupe años sin cuenta» (1976) trabajo y texto ganador del premio Casa de Las Américas, que aplicaba toda la técnica de la creación colectiva a su proceso de creación espectáculo. «Guadalupe años sin cuenta» duró en escena más de diez años y sobrepasaría el número de 15.000 espectadores que asistieron a verla.

En otro contexto distinto, Augusto Boal se enlaza a estas politicidades del teatro político, con su definición de teatro popular, pues destaca en ella una forma consagrada para la lucha, ya que este teatro nace y se hace “callejero” y por lo tanto su extracto es fundamentalmente popular y por demás político.

El teatro de extracto popular, es popular porque no se hace en la sala. La sala (como efecto de lo político en el teatro latinoamericano de los sesentas) sólo es un espacio del teatro burgués que privatiza lo público de lo teatral, tal cual como Arendt lo define lo político es sólo posible en el espacio de lo público.

El teatro en un modo de pensar *«burgués»* está absolutamente religado a la experiencia de lo privado, pues sólo remite a una sola consideración de lo estético en un mundo que está proscrito para otro distinto; esta forma de teatro remite a la de su modo de pensar, por lo tanto el teatro burgués es un teatro que está dirigido a su propia clase y no a confrontarse con la experiencia del otro en sí. Es por ello que Augusto Boal define al teatro popular, como un teatro profundamente político.

¹³⁸ “Diálogo en La Habana”; conversatorio de Atahualpa del Cioppo, Nissim Sharif, Santiago García, Enrique Dacal, José Solé, Juan Carlos Gené, Miguel Rubio, Raqué Carrió y Magaly Muguerzia, Conjunto N°80 julio-septiembre 1989, pp.44-46.

En el Teatro Político que se empezaba a hacer en América Latina, predominaba así, una fuerte influencia de la creación en la escena, a través y por medio del uso de las imágenes (tanto como lo hizo y experimentó Piscator), antes que darle mayor supremacía al texto. Las imágenes formaban parte de un documento. Lo documental a través de la utilización de elementos cinematográficos y/o filmicos, tal como lo hicieran Piscator y después Brecht, daba un carácter y matiz a la escena de expositora “del tiempo de la historia” una Historia a través de la cuál, se entendía como única vía posible para trascender en el arte.

Si el teatro no era capaz de explicar “la historia” a través de la teoría de su ciencia que fue, el materialismo histórico, no se enraizaba entonces en ninguna experiencia que referencia al arte. Historiar el arte y el producto de la escena con el fin de concienciar al espectador de su “realidad” y significaba concienciar en la política y desde lo político.

Pareciera estar claro para los teatristas de los sesentas y los setentas que el teatro, en América Latina, fue entonces de agitación y no básicamente lo que se hasta ahora hemos denominado o definido como político, diferencias en sus posturas teóricas surgidas entre Piscator y Brecht, también confirman el espacio vacío que queda, que se pone en juego, entre el teatro de lo político y en un teatro de la agitación.

Enraizado en la experiencia social del teatro, la década de los sesentas hasta los ochentas incluidos, constituyeron pues, un efervescente bullicio de la política utilizando como medio el teatro.

Más o menos hasta aquí podríamos decir que se define un panorama del teatro político en América Latina. Estas consideraciones, están tipificadas de alguna forma, no cierran la discusión sobre la frontera entre política y teatro, surge ahora la pregunta por el paso entre los ochentas y los noventas. Fueron los noventas, una nueva década que en virtud de los procesos democráticos que se vivían en la mayor parte de los países latinoamericanos, ya no existía nada que denunciar, ningún mensaje que producir, ninguna conciencia que lavar. Fin de las ideologías, fin de la Historia, fin de los grandes relatos, ¿Cuál sería el sentido de producir un nuevo Teatro Político en América Latina? O ya no sería posible determinar los hechos estéticos bajo esta construcción.

La década de los noventas hasta hoy está más marcada por un “aullido” de la teatralidad en la política, si como en tiempos de Shakespeare la escena invadía y mostraba la vida misma, hoy la vida misma se ve envuelta en el poderoso bastión de un juego de “sombras colectivas”, el enraizamiento de las estructuras sociales y los sistemas de representación en el teatro. A partir de Duvignaud Teatro y Sociedad están juntos y ya no pueden nunca separarse.

De esta hipóstasis entre teatro y política, teatro y vida, ha devenido uno de los males más terribles para el arte teatral: el teatro se nos ha vuelto pura y «bellamente» espectáculo y esa cosmovisión social, ese enraizamiento social del que tanto nos pregonó Duvignaud, parece haberse esfumado. Vivimos sobre un trasnocho cultural, un desvelo impertinente de una sociedad en los extremos del hedonismo, que ya no produce “actos estéticos” y “actos políticos” sino que se funda, sobre la base del placer, en su propio onanismo, un espectáculo para reconstruir la mirada de Narciso.

Desde allí surge un debate que nos acota en este trabajo y ciertamente este debate nos pone frente a la disyuntiva de, ¿De qué forma se puede hacer o pensar el teatro político

hoy en América Latina? Al respecto apunta Magaly Muguerza la reunión que en 1988 sostuvieran Juan Carlos Gené y otros del teatro latinoamericano¹³⁹, según palabras de Muguerza, Gené afirmaba que la década de los noventas representaría una nueva cosmovisión del hecho escénico y del arte teatral, y también especialmente una nueva forma y manera de pensar y trabajar lo político en el teatro. Por supuesto que esta propuesta ya no correspondía directamente con la visión y la perspectiva que se había manejado en la década de los sesentas, en la que una perspectiva de los izquierdismos aparecía muy presente en la escena.

El teatro ha devenido así, en regocijo para cada vez más de los pequeños y discretos encantos de la “mal trajeada” y puta burguesía que persiste “como es natural” en sobrevivir a este mundo devastado ensimismada por la banalidad de las banalidades. Mundo donde las metáforas de la historia parecen a cada paso desvanecerse con el crepúsculo de la tarde. Mundo del desvanecimiento donde ya no sería posible, otra vez la visita de Brecht. Mundo donde las ideologías y los contactos parecen estar perdidos y donde el teatro pareciera haber perdido el lugar de sus acomodos y de sus destinos. Pero no todo huele tan mal en Dinamarca, aunque el rey muere lentamente y gozamos de nuestro tono apocalíptico, algunos pensamos todavía que puede el teatro usar un respirador artificial.

En una primera instancia el presente texto se dejó llevar por la cuestión sobre las diferencias entre un teatro político y un teatro de agitación, pero esta disección no va a dar su muestra sino prácticamente veinte años más tarde de su propio proceso. En otras palabras, entre el periodo que sucede entre la década de los sesentas y la década de los ochentas, se formulan las bases que constituirán el teatro político que sobrevendría en los noventas.

Pero establecer estas diferencias no son solo cuestiones que atañen a la historia y producción teórica del teatro político en América Latina, sino también a los antecedentes que dieron pie a una cierta politicidad dentro del teatro y a una teatralidad dentro de la política.

En muchas ocasiones Augusto Boal con el teatro *Arena* de Brasil, Enrique Buenaventura con *TEC (Teatro Experimental de Cali)*, Santiago García con el *Teatro La Candelaria*, o el grupo *Yuyachkani*, con Teresa Rally y Beto Benítez, implementaron una cierta combinación entre lo político y lo performántico de lo político, agitaron y teorizaron entre las ideologías; fue realmente toda América Latina quien sufrió desplazamientos entre movimientos de Arte y movimientos políticos.

Pero no sólo en aquellos años, en la que parecía que se justificaban las acciones por la fuerte presencia de un militarismo férreo que vivía América Latina impulsados por el Gobierno Norteamericano se vivía una efervescencia política. Ya en aquellos días, los grupos atinaban a una producción política del teatro, también en los noventas la dramaturgia, dio su giro finisecular y atravesó desde otras miradas lo que pudiéramos llamar político.

Signos evidentes dejaron huella significativa de estos procesos, uno de ellos está representada en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, que así como él también figuraban, Marco Antonio de La Parra o Ramón Griffero en chile, Víctor Winer en Argentina, así

139 Todo el subrayado es nuestro. Según Magaly Muguerza: “Diálogo en La Habana”; conversatorio de Atahualpa del Cioppo, Nissim Sharif, Santiago García, Enrique Dacal, José Solé, Juan Carlos Gené, Miguel Rubio, Raqué Carrió y Magaly Muguerza, *Conjunto N°80 julio-septiembre 1989*, pp.44-46.

como el ya nombrado Walter Acosta, y además de todas las agrupaciones que *agitaron* con su teatro en décadas anteriores siguen produciendo otro tipo de teatro político, y otro marco de politicidades en el teatro.

Igualmente no sólo los grupos, sino también la política construyó espacios de teatralidad significativas entonces en los noventas los métodos cambiaron y de allí surgieron la carnavalización de la política y su respectivo marco de teatralidad, y por allí toda la mediatización de personajes (no hombres) de la política, para nombrar algunos Carlos Saúl Menem de la Argentina, Alberto Fujimori del Perú, Carlos Andrés Pérez de Venezuela, y hasta los más progresistas se volvieron actos y hechos mass-mediáticos, mediados por una profunda teatralidad, el Sub-comandante Marcos y su Movimiento Zapatista, el propio Fidel Castro.

Un hervidero de revoluciones, revueltas, golpes de estado, confrontaciones populares, guerra de guerrillas, lucha armada minó toda la experiencia social, política, cultural que influyeron sobre los proyectos estéticos de la América Latina de entonces, por ese camino Cuba se constituyó en un profuso ejemplo de soberanía y libertad y por allí enrumbaron muchos: Guatemala, El salvador, Nicaragua, los intentos de Bolivia, Perú, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile entre otros todos estos proceso influenciados por la Revolución Rusa. Al respecto Pablo Guadarrama González explica:

A partir de la Revolución de Octubre de 1917 todos los movimientos políticos e intelectuales que se engendraron a América Latina habían tenido necesariamente que tomar en consideración este acontecimiento trascendental para la historia contemporánea. Era lógico que algunos procesos revolucionarios que se produjeron en América Latina como la insurrección campesina de El Salvador en 1932, la Revolución Cubana de 1959 o la Revolución Sandinista se viesen precisados a definirse ante las opciones que presentaba el socialismo no solo como idea, sino como proyecto ya puesto en práctica. El traslado de esquemas de la Revolución Rusa a la realidad latinoamericana se apreció desde los intentos por crear algunos soviets en Cuba y otros países del área, sin embargo no es correcto achacar todos los fracasos del movimiento revolucionario latinoamericano al tutelaje de la Comintern.¹⁴⁰

A la par de los procesos sociales que se han vivido en América Latina en las últimas cuatro décadas del siglo XX, se ha generado una capacidad de reacción a través de grupos, movimientos y formas de resistencia muy particulares. El teatro fue y ha sido uno de los lugares de residencias de esos grupos y acciones, especialmente durante la década del sesenta y del setenta.

En los ochentas esta localización empieza a variar de acuerdo con el panorama y la realidad social, económica y política que se vive en cada país.

140 Pablo Guadarrama González, *Bosquejo histórico del marxismo en América Latina.*, Tomado del libro "Despojado de todo fetiche. Autenticidad del pensamiento marxista en América Latina". Universidad INCCA de Colombia, Universidad Central de Las Villas. Colectivo de autores bajo la dirección de Dr. P Guadarrama, UNINCCA, UCLV, 1999. Capítulo I. Pág 1-72. Visitado en: <http://www.filosofia.cu/contemp/guadarrama/guada0002.htm> visitada el: 20-09-2005

Finalmente en los noventas se termina de dar un vuelco muy particular y acorde con la realidad económica que se percibe de ellos, en el marco de la oposición de una estructura de mercado frente a una estructura de estado. Por ello hemos puesto más énfasis en el teatro de agitación, que en el teatro político tal cual el concepto de Piscator o Brecht, ya que una gran parte de estos movimientos sociales habían usado el teatro para sus prácticas políticas, formas de adoctrinamiento entre otras.

Pero no sólo el teatro vivía de la política, sino que también la política vivía del teatro. Desde estas perspectivas los movimientos y grupos sociales penetraron los grupos teatrales, las *troups* – *comunas* y viceversa. El teatro logró también apoderarse de ciertos espacios muy particulares que «muñequaban» con la política constantemente. Los grupos teatrales podían transformarse en células militantes de las grandes maquinarias políticas de la época, o de alguna fracción o frente guerrillero, y viceversa. Asimismo todos los espectáculos llevaban como fin último adoctrinar sobre los temas centrales de la política.

En este sentido buenos ejemplos de estos grupos de resistencia que activan los espacios de una cierta teatralidad, de una cierta performatividad pueden ser entre otros, Las Madres de Plaza de Mayo, Los piqueteros en Argentina, Los Sin tierra de Brasil, el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) en México, así como los movimientos indígenas del Perú, de Bolivia, y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) Colombianas de las que se ha tratado de decir que pertenecen al proyecto del Narcotráfico.

Muchas han sido las formas de protesta y reacción popular, en los sesentas y los setentas; gran parte de estas estructuras organizacionales tenían dos puntos de origen que eran a su vez, el antiguo movimiento obrero con sus respectivas alianzas al movimiento campesino, y los grandes partidos de masas, como el Peronismo o Justicialismo de Argentina, el PRI Peruano, el APRA mexicano, etc. Pero de todos ellos ha habido un proceso de composición – descomposición – recomposición, que en algunos casos han revitalizado las fuerzas que los conducen al poder.

En este sentido podemos poner los ejemplos del FMLN (*Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, El Salvador*) el cuál estuvo vinculado a una guerra armada de más de 10 años y hoy logra importantes escaños en el proceso electoral de El Salvador, quedando muy cerca de la toma del poder.

Idénticamente sucede con el movimiento Sandinista, el FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) que con Daniel Ortega que nuevamente gobierna Nicaragua, luego de que ya en una oportunidad los Sandinistas habían estado en el poder nicaragüense a través de la lucha armada y de un proceso Revolucionario complejo contra la dictadura - dinastía de Anastasio Somoza y que “culminaría” en 1979 tras el derrocamiento de éste. Asimismo el triunfo de Inacio Lulla Da Silva en Brasil, Tabaré Vázquez en Uruguay, la fuerza popular de los movimientos cocaleros y de las etnias comandadas por Evo Morales en Bolivia, etc.

Como se puede observar, América Latina fue así y aún es todavía, un continente agitado y político, y creo que seguirá siéndolo constantemente. Los logros y la efectividad de esos procesos son variados, complejos (no nos detendremos aquí a analizar estos procesos, ni sus resultados) lo que quiero resaltar es que América Latina vive para su política y pareciera que todo pasa por allí, por ese legado. Hay pues un teatro de la política y una actitud política en el teatro.

Lo importante de establecer una relación entre los movimientos sociales, políticos y teatrales, es que a la par de la transformación de estos movimientos, partidos políticos, organizaciones, o grupos de teatro surgen también nuevas formas de representación en la escena, y nuevas formas de organización y representación de lo social. También *lo social* adquiere nuevos matices escénicos, y nuevos mecanismos de acción política y escenificación y representación de los hechos. Esto precisamente nos parece importante.

El teatro hace aquí un doble juego, un juego de espejos que se contraponen unos con otros, que se reflejan unos con otros. Por un lado el teatro modela y perfila, un tipo de *marco social*, es decir el teatro construye una imagen de lo social, y por otro el teatro es una manifestación propia de eso que se pueda denominar, *lo social*. El teatro es también un aspecto confluyente con lo que denominamos lo social.

En el ya tan citado y conocido texto “Sociología del teatro”¹⁴¹ Jean Duvignaud señala una declaración que marcará (a nuestro modo de interpretar) de manera definitiva, la estrecha relación que existe entre el teatro y lo social, en especial el teatro (según Duvignaud):

Es un arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva¹⁴² el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución, a los difíciles pasos de una libertad que tan pronto camina, medio sofocada por las contrariedades y los insuperables obstáculos, como estalla en sobresaltos imprevisibles. El teatro es una manifestación social.¹⁴³

Se deberían tipificar algunos conceptos e ideas iniciales puntuales en relación con cierto tratamiento de la política en el teatro mismo.

El espacio teatral latinoamericano rompe absolutamente con una concepción a la italiana, hace y construye una ruptura total con este concepto y tipo de teatralidad. Al contrario exactamente y mucho más cuando este teatro y sus teatralidades, la práctica teatral latinoamericana, nunca se ha hecho desde aquella versión decimonónica y anodina a la italiana. Ya se había explicado la ausencia de espacios escénicos dedicados especialmente a la acción teatral, y en este sentido la conformación de nuevos lugares para hacer el teatro.

En América Latina no existió ningún referente para designar un concepto moderno, racionalista, periódico de espacio escénico. Y luego entonces, todo aquello que pudiera estar al alcance del teatro, se transformaba en lugar de reunión, de *convivio*¹⁴⁴, de espaciamiento pero también de acontecimiento público, por lo tanto según Arendt de acontecimiento político. Así, una plaza, un lugar en el mercado, la calle de un barrio, cafés,

141 Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económica 1966.

142 El subrayado es nuestro.

143 Ibídem, p. 9.

144 En el sentido que Jorge Dubatti, ha acuñado a este término: *Llamemos acontecimiento teatral a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales, advertida por contraste con las otras artes o -como afirma Grotowski en Hacia un teatro pobre- por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a “tomar prestados” componentes o artificios de otros campos del arte que no le son “propios”. Acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico. Redefinamos el acontecimiento teatral, en su fórmula nuclear, como una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores.*

lugares prohibidos, espacios abandonados, un autobús, terrenos baldíos etc., se volvieron lugares para la realización de los procesos espectaculares, performativos.

Especialmente en América Latina, los lugares de reunión para el convivio escénico, para el hecho teatral, fueron y siguen siendo espacios del margen, espacios considerados propios para articular la trasgresión. En este sentido el concepto de política puede adquirir en cierto momento actitud y rigor de trasgresión. Así como el teatro puede ser transformación, trasgresión, también la política muchas veces se torna un acto trasgresor y un acto trasformativo, por ende todo acto político es performativo, y todo acto performativo adquiere tonos y tonalidades políticas.

Realmente el teatro latinoamericano, especialmente de las décadas de los sesentas y los setentas era fundamentalmente un teatro que articulaba rupturas conceptuales, ideológicas, pragmáticas del hecho escénico y de su rendición al diálogo con el público y que activaba. Los sesentas y los setentas en América Latina fluyeron un teatro dialógico y profundamente performativo, un teatro accional.

En la utilización de otros mecanismos y tipos de espacios se termina por romper con los juegos de “ilusión” que intentaba generar la escena a la italiana, el teatro clásico, el teatro burgués y el teatro naturalista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

En América Latina el giro político desde una estética en la escena, va produciendo, generando toda esta y una imaginación social. No nos importa tanto aquí definir sobre como se interpreta lo social a través de lo político, sino de lo político en el teatro.

Lo político es parte de toda la experiencia escénica que recorre especialmente el teatro de los años sesenta y setenta y un nuevo giro de esa mirada política, se produce en otras dimensiones y en otros giros en los 80 y noventa. Lo político termina resultando el eje que mueve y conduce a lo social, y por ende la escena refrenda una imaginación sobre lo social¹⁴⁵.

El término “influencia” lo usamos en este trabajo, en el sentido que Harold Bloom le otorga en su libro “La angustia de las influencias”. Erwin Piscator y Bertolt Brecht se convertirían en dos de los primeros dramaturgos y directores que definirían¹⁴⁶ las condiciones de creación para un teatro político del que América Latina se vería profundamente influida. Especialmente Piscator y luego Brecht abundarán, encontrarán elementos para una praxis de *la política* en el teatro y elementos particulares y propios para una teatralidad y teatralización de *lo político*. Elementos que hacen propicio el espacio teatral, para utilizarlo como medio para producir tales discursos y viceversa.

Erwin Piscator, hace política y utiliza el teatro como un medio para construir la política y divulgarla, Brecht hace teatro y formula, imagina una política, cómo “debería ser” el accionar de la política, desde el marxismo como espacio teórico; produce además una *crítica de la política y una crítica política*. Ambos se entrelazan entre sí, a través de sus teorías, desde dónde se formula una construcción estética y política al mismo tiempo. Ello nos llevaría a precisar los modos, los conectores, los marcadores que entrelazan con un modo de pensar lo

145 Lo social puede estar significando lo que se construye en el espacio público a través de lo político, es decir: un sistema de representaciones, un lugar común de vida y habitat de los actores, en términos de normas, leyes etcétera.

146 Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1991.

social y de mirar las formas de representación de ese camino de lo social y por ende de lo político. En nuestra propuesta no vamos a intentar redefinir su teoría pues de esta temática ya se ha estudiado sobremanera, desde distintas perspectivas.

Hay otro camino, a nuestro juicio, sobre el trasiego de lo político en el teatro, este es; Harold Pinter. A esta experiencia que se vincula con lo político en el teatro, nosotros hemos dado llamar “el teatro de la sospecha”. El propio Héctor Levy-Daniel lo titula “el teatro de la amenaza”. Y esta sería más bien una perspectiva que avanza en los noventa con la impostación de ciertas formas de control político y social que ejercen las instituciones sobre los hombres. Impostación de nuevos órdenes y sistemas de control que soslilan la agresión física como una forma de prácticas políticas y se trasladan a los campos del discurso, de la producción cultural de contenidos.

Esta política, esta acción de la política, esta actitud política adopta perfiles “insospechados”, por ejemplo deformación y articulación de los discursos. Descréedito de las actitudes políticas como otras formas de la propia política etc.

Pareciera evidente que “lo político” en los noventa devino en otras construcciones y conceptos distintos de los que emergerían entre la década de los sesenta y de los 80 y de ellas nos gustaría derivar, en que modo se ha producido una mixtura de las cuestiones políticas planteadas en textos para el hecho escénico. Nuestra investigación no se quedará en el problema de lo dramatúrgico propiamente dicho, sino además estudiaremos la construcción de la escena en escena. La forma como se produce una cierta “performatividad” en la producción del texto dramático.

Demarcamos la década de los noventa como el fin del foso teatral, fin del distanciamiento (Muerte de Brecht/Aparición de Müller/Re-interpretación de Weiss). Ruptura del texto teatral. Fin del personaje: lo político está ahora ya en la cercanía y no en la distancia. De esto se puede pensar en realizar un redimensionamiento de un “sujeto histórico” (*Sapere Aude*) de Hannah Arendt, de Inmanuel Kant.

El teatro político de los sesenta – setenta intentaba problematizar el sentido del hombre con su conciencia social y política. El teatro requería de un compromiso, exigía tener compromiso no sólo con el teatro sino con la conciencia. El teatro era o estaba absolutamente comprometido, sino, no era teatro. La fuerza del compromiso del riesgo es una marca que imponía una voluntad. Voluntad que el estado abolía. Abolía por medio de los cuerpos de la represión, cárceles clandestinas, secuestros, metáforas de la fuerza del poder y de quienes lo detentaban, la política era lucha, confrontación, como en el mundo antiguo, así lo define Manuel García-Pelayo:

[...] La política se despliega en la tensión, el conflicto y la lucha, sea entre conjuntos o constelaciones de Estados, sea entre Estados particulares, sea, dentro de éstos, entre partidos, camarillas, intereses o ideologías; la política se nos muestra desde esta perspectiva como una pugna entre fuerzas o grupos de fuerzas, y, por tanto, dominada por el dinamismo.¹⁴⁷

147 Manuel García-Pelayo, *Idea de la Política*, Fundación Manuel García Pelayo. Caracas Venezuela, 1999. p.5

Si el teatro podía combatir, denunciar, proferir un discurso, una palabra contra el poder, era por la manera en como establecía las formas del compromiso, tenían fuerte vinculación con la lucha y con el compromiso que la lucha acarreaba. Así fueron las experiencias de Atahualpa del Cioppo con el grupo el galpón de Uruguay, de Eduardo (Tato) Pavlovsky, Griselda Gambaro en Argentina, de Augusto Boal, André Carreira en Brasil, de Enrique Buenaventura con el TEC (Teatro Experimental de Cali) en Colombia, de Teresa Ralli, Beto Benites y el grupo Yuyachkani en Perú, de Jorge Díaz, Alejandro Jodorowski y “Los cuatro de Chile” entre muchos otros, en Chile, en Venezuela a través de la experiencia entre César Rengifo, Rodolfo Santana, Gilberto Pinto etc. sólo por nombrar los más resaltantes e importantes.

Sin embargo, el teatro abandonó en los noventa (Al menos en su forma, y en su estructura) esas prácticas políticas y de agitación, y por un momento se dedicó más a deconstruir una perspectiva de diálogo de producción estética, aparentemente lavada de un en sí político, de un imperativo categórico Kantiano.

Porque en la década de los sesenta y los setenta se había hecho un teatro político que iba más por encima de un imperativo hipotético y se había transferido en un imperativo categórico.

Se había ido de una imposición natural para la construcción de una voluntad de poder, a un deber como ética, como voluntad moral. Ya no era importante la posición adoptada, el compromiso que se debía asumir, sino proferir contra algo que se suponía, que se mostraba, que se imaginaba violento en sí mismo. Un teatro que iba contra las fuerzas sociales y políticas del sentido y se justificaba. En los noventa, toda esta construcción de discursos, de prácticas de sentido, de producción de significado se derrumbó y pareció haber entrado en la experiencia del vacío, en la experiencia del fin de los discursos, aunado a una fuerte tendencia a demarcarse en lo que motorizó gran parte de un teatro político hecho entre la década del sesenta y el ochenta, es decir: las ideologías y la historia.

El teatro ingresó los noventa pensando en que no tenía nada para contar, y nada más para decir, mucho menos si este se refería al tema de “lo político” ya que no había contra que comprometerse, no había espacio público, todo rondaba la esfera familiar, el lugar de lo privado, y por lo tanto la actitud política se puso a fallar en el lado de lo político, como la construcción de un orden distinto a un orden conocido. Orden que pretende instaurarse quizá, como una única y última voluntad sobre todos.

Otros escenarios son los que hoy parecieran dominar el lugar de la escena, ¿No son quizás los medios de comunicación los que le han robado el espacio de decir lo público al que antes dominaba en la escena teatral? Pareciera que la uniformación de las ideas bajo un panóptico que no nos deja mirar de otro modo, con otros sentidos, en otro lugar, un “Gran Brother”¹⁴⁸ que nos vigila perpetuamente, hace de nuestros sentidos, sentidos concomitantes, el sentido único que tiene permanencia, por aquello de las afinidades electivas, vigencia entre nosotros. Al respecto nos alerta Hannah Arendt: “*Si la identidad del objeto deja de discernirse*¹⁴⁹ ninguna naturaleza común de los hombres, y menos aún el no natural

148 Personaje de George Orwell, en su novela 1984.

149 Hannah Arendt, *La condición humana*, Ediciones Paidós 1993, p.65

conformismo de una sociedad de masas, puede evitar la destrucción del mundo común, precedida por lo general de la destrucción de los muchos aspectos en que se presenta a la pluralidad humana. Esto puede ocurrir bajo condiciones de radical aislamiento, donde nadie está de acuerdo con nadie, como suele darse en las tiranías. Pero también puede suceder bajo condiciones de la sociedad de masas o de la histeria colectiva, donde las personas se comportan de repente como si fueran miembros de una familia, cada una multiplicando y prolongando la perspectiva de su vecino.”¹⁵⁰ Todavía deberíamos tener cuidado con los totalitarismos.

150 El subrayado es nuestro.

Segundo Tiempo: década de los noventa hasta hoy

Los noventa son una década en el teatro latinoamericano y especialmente en el teatro Argentino que estuvo precedido por una cantidad de dramaturgos que operaron en décadas pasadas bajo un cierto “esquema” y que los nuevos tiempos los obligó a transformarse su proceso de creación y de acción social. Por un lado los denominados para las formas *teatrales dominantes* y por otro los que estuvieron en el marco del *Teatro de los emergentes* finalmente llamado *teatro de la desintegración*.

También podría decirse que esta obra “refleja” la idea que Cossa tiene del teatro y los conflictos existentes entre las formas teatrales dominantes y las emergentes. Lo que Cossa ponen en cuestión es la ambigüedad del llamado teatro de la desintegración, de autores como Sprengelburd, Daulte o Tantanian, encarnado en la figura del “joven”.¹⁵¹

En las formas de *teatro dominante* tal como lo denomina Martín Rodríguez a través de Oswaldo Pellettieri, aparecen aquellos títulos, escritos por dramaturgos que están vinculados a una profunda *raigambre social*, y hacia lo que se consideraba ideológico y lo político, estos son *Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Osvaldo Dragún, Jacobo Langsner, Griselda Gambaro, Eduardo (Tato) Pavlovsky*, entre otros, un teatro profundamente ideologizado, comprometido con una causa social y política. Pero este *teatro dominante* sufriría los embates de la radicalización más cruel del fin de las ideologías, la caída de las utopías sociales, la radicalización del relativismo social que al principio de los noventa estaba en su más clara expresión de transición. Al respecto, Oswaldo Pelletieri, explica y define la existencia de lo que se podría llamar un teatro dominante, y menciona:

*Este teatro dominante resiste como puede el embate del relativismo más radical, y a la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choque contra la concepción del mundo vigente en la sociedad, ya que postulan al arte como compromiso, cuestionan su autonomía con relación a la realidad social y política, piensan el teatro como una forma de conocimiento. El agotamiento se advierte en la reiteración de procedimientos que mantienen la misma funcionalidad, índice de una creatividad extenuada. Incluso desde el aspecto semántico, en muchos de estos textos puede observarse una limitación de elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina, que aparecen sólo como campos semánticos secundarios, frente a una creciente subjetividad, que, a veces, roza el romanticismo.*¹⁵²

En la introducción al “Teatro Político” de Erwin Piscator, Alfonso Sastre hace algunas anticipaciones importantes sobre el sentido y la construcción de lo político en el teatro. Piscator es el primero de los dramaturgos y directores en dar cuenta de la existencia de un **teatro político**, nombrado y llamado así, proveniente de otras concepciones del arte de otra época. Alfonso Sastre, lo llama, “El teatro imposible” porque supone que al colocarse al

151 Oswaldo Pelletieri, (Compilación) *Teatro Argentino y Crisis (2001 – 2003)*: Trabajo de Martín Rodríguez, *El teatro Dominante y la crisis: De los pactos de interés a los “pactos de deseo”* p.79-99, Editorial Eudeba, Buenos Aires, pp.264

152 Oswaldo Pelletieri, Situación Actual de la dramaturgia porteña, *Revista Las puertas del DRAMA (revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, Siglo XX o XXI, Verano 2000, N°3.

servicio del proletariado estaba también colocándose en un grupo que no podría financiar su “arte” y ocupando un espacio particularmente propio de este proletariado, y singularmente especial para producir este teatro político: La Fábrica.

La fábrica fue el lugar de la representación, para Piscator, pero además, fue el lugar de reunión para la discusión de los temas más comprometedores y difíciles, más esenciales para este proletariado. Antes que el fin último del teatro fuera el arte, era ese proletariado para quienes se hacían las obras. Piscator re-inauguraba (a su manera, *épica* y *didáctica*) una novísima ágora, donde se puso de relieve la discusión en torno a toda la problemática, social, histórica, política. El anuncio de Piscator sobre un teatro político, estuvo acompañado especialmente por los artistas que estuvieron vinculados con la revolución Rusa con un «arte revolucionario», la revolución Bolchevique de 1917, significó también, el final de la primera guerra mundial, época especial para los Dada y los surrealistas, para el movimiento expresionista, disgusto para los Alemanes por el pacto y Tratado de Versalles a la vuelta final de esa primera guerra y con una derrota tanta o más contundente y devastadora que la segunda guerra mundial. Quince millones de muertos entre soldados y civiles.

«Mi experiencia de investigador» en materia de teatro me hizo estar atento siempre sobre una “dignificada” perspectiva de las singularidades que se viven en la política, ayer y hoy, y cómo estas se expresan en el orden de lo escénico. Como la mayoría de las cosas figuradas en la modernidad, al teatro también se lo considera una fuerte actividad política, por su condición de acercamiento con lo que define lo: “social”.

El modo de pensar la modernidad hizo de todo lo que tuvo a su alcance un espacio para el juego de lo político, y la frontera (bien establecida por demás) entre lo público y lo privado se desvaneció, pues, lo público inundó lo privado. Lo público (la res pública) privó de su propia individualidad y resistencia todo lo que tenía que ver con el ámbito de lo privado. Todo se volvió cuerpo político y de la política.

Las fronteras entre el espacio de lo público y lo privado perdieron su línea fronteriza y se confundieron entre sí. Paolo Virno, lo declara puntualmente en su libro *Gramática de la multitud*, al referirse a esta difuminación de las fronteras que separan lo público y lo privado. Desde el marco de las Dictaduras latinoamericanas como modelos políticos y económicos instaurados en la década de los sesenta, setenta y ochenta, hasta las ya conocidas Democracias Representativas, neoliberales de la década de los noventa, todo el proceso de deconstrucción y construcción de los nuevos procesos políticos y económicos, estuvieron precedidos por ese enturbiamiento de la demarcación fronteriza entre lo público y lo privado. Lo público invadió lo privado de forma indiscriminada y las diferencias se agotaron. Expresa Virno:

“...Las actuales formas de vida, como también en la producción contemporánea [...] se percibe de inmediato el hecho de que tanto la dupla público – privado como la par colectivo – individual han estallado, ya no rigen más. Aquello que estaba rígidamente subdividido, se confunde y se sobre – impone. Es difícil decir dónde termina la experiencia colectiva y dónde comienza la experiencia individual. Es difícil separar la experiencia pública de la así llamada experiencia privada”.¹⁵³

153 Paolo Virno, *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas.*, Trad.: Adriana Gómez, Ediciones COLIHUE: Buenos Aires, 2003, p. 16.

Política de la que parece no podemos separarnos, pues todos los teatristas constatan que no hay teatro sin política, constatan que ningún teatro puede serlo tal, si de alguna forma no se torna a lo político y a la política. Es de suponer que a estas aseveraciones la expresión más fuerte del teatro radica precisamente en su fuerte politicidad y politización. Para el pensamiento moderno todo se torna o se vuelve político en tanto es expresión de una cierta metafísica, lo que va constituyendo un sujeto es la actividad y su repercusión política, esto es: cada cosa que hago influye en los demás y por lo tanto el espacio escénico se torna provechoso para estos discursos. Así y a partir de los noventa surge, a nuestro juicio, un giro en el teatro que marca una forma distinta de re-interpretar la política y lo político. Este giro surge en la denominada “dramaturgia joven” de los noventa, entre los dramaturgos que abordaron esta temática, se encuentra Héctor Levy-Daniel.

La forma de encarar las metáforas y las epistemes que rodean lo político cambió sus hipótesis centrales: el teatro ya no va a “la política”, el teatro ahora, de los noventa a esta parte, ahonda en “lo político”. Por tanto se derivan algunas cuestiones de allí que tienen que con la distinción entre “lo político” y “la política”, preguntas que devienen fundamentales para proceder en la investigación, a saber: ¿Cómo se forma esta diferencia entre el teatro de los sesenta – ochenta y el de los noventa? ¿Por qué se producen estos cambios? También uno puede preguntar en torno a qué y en relación con qué surgieron estas diferencias. Si bien como ya se ha expresado antes, los dramaturgos tuvieron referencias de Bertolt Brecht y de otros, lo político hoy se predispone de maneras distintas y queremos indagar y constatar cómo son estas diferencias.

El Resplandor Político en los 90

En esta búsqueda se está tratando de definir lo político para proceder con la intención inicial de nuestro trabajo de tesis, llegamos a la distinción de que este resplandor de la política tenía un sello distinto. Existe la hipótesis que este sello, viene refrendado en Hannah Arendt, y obviamente uno de los dramaturgos que da mayor muestra de esto es Héctor Levy-Daniel, pero que no es una “isla” en medio de otros mares. Si, para dar cuenta de algunos autores o grupos que trabajan cerca de esta perspectiva podemos nombrar a Walter Acosta (Uruguay), Rodolfo Santana (Venezuela), Arístides Vargas (Argentina – Ecuador), distintas consideraciones surgen en torno a la investigación que nos proponemos llevar a cabo.

Preguntas e interpretaciones, interrogantes de toda índole que pretenden deslindar, especialmente, desde una teoría crítica cuál ha sido la producción de ese resplandor político que se dio en el teatro a partir de los noventa. Debemos primero contextualizar política, económica y culturalmente los 90. Pues los noventa no sólo significaron una transición de una década a otra sino además cambios que dieron una marca muy particular al hecho teatral producido en América Latina, sobre todo en aquel que se denominaba teatro político.

Lo primero que debemos decir, se asienta en la difícil tarea a la que se han visto sometidos los teatristas de la época, sobre todo aquellos que transitaron la escena y la política entre los 60 y los 80 obteniendo resultados contundentes en sus procesos de trabajo. La mayoría de estos grupos y personalidades tuvieron que reconquistar el espacio teatral y su vinculación a lo político, pero debieron hacerlo a costa de un giro, y ese giro se vio fuertemente afectado por lo cultural y lo social, debieron reinterpretar la trama social a la que

se vio sometida América Latina. Girando en torno a una nueva idea de la política, desde cualquier área o espacio del discurso teatral, el nuevo orden mundial marcado por la caída del *Muro de Berlín*, con ello la reunificación de Alemania, y la desaparición del *bloque soviético* dejaron en el aire a todos aquellos que desde la escena promovían una fuerte apuesta en el teatro como centro del debate ideológico.

El triunfo del neoliberalismo en el marco de lo económico y con ello de la posmodernidad en el marco de lo estético filosófico desarticuló cualquier posibilidad de contrarrestar por parte de los grupos y del teatro alguna otra acción que se definiera desde el espacio de la política.

Una de estas experiencias de singular significación para el teatro político latinoamericano de los noventa estuvo constituida por el grupo de teatro peruano Yuyachkani. Yuyachkani tuvo que transformar y reconstruir su discurso y su diálogo teatral con el público, el problema central del hecho teatral ya no era *agitarse* o corresponderse con un proceso de *transformación social y política a través de la lucha subversiva o de la militancia* en células o grupos en la clandestinidad. Estaba claro que entre los sesenta y los ochenta la política que se jugaba en América Latina, se había declarado como una “guerra” y las únicas formas de combatir en el escenario político eran el combate, la fragua que produce el enfrentamiento, la lucha, el teatro se transformó como ya lo hemos mencionado más arriba, en un espacio de adoctrinamiento e ideologización de los procesos políticos.

En cambio los noventa se vuelven al contrario un tiempo de disolución de las ideologías, de la historia, se tornan los procesos políticos en un pragmatismo mucho más voraz que cualquier secuestrado podría haber sufrido en carne propia con una “picana eléctrica” o “submarino seco”. Tecnocracia y pragmatismo elaboraron un plan de “mecanización” de las bases y estructuras sociales, por lo tanto como hacer teatro político en un espacio donde lo político estaba disuelto, donde lo público se extrañaba de sí, donde lo público se hacía ajeno de nosotros mismos.

En los noventa los resplandores desaparecieron. Yuyachkani transformó todo el proceso político de lo teatral a través de cuatro espectáculos esenciales en un proceso teatral de más de veinte años de estudio, entre ellos: *Allpa Rayku*, *Los músicos ambulantes*, *Encuentro de zorros* y *Contraelviento* singularmente no son todos estos de los noventas sino que a través de esa línea Yuyachkani llega a construir un reflejo, un resplandor bastante parecido de los complejos problemas que vive la sociedad peruana de cada tiempo.

Estos discursos además tuvieron una fuerte correspondencia con lo social y con lo literario, el uso de la intertextualidad como método de configuración de lo poético es el sello distintivo con que Yuyachkani aborda su nuevo teatro en los noventa y aún más, su teatro político. La intertextualidad será el centro de los procesos de dramaturgia de los noventa en América Latina; a través de este se podrá constatar como los dramaturgos, directores y grupos pudieron elaborar y diseñar una espacio para la formulación de problemáticas en la década en que los problemas, y sobre todo aquellos que tenían que ver con el aspecto ideológico, social, político se habían esfumado.

Si en el teatro de los sesenta y los ochenta lo fabulario daba una respuesta para la configuración de conflictos que se llevaran a escena, los noventa será absolutamente al contrario. La dramaturgia y las puestas deberán apartarse de la fábula como parte de sus

estrategias para afrontar el hecho social, el político y el estético. En este sentido Brecht y su propuesta de un teatro didáctico y épico desaparecen pues se entiende que ya no tendría mucho sentido discutir sobre los grandes relatos que operaban los mecanismos de la historia. La estética de los noventa y la fuerte transformación de lo social en ruta hacia un mundo “unipolar” cambiaron y transformaron todas las señas del juego.

Por lo tanto el teatro se configuró a partir de una fuerte narración fragmentada, que anula “*la idea*” como centro de operaciones, “*el tema*” como lugar de referencialidad del texto y de lo simbólico, y por supuesto todo aquello que construía lo ideológico entra en crisis frontal con el hecho estético. Al respecto expresa Magaly Muguerzia:

Narración de pesadilla, memorias desarticuladas... La realidad –y las conciencias– se han descolocado y problematizado en medida tal que las diversas instancias de constitución de las imágenes dramáticas por fuerza aparecen desagregadas, móviles, ambivalentes. Es por eso que en el nivel narrativo, no es difícil comprobar cómo el teatro latinoamericano actual con mucha frecuencia se acoge a esta fragmentación de la fábula y, aún más, de la dramaturgia. Surge tal desestructuración no de una simple voluntad de estilo, sino de un acto de la sensibilidad incontenible, prácticamente reflejo, que responde a las arremetidas de una realidad descentrada y caótica.¹⁵⁴

Para los grupos teatrales de la década de los noventa, a la gran afirmación de si no hay ideología, si ya no hay historia surgió la pregunta, ¿Cómo se podría construir el teatro? ¿Cómo se configuraba el hecho teatral? Y lo político, la memoria, a dónde se podrían ya, asentar estas expresiones. Con una capa social tan defragmentada como se podía construir aquel teatro que más que político se había constituido más bien en un teatro de agitación, de conflicto, de choque, de cambio, y luego, en qué sentido se podía hacer un teatro político, un teatro que fuera exactamente eso: *agente transformador* y de *cambio*, un *teatro revolucionario*, abrasivo, corrosivo, un teatro activo.

Expresiones y procesos escénicos, como las de *Augusto Boal* y su grupo de *Teatro Arena*, las del grupo *El Galpón*, las del grupo brasileño *Macunaíma*, las del director cubano *Vicente Revuelta* o el grupo de *Teatro Buendía* con su directora Flora Lauten o el grupo de teatro *LOQUEPASA*. A dónde quedaban las experiencias de la creación colectiva representados en *Enrique Buenaventura y Santiago García y su Teatro Experimental de Cali*, el giro que produjo *Teatro Abierto* de la década de los ochenta en Argentina, o las obras de *Eduardo Pavlovsky*, *Griselda Gambaro*, y hasta el mismo *Mario Benedetti*. A dónde quedaba la experiencia de teatro del grupo *Los Cuatro de Chile*, o el director y dramaturgo uruguayo, *Ugo Ulive* que tuvo que refugiarse en Venezuela producto de la persecución en la dictadura Uruguaya. A dónde se había “escapado” como en el caso Venezolano las obras y puestas en escena de *César Rengifo*, *Rodolfo Santana* o *Gilberto Pinto*, en otro tiempo *Edilio Peña*. Parecía que todo este teatro y estas experiencias quedaban absolutamente diluidas, defragmentadas, injustificadas, especialmente por el cambio político y social que se viviría en esta nueva década.

En algunos casos el principio de los ochenta, en otros casos hacia la mitad de esta década y más allá hacia el final, fueron los momentos de cambios y de transición política en

154 Magaly Muguerzia, “Lo antropológico en el discurso teatral latinoamericano”, artículo S/F

América Latina en el sentido de que el modelo político que privaba para las ya agotadas dictaduras latinoamericanas no producían los resultados esperados para el Departamento de Estado de los *Estados Unidos de América*. Así que más que un proceso de "maduración" de las órdenes políticas en nuestros países, el cambio y la transición en la mayoría de los casos emanaba de la "prosperidad" tan necesitada de la Casa Blanca en asunto de negocios, y especialmente de sus negocios.

Con las Dictaduras latinoamericanas, así como con tantas otras guerras libradas por el imperio norteamericano las cosas no les habían salido tan bien como hubieran esperado. Las devastadoras guerras de los setenta y los ochenta que se produjeron en América Latina, dejaron para el gobierno norteamericano, más que cuantiosas pérdidas humanas (cosa que para ser honestos no le preocupaba en lo más mínimo) un saldo en rojo en materia económica, que no apuntaba a cubrir las necesidades políticas y comerciales del Departamento de Estado.

El fracaso de la política Washington y su Departamento de Estado en América Latina eran flagrantes, pues los indicadores y los valores macroeconómicos no aportaban lo que se había aspirado, al tratar de mantener cada vez más una mayor productividad en economías tan dependientes.

En el fondo la problemática Centroamericana, del Caribe y de América Latina dejó profundos escollos sin resolver para Washington inclusive en materia militar y política. En materia económica una sola nación les aportó un "progreso floreciente" en torno a sus intereses particulares. Contrariamente al fracaso de los modelos políticos y económicos de las demás dictaduras y sistemas impuestos de facto y promocionados por el gobierno norteamericano, la dictadura de Augusto Pinochet, que había hecho ya, incontestables desmanes en lo que respecta al tema de lo humano, que había sido partícipe y copartícipe del famoso *Plan Cóndor*, dejaba a su paso una economía aparentemente recuperada, y que serviría al imperialismo norteamericano como modelo insuperable en la historia de los indicadores latinoamericanos.

La última dictadura sudamericana, en orden cronológico, ya que los países limítrofes Chile (1973), Paraguay (1954) y Uruguay (1973) eran gobernados por dictadores hacia tiempo, se convertiría en uno de los casos más sangrientos de terrorismo de estado. Según José Pablo Feinmann, periodista y escritor argentino, "el genocidio argentino, uno de los más relevantes del siglo XX, estremece, precisamente por su rigor, su instrumentalidad, su "racionalidad". Ya en 1975 Videla, en la XI Conferencia Ejércitos Americanos, realizada en Montevideo, y que formaba parte del llamado *"Plan Cóndor"*, declaraba sin dejar lugar a dudas que cualquier método sería válido para llevar a cabo el "Proceso de Reorganización Nacional", como llamaron las Fuerzas Armadas a la Dictadura. "En la Argentina van a tener que morir todas las personas que sean necesarias para lograr la seguridad del país", amenazó Videla entonces.

El *"Plan Cóndor"* fue un sistema represivo coordinado entre los regímenes militares que gobernarón el Cono Sur americano fundamentalmente en la década de los setenta, con el objetivo de perseguir y eliminar a sus opositores políticos, aun fuera de las fronteras nacionales. Según el Juez Federal argentino Rodolfo Canicoba Corral, que procesó a Jorge Videla en el 2001, "El *Plan Cóndor* resultó ser una vasta organización criminal que actuó en el

Cono Sur y que tenía por objetivo el secuestro de personas, su desaparición, muerte o tormento, sin importar los límites territoriales o nacionalidades de las víctimas.”¹⁵⁵

Los noventa fueron una transición “sustancial”, no sé tanto si para bien o para mal, en los procesos de otros “tonos apocalípticos” (Jacques Derrida) sociales y políticos que sobrevendrían en América Latina en esta última década del siglo XX.

Hacia los 90 la mayoría de los países latinoamericanos sufrían todavía los embates de los gobiernos, de estos gobiernos de facto, con excepción particular de Venezuela, que conservaba en el seno de su estructura política las “huellas férreas” ya de la democracia representativa como sistema político, a pesar de que la corrupción entre otras problemáticas inundaba de desatinos al país y sumía poco a poco en una profunda crisis social, política, económica ética y moral. Asimismo centroamérica estaba devastada por la cruel guerra de más de una década que colocaba a los países centroamericanos en el caos y en la miseria.

En muchos casos de América Latina, el cambio significó también rumbo y transición hacia los procesos llamados “democráticos” representados por una fuerte y más sutil transición hacia estructuras y mecanismos de dependencia económica, política, social, cultural, ahora bajo la égida de un solo gran polo imponente y abrumador, *el imperialismo norteamericano*.

Los noventa dejaron a un lado todo aquello, abrieron paso sin preguntarse cuál había sido el resultado (más que fraudulento y agaz) de los procesos políticos emanados especialmente de la política Washington. Una forma de “ojo esclerótico”, ojo perjudicado y seco, recorrió en toda su extensión, a lo ancho y a lo largo la geografía latinoamericana.

Los noventa fueron un reparo y un olvido de lo que había sucedido, ley de punto final y obediencia debida¹⁵⁶, indultos, omisiones, justificaciones que se sumieron en una catástrofe más frustrante que lo ocurrido en los “años duros” o de la “guerra sucia”¹⁵⁷ a una sociedad que se había aniquilado a sí misma. El totalitarismo alcanzó todos los sucuchos y diásporas latinoamericanas. Nuestra América (como la llamaría José Martí) era nuevamente y una vez más devastada por la otra América.

De todas las categorías que se pueden trabajar de Arendt, analizaremos en este punto una que construye un arco de diálogo fundamental para entender el problema de lo político y la óptica que se diseña de esta dimensión en los noventa. Todas las categorías que usa Arendt, pueden articularse en un estudio sobre la dramaturgia política de los noventa, pero queremos referirnos ahora, de manera muy simple a una categoría que Arendt define, de manera muy

155 <http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1089871,00.html> (Visitada – 11/08/2005)

156 El ex – presidente Raúl Alfonsín (1983 – 1989) dictó la ley de punto final y obediencia debida y Carlos Saúl Menem quien lo sucediera en el mismo cargo en dos oportunidades para cumplir el periodo 1989 – 1999, la completó con el indulto a los integrantes de las cúpulas militares que estaban detenidos.

157 El término *guerra sucia* designa al régimen de violencia y terrorismo de Estado que caracterizó al período de la dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) en la historia argentina. La denominación alude al carácter informal e irreglamentado del enfrentamiento entre el poder militar y las organizaciones guerrilleras, que no obtuvo en ningún momento la consideración explícita de guerra civil. A la vez, el uso sistemático de la violencia contra objetivos civiles en el marco de la toma del poder político y burocrático por el ejército y la suspensión de los derechos y garantías constitucionales propiciaron una extensión de las tácticas y procedimientos bélicos a todos los niveles. Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_sucia_en_Argentina en fecha: 20-09-2005

potente, al hombre como un ser de carácter “a-político” y sostiene que un acto político se da única y solamente en el *entre* o resplandece sólo *entre*.

El *entre* se sucede cuando el hombre se pone en relación directa con otros hombres. Por ello Arendt plantea que el fin de la política sólo se da en el advenimiento del totalitarismo, pues significa la aniquilación del otro, por tanto si no hay otro se representa el totalitarismo.

Sólo *entre* los hombres es posible la política, y sólo si hay algo *entre* estos que pueda acarrear el reconocimiento de otras situaciones. Además estar *entre* implica que hay una cierta carga de historicidad sobre los hechos y los acontecimientos. Lo que da historicidad es precisamente aceptar y estar en este *entre*, pero en el *entre* Arendtiano.

La temática del *entre* se torna muy rica en lo que a arte se refiere, pues cuando hablamos de arte, todo el arte lleva implícito la noción de otro, llámese lector, espectador, todo arte debe reconocer la pertenencia y la existencia de otro. Al reconocer la existencia de otro, el arte se torna o se vuelve inevitablemente político, cualquier objeto – sujeto que reconozca la existencia de otro y que entre en diálogo con ese otro se vuelve de por sí político. Entonces, se puede preguntar cómo a partir de allí plantearse como el arte opera como un discurso de religación social, en este sentido vemos una apuesta doble: por un lado un arte que busca, que consuela a los hombres sobre su “socialidad” y luego por otro el arte que es social en sí mismo. Por lo tanto ambos sentidos para el arte se tornan políticos.

Lo que vuelve esencialmente político al arte y en especial al teatro es que sólo se sucede en la relación con el otro y en la conformación o construcción de un tejido social. Sin embargo, puede existir un intersticio, o un interdicto (*entre* – lo dicho – lo dado) dónde la política se aniquila porque ese *entre* se plantea desde una relación absolutamente totalitaria, es decir esta relación que viene planteando el *entre* y sus necesidades quedan absolutamente aniquiladas. A partir de allí nos podemos plantear dónde se producen los juegos de la política en América Latina en los noventa ¿Qué acto político significó dejar de ver los medios de mensajes?

La “realidad”, la tan ansiada realidad que se desprendía de los noventa, consolidó la presencia de un nuevo actor político y social mucho más efectivo y directo que los cuerpos paramilitares creados por los estados en década pasadas. Este nuevo actor fueron los medios de comunicación, propaganda y mensaje que ahora desplegaban múltiples y complejos mensajes para conducir a otros a formas de dominación. A través de este nuevo actor político y social, los medios de mensaje y propaganda se reconstituyeron todo el tejido social de la década de los noventa.

Los medios ocuparon el espacio de la realidad, y había una sola forma de escapar de esa dominación: Nada más teníamos que apagar la televisión y empezamos a vivir lo real. Pero en los noventa toda la política y la realidad la definieron los medios. La realidad de medios aniquilaba totalmente aquella que se percibía en la calle, una vez más el proyecto y el modelo neoliberalista alcanzó ufano lo privado, una vez más en los noventa lo público atinaba sobre lo privado. Pero la realidad de los medios no era lo “real”, la realidad de la calle en cambio, podía ser más efectiva, más activa. La realidad de los medios es aquella que se vive a través del mensaje, que se construye en cadena de mensajes, es una realidad predeterminada, prefabricada, ficcionalizada, una realidad de signos. Esta realidad que ahora está transmitida

opera en tres términos, a razón de cómo lo define Federico Irazábal¹⁵⁸: Esa realidad, me aniquila, me encierra en mi casa, no me deja salir. Los medios de mensajes se apoderaron de lo real, y a partir de ese momento, todos los acontecimientos se suceden en el marco de los medios, se construyen allí, se rediseñan y reelaboran en esos planos. Lo que se tendría allí como elemento constructor de una relación *entre*, es tratar de establecer o ver críticamente, como se produce esta compleja relación, dictada en: *artista – espectador*.

A partir y en función de cómo está elaborado, tramada esta instancia mediadora que puede ser el “discurso artístico” se trata de definir este sistema relacional del *entre* para que se construya lo político. Luego en que punto el otro está incluido aquí o incluido como un sujeto creativo, como un sujeto activo y no como un sujeto pasivo, porque es sólo en la actividad del otro, en que se produce el entre y una acción política. Continúa Irazábal: expresa que hay un *entre* mayor, que aquel que expresa la relación con el otro y que está referido a como el teatro (como discurso) puede entrar en relación con los otros discursos que circulan en un determinado contexto histórico y en un determinado contexto espacial, pues también hay que tener en cuenta que es lo que está sucediendo en el resto de las otras áreas y espacios de la historia.

Federico Irazábal considera que el teatro político en la Argentina de los noventa, está profundamente complicado porque era muy importante pensar que tipos de textos se construían y con cuáles estrategias, cuáles eran las temáticas y las problemáticas que los textos planteaban y fundamentalmente que lugar le daban al espectador.

El teatro de los años noventa en la Argentina, tomó su retirada de la escena pública, para lo que parece una paradoja que un arte especialmente de lo público se haya vuelto hacia un espacio privado, especialmente en un país donde la tradición teatral y de público que asiste es masiva. La sociedad Argentina y así el teatro de los noventa se volvió un teatro de carácter individualista. El teatro se tornó un espacio de índole casi privada.

Fue sin embargo la “emergencia” de muy particulares dramaturgos que se convocaron en torno al hecho teatral para única y exclusivamente hablar del teatro. El teatro sólo tenía que ver con la teatralidad del signo. Se creó un teatro procedural un teatro que se encargaba de hablar o de escribir sobre los procedimientos teatrales y no sobre las metáforas o ideas de los textos. Un teatro que sólo hablaba de los procedimientos del teatro, de los juegos teatrales.

Distinguimos entonces, seis modos efectivos de producir los discursos en el contexto socio-histórico de Argentina entre la década de los sesenta y la década de los noventa para tratar de establecer como se ejecutaron estas acciones en relación con el *entre*. Estos seis modos de producir lo dialógico para construir lo político, escindieron al hecho teatral en dos vertientes muy especiales. Una que seguía en la línea del Teatro Político, y otra que aventuraba a que el teatro había olvidado o dejado de lado ese espacio consignado a una referencialidad política.

El ambiente político, social y económico de la Argentina en la década del sesenta y del ochenta era bastante particular, y no gozaba de buena “salud”, ya que el país... *padecía gran*

158 Entrevista realizada en la ciudad de Buenos Aires, argentina en Agosto del 2004.

*violencia política y social*¹⁵⁹... movidos por fuertes enfrentamientos en grupos y sectores políticos del país en aquellos años.

A finales de la década del sesenta, grupos paramilitares conformaban parte de la estructura social que se había compuesto especialmente desde las fracciones del Peronismo más radical. El grupo más radical y más importante del país en aquellos años era “Los Montoneros”¹⁶⁰ En este particular el teatro argentino tuvo en la década de los setenta ochenta sufrió los embates terribles de un modelo sociopolítico, la dictadura militar para lo cual según Javier Daulte¹⁶¹ “[...]el teatro debió asumir su rol social y más que nada su rol político”¹⁶². Los dramaturgos de estas décadas se habían preparado para esto y de ello surgieron los textos y los autores que produjeron un sistema de crítica sobre la política del gobierno dictatorial de aquellos años, que resultó ser muy eficaz, al “pulverizar” sus contenidos y no hacer de ellos un panfleto. Este fue un teatro de responsabilidad. Un teatro que como ya hemos explicado era comprometido.

La metáfora es el elemento esencial que mueve a esta dramaturgia para tratar de evitar los embates de la censura de los cuerpos de seguridad del estado de aquellos años. Javier Daulte para ello nos explica, que el teatro había logrado trasegar la esfera simbólica del pensamiento contestatario argentino de la época y que cortaba cualquier marco de censura impuesto por el estado, todo el presupuesto teatral de la época implicaba al hecho teatral con un fuerte compromiso con la realidad que se vivía por aquellos años.

Según el propio Daulte tres serían las obras más emblemáticas que daría respuesta a este marco de responsabilidad social, a saber: *El campo* de Griselda Gambaro, *El Señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky y *Visita* de Ricardo Monti. Estas tres obras se convertirán en las emblemáticas del final del proceso, porque significarán también las tres piezas más cercanas y significativas frente a los acontecimientos sociales de aquellos años. Javier Daulte menciona: “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.”

159 Rudiger Dornbusch y Sebastián Edwards, *Macroeconomía del Populismo en América Latina, (Descripción de una experiencia populista: Argentina, 1973 – 1976)* Federico A. Sturzenegger, Fondo de Cultura Económica FCE: México D.F., Primera Edición 1992, p. 95.

160 En el artículo de Federico A. Sturzengger, citado anteriormente, añade: “La sociología del movimiento guerrillero es muy compleja. Los Montoneros pertenecían inicialmente a grupos intelectuales educados en una tradición nacionalista violenta. Luego cambiaron un amplio abanico de lineamientos ideológicos que incluía al nacionalismo derechista e izquierdista, el marxismo, el trotskysmo, algunas versiones del peronismo, la ideología incorporada a la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Los Montoneros tenían una estrategia de ataques selectivos, asesinatos y secuestros. Era un movimiento predominantemente urbano. El ERP, fundados en 1971, tuvo inicialmente orientación trotskista y luego otra guevarista. Pretendería librarse una guerra abierta contra el gobierno, para lo cual se hizo frente en el norte del país. Era a la vez un movimiento urbano y rural.

161 Fue fundador e integrante del ya disuelto grupo Caraja-ji. Entre 1992 y 1998 fue Director Artístico y Administrador del Teatro Payró de Buenos Aires. Ha dictado Seminarios de Actuación y fue titular de Cátedra de Dirección de Actores en la Escuela Superior de Cinematografía de Eliseo Subiela. Dicta cursos de actuación y dramaturgia en forma regular. Dicta cursos y seminarios de actuación y dramaturgia en diversas ciudades del interior del país y de España. Se desempeña como jurado de numerosos certámenes de dramaturgia y de selección de obras en concursos Nacionales, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Provinciales, Municipales y privados.

162 Javier Daulte, *Juego y Compromiso*, trabajo teórico enviado por el mismo autor vía Internet. El texto de este breve ensayo, está inédito. Javier Daulte, lo terminó de escribir en Julio del 2004.

Por un lado esta dramaturgia generó desenmascaramiento, carnavalizando los actos y hechos escénicos y por otro construyó máscaras y superposición de acciones sobre la escena que marcaron un lenguaje pugnac, de ocultamiento, hasta eufemístico si se pudiera expresar, pero que produjo un nuevo sentido del hecho teatral. Seguidamente el terrorismo de estado de aquellos años amenazaba a la sociedad en general con perpetuarse en los espacios de poder, y con perpetuar los métodos y las formas de represión y de acción política.

Al contrario de lo que podemos suponer el teatro asumió y no escamoteó la responsabilidad que le cabía encima y a través de la escena, sólo lo que acontecía a diario parecía significar algo importante y urgente de decir y de expresar sobre la escena. El espacio que mayor efecto ganó sobre estos caminos estuvo convocado por el proyecto que se reeditaría en tres ediciones 1981, 1982 y 1983 respectivamente llamado *Teatro Abierto* que fue un espacio de convocatoria para creadores de toda índole y que lograron saltar la barrera de la censura política. El teatro no podía quedarse callado ante la ignominia de los que para entonces detentaban los espacios de poder. Luego esta experiencia se revocaría en una de mayor agudeza crítica el que hoy se llama *Teatro X la identidad*.

En la década de los ochenta los procesos dictatoriales están finalizando en América Latina y las prácticas y formas de teatro deben variar, o giran hacia otros sentidos. Es aquí precisamente dónde se produce por primera vez esta escisión entre un teatro comprometido y un teatro de *irresponsabilidad* como el mismo Daulte lo llama, pero también sobreviene en el periodo de los ochenta en medio de fuertes crisis económicas y políticas en la argentina una fuerte crisis de la dramaturgia.

Esta crisis nos explica Daulte no se marcan por falta de dramaturgos o de escritores, sino que los esquemas de presentación de los textos y trabajos de aquellos años seguían respondiendo a procedimientos de la década del sesenta y del ochenta, digamos que los juegos y los términos en los que se presentaban esos juegos de escena ya no producían ningún tipo de efecto.

El nuevo proceso democrático en la Argentina de los ochenta trae consigo otro movimiento distinto que deviene performántico... (Con el Parakultural a la cabeza, por señalar el ámbito icónico de aquella manifestación) Grupos como *Las Gambas al Ajillo* y *Los Mellí*, ó artistas como Batato Barea¹⁶³, Urdapilleta¹⁶⁴, Tortonese¹⁶⁵, etc. [...] generan un

163 Salvador Walter "Batato" Barea nació en Junín provincia de Buenos Aires en 1961 y falleció en 1991. Batato fue una figura muy significativa del teatro Argentino "under" del los '80 y se autodefinía como "clown-travesti-literario". Integró los grupos Peinados Joly, El Clú del Clau y a partir de 1987, ya sea en forma individual o junto a otros artistas como Alejandro Urdapilleta o Humberto Tortonese, desarrolló una interesante y original concepción estética basándose en textos de Néstor Perlongher, Fernando Noy, Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni.

164 Alejandro Urdapilleta, es uno de los representantes del nuevo teatro argentino. A partir de 1984 comenzó a participar, en forma individual o grupal, junto a Batato Barea, Humberto Tortonese y otros artistas, en el llamado circuito "underground", hasta comienzos de la década de los noventa. Entre sus espectáculos más importantes figuran "Alfonsina y el mar", "El método de Juana", "La Carancha", "La Moribunda", entre otros. En el teatro oficial durante esta década: "Hamlet o la guerra de los Teatros", "Recuerdos son recuerdos", "El relámpago", "Martha Stutz", "Almuerzo en casa de Ludwig W." y "Mein Kampf (una farsa)". Ha recibido numerosos premios, entre ellos: ACE "Mejor Actor de Comedia" (Mein Kampf (una farsa)) y "Mejor Actor en Drama" ("Almuerzo en la Casa de Ludwig W."). En materia de Televisiónse destacó por su actuación en varias temporadas con Antonio Gasalla. Es autor de varias obras de teatro.

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. Evidentemente ya el nombre de “Parakultural” los hizo proclives a estar al margen de cualquier movimiento o de cualquier mensaje que se produjera en parte por los medios. El *Parakultural* resultó ser un proceso de rechazo a la producción de un único discurso del mal llamado proceso y por otro lado, un reto al olvido de una memoria colectiva muy frágil. Este movimiento surgió el antiguo *Teatro La Cortada*, que fue donde se hizo por primera vez el Parakultural. Si con algo intentó romper el Parakultural, era con aquel beneficio que se obtenía de todo lo que sobresalía gracias a los medios.

El Parakultural rompía con las estructura mediática de cualquier mensaje o de cualquier producción cultural. Esto significaba algo importante, pues otorgaba un valor a un no valor, en sentido metafísico volvía al producto cultural un valor de uso y de cambio que superaba la racionalidad mediática. La significancia, el plus valor de este movimiento Parakultural, se centró precisamente en cómo producir al margen de la producción, como generar al margen del poder y de sus estructuras de sus formas de seducirnos. Desde el punto de vista teatral, el lugar era muy frontal. Había un espacio vedado al público y uno grande para los actores. No había escenario, todo podía serlo y todos podían hacer cosas para el público.

Este ámbito significó un gran cambio para la escena teatral bonaerense, y argentina. Antes el público se sentaba, veía el espectáculo y se iba. Ahora, además de venir a ver un espectáculo, encontrarse en un ámbito, poder permanecer en un lugar y compartir las motivaciones, era un lugar para charlar, profundizar vínculos, hablar de proyectos y escuchar buena música. En la primer fiesta, donde actuaron Oscar Ramírez, las Gambas al Ajillo. El parakultural pasó a ser un receptor de todas las cosas que tenían un carácter experimental, de investigación, una característica inherente a la actividad artística.

En los noventa se produce así un giro fundamental en el teatro Argentino, otra explosión de teatro surge con grupos como *Caraja-ji*, que producen la otra tendencia de la que mencionamos anteriormente, en la que la metáfora y todo lo que los textos pueden llevar dentro de “sí” queda absolutamente suspendido del hecho escénico, y también por ende del hecho social.

Lo político ya no parece ser el centro de acción de esta dramaturgia y se inicia una fuerte controversia que centra al teatro en una discusión para saber si este debe apoderarse de los discursos “comprometidos” o si por el contrario el teatro deberá ser permanentemente juego y deslinde.

165 Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, dos cultores del teatro Underground inician su camino, juntos en el viejo ParaKultural por el año 89. Junto con el *Batato Barea* hicieron obras como "La Poetisa", "Gambas al Ajillo" y "Los Melli" donde se rieron de todo, de la poesía, de las estructuras teatrales, de lo bien hecho y lo prolijo, ridiculizaban las instituciones, el feminismo, el machismo, el lesbianismo, el homosexualismo y todos los ísmos. Por aquellos años el Under era lo que transgredía lo establecido sin preocuparse por crear algo nuevo y además una forma de vivir y concebir la realidad. Los medios de comunicación los ignoraron hasta que se vieron con la necesidad de ofrecer algo nuevo al público. Después de la muerte de Batato estrenaron "Mamita Querida", considerado por los críticos como el paradigma del teatro Posmoderno, pero ellos se burlaban de los críticos y del teatro posmoderno. (Tomado de: http://www.alternativateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=4123 fecha: 12/09/2005).

Los noventa también reflexionan sobre una pregunta muy particular: ¿Cómo el teatro entra en estado de *relación* plena con todos los otros discursos que circulan en un determinado contexto histórico y un determinado contexto espacial? Así se puede definir: el discurso que va desde los sesenta a los ochenta tiene seis momentos muy particulares:

1. Década sesenta – ochenta.

- a. Procesos y fin de dictaduras en América Latina.
- b. Primer tiempo de la democracia argentina (Raúl Alfonsín).
- c. Quiebre del sistema político (entrada al neoliberalismo – fin del periodo de mandato antes de tiempo de Raúl Alfonsín.)

2. Década de los noventa.

- a. Implantación del modelo neoliberal.
- b. Periodo de Carlos Saúl Menem.
- c. Proceso a la posmodernidad.
- d. Fin del periodo neoliberal posmoderno
- e. Default de la Economía. Fin de la era de la convertibilidad implantada por el ministro de Economía de Menem y De La Rúa, Domingo Cavallo.
- f. Crisis política 19, 20 y 21 de diciembre de 2001

El mundo no *aparece sólo*, y la historia aparece allí sólo cuando el mundo aparece, o cuando el mundo es aparecido, lo que nos predice que el *entre* sólo es posible entre los hombres que hacen aparecer el mundo. Pero el mundo y las obras son políticas en tanto ese *entre* se activa a través de dos contextos. Especialmente si como define Arendt, la cosa pública se da entre los hombres.

CAPÍTULO IV

**IMAGINARIO POLÍTICO A TRAVÉS DE LA OBRA DE HÉCTOR
LEVY-DANIEL**

Introducción al teatro Político de Héctor Levy-Daniel

comencé a creer que la mano de mi viejo contrincante de ajedrez tiraba de los hilos de mi vida aun desde ultratumba, como si los más hondos rincones de mi existencia hubieran estado siempre a su merced, desplegados ante sus ojos como piezas raquíticas sobre un tablero de alabastro.

Hannah Arendt, «Eichmann en Jerusalén»

En el libro de Hannah Arendt, *Sobre la violencia*¹⁶⁶, Arendt describe y analiza la forma en que violencia, poder y política se relacionan y establece las similitudes y diferencias que estructuran cada una de ellas en función de su discusión fundamental que son: la política, el totalitarismo, la condición humana, entre otros. Citando a Sorel, Hannah Arendt recupera una visión muy particular en torno al tema de la violencia, y prescribe tal como el mismo Sorel, “los problemas de la violencia siguen siendo oscuros” la idea que nos trata de plantear Arendt, está centrada en que toda violencia es una manifestación flagrante de los dominios y espacios que construye el poder. Para reafirmar su definición sobre el poder y la política, pone de antemano, la cita inclusive de C. Wright Mills, sobre la que funda otra perspectiva distinta: “*Toda política es una lucha extrema por el poder: el tipo extremo de la política es la violencia*” y termina (momentáneamente) reafirmándose sobre la cita y la concepción del estado que nos propone Max Weber, sobre la legitimidad de la que se provee éste, en el uso discriminado de la violencia. Pero que se legitima solamente si es usufructuado por el estado mismo. Se determina así, al hombre en situación de dominación frente a otro hombre, otro que automáticamente legitima el uso de la violencia para la administración del poder. El poder que ahora se detenta desde el estado mismo.

Hannah Arendt, extrema más la discusión al plantearse igualmente que estas definiciones van más allá, pues se puede entender el uso de la violencia para una administración del poder únicamente si se toma la concepción de estado que promulga Karl Marx, en donde sólo podemos asociar los términos violencia y poder político en base a la definición marxista de estado, definición que se nos presenta como ...*instrumento de opresión en manos de la clase dirigente...* entonces sólo así se provee que un Estado puede administrar el uso de la violencia, y que en todo caso este uso está legitimado por su poder de accionar todos los mecanismos de la violencia que tiene para ejercer el control, que el Estado usa el poder y que lo político está mediado por este poder mismo.

Esta consideración sobre la forma como lo político se constituye desde la base del poder y la violencia, representan también parte del tejido social que se recepciona y que trataremos de desentrañar en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel. No es sólo su dramaturgia, también la que representó toda una generación que por omisión en algunos casos, o por contestataria en otros, se atrevió a dejar los eufemismos sobre las maneras como

166 Arendt Hannah, *Sobre la violencia*. Trad. de Guillermo Solana. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

actúa el poder y la política y encarar una serie de cuestionamientos que van dirigidos y que hablan directamente con estos estratos del juego social y por ende del juego político.

No hay estado que surja sin violencia, es que la definición que *Jouvenal* muestra sobre como el poder involucra tanto al Estado como a la guerra, discusión que también tiene otros contenidos propios de lo que nos vincula al poder político. Realmente no hay poder político, Estado, sin guerra y sin violencia.

Quienes observan la historia y la política deben reconocer que a la fuerza el enorme papel que ha desempeñado la violencia en los asuntos humanos; a primera vista, pues, es difícil explicarse por qué la violencia ha merecido tan poca consideración especial.¹⁶⁷

Esta tesis donde violencia, poder político, Estado se conjugan, se constituirá parte de la temática central que desentrama Héctor Levy-Daniel, en su dramaturgia. Tanto así porque la describe en sus obras, como podremos detallar más adelante, como porque es parte de lo que evalúa su propio marco textual y el reflejo de la sociedad y política argentina de los noventa. Marco que no sólo elabora como nación sino como proceso vivido en y durante esta década, para ser más preciso durante el propio proceso de la llamada era Menemista.

El poder se manifiesta en las obras de Levy-Daniel tal como Hannah Arendt, describe a partir de un clásico de la literatura política, el italiano: *Alessandro Passerin D'Entrèves*, al referirse al poder en el sentido como una “violencia mitigada”, todo poder añadido está sostenido de acuerdo con el modelo de gobierno que se consolide en un estado; monarquía (gobierno de uno solo), oligarquía (gobierno de muy pocos sobre los demás) aristocracia (gobierno de los mejores) y finalmente democracia (gobierno de la mayoría) Hannah Arendt también destaca la burocracia como la forma de dominio contemporánea.

Esta burocracia es parte del estado que Héctor Levy-Daniel representa o define a través de su dramaturgia. Demuestra y expone que este Estado tan sofisticado que ha reelaborado las formas de opresión y tiranía, se manifiesta tal cual o aún peor de lo que él ha sido capaz de llegar a hacer. Lo político en Levy-Daniel apuesta a extremar los mecanismos del ejercicio y uso del poder, y mostrarlos, exponerlos crudamente, de manera explícita. Aquellos elementos que definen las acciones, textos, personajes, muestra a seres despiadados, desencarnados, desenfrenados o aún peor que eso, muestra a los que actúan o usan la violencia con el otro, sin medida alguna, sin fin alguno, aquellos que se mueven en los términos de algún fascismo, del totalitarismo.

Si Eduardo (Tato) Pavlovsky buscaba descubrir el lado humano del torturador o del asesino, Héctor Levy-Daniel apunta a una tesis menos particularizada del asunto, es la representación del fin, es la representación del holocausto, de lo escatológico.

La tesis de Alessandro Passerin D'Entrèves sobre el poder y una violencia mitigada, parece que no se ajusta a la realidad política de los setenta, ochenta y noventa en la Argentina. Después del proceso de descomposición social y política que vivió la Argentina y que se acrecienta y agudiza desde los setenta hasta hoy, no ha habido ningún tiempo en el que pudiéramos expresar (en la historia Argentina) algún caso de «violencia mitigada» tal como lo define D'entrèves.

167 Hannah Arendt, *Sobre la violencia*. Trad. de Guillermo Solana. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Desde el gobierno de facto del General Alejandro Agustín Lanusse 1971 – 1973 que estuvo lleno de inconvenientes y convulsiones, pasando por Héctor J. Cámpora 1973 (que también sería otra más de los cambios y transiciones problemática y complejas para la toma del poder en la Argentina por el Movimiento Peronista) y a partir del último gobierno de Tte. Cnel. Juan Domingo Perón 1973 - 1974, que no culminaría a causa de su fallecimiento ya no hubo equilibrio ni paz social, el proceso de reconstrucción de lo social no llevó consigo una «violencia mitigada» tal cual lo enuncia D'Entrèves.

Si revisamos los acontecimientos de aquellos años y los signos políticos que demarcaron la historia argentina, se podría rápidamente proceder a un análisis simple pero complejo a la vez, por el carácter demoledor que tuvo la política Argentina de aquellos días. Se podría mostrar además, lo explícito que fueron los mensajes de un Estado que usaba la violencia y que ejecutaba su poder al máximo y sin medias tintas y otro paralelo, pusilánime y devastado moral y políticamente. Terrorismo de Estado, estado de excepción, estado de sitio, toques de queda, era el lenguaje que estaba de moda por aquellos días en la Argentina.

Este proceso de descomposición social se inicia durante el periodo de la presidencia del General Alejandro Agustín Lanusse quien se convierte en presidente de facto para sustituir a Roberto Marcelo Levingston por decisión de la junta de comandantes de entonces. A juicio de la cúpula castrense de entonces, los errores cometidos por Levingston generan su transición en el poder que realmente fue breve y silenciosa, digamos prácticamente desconocida: El Presidente Levingston sigue adelante con una política personal que implica el progresivo alejamiento de la cúpula militar, lo que le resta apoyo en las Fuerzas Armadas.

La designación de un interventor en la siempre inquieta Córdoba es una de sus decisiones menos felices, pues su delegado afirma que cortará la subversión de un solo tajo, como se hace con las víboras. Estas declaraciones provocan una conmoción conocida como "el viborazo", no tan grave como el Cordobazo del año anterior pero no menos inquietante... Estas decisiones terminan con la paciencia de la Junta de Comandantes, que decide destituir a Levingston y designar como Presidente de facto al comandante en jefe del Ejército, general Alejandro Lanusse, el 26 de Marzo.

Esta situación no iba a ser el primer desafuero ya, de la política argentina, previo al proceso desarrollado durante el último peronismo y todas las fases que la dictadura militar cubrió. De aquí en adelante, hasta el gobierno de Fernando De La Rúa, estará plagado de profundas crisis coyunturales y una más grave aún, otras más complejas, de orden específicamente estructural que llevarán una y otra vez a situaciones de riesgo político, social, económico al país.

Nada menos podía tratar la obra de un dramaturgo y en especial la de Héctor Levy-Daniel, que experienciar su dramaturgia en los acontecimientos que con el correr de los años fueron más y más inusitados, cada vez de más provistos de esto que Hannah Arendt, a propósito de «Eichmann en Jerusalén», llamara «banalidad del mal» pero que eran ya parte del día a día de la ciudadanía Argentina.

Perón continuó, ya durante el gobierno de Lanusse, urdiendo sus tramas para el regreso al país y al poder. Entonces apareció en la política, venido como de la nada un personaje siniestro y desconocido que fundó ya para 1973, cuando la plataforma de Perón estaba lista para la retoma del poder, la «Triple A» o la «Alianza Anticomunista Argentina».

La *triple A* actuó tal como un grupo de comando, de policía política especializada, como un grupo de choque o una secta al más puro estilo de «Ku Klux Klan», de la «GESTAPO», de los «SS», de la «KGB» de la «CIA», o de otra organización de corte similar.

La «Triple A» comenzó a actuar en la Argentina, de manera impune, usando los métodos más impunes también: persecuciones, asesinatos, secuestros, métodos que se afianzaron en la cotidianidad de todos los días. La *Triple A* fue comandada y dirigida por uno de los personajes más siniestros de la década del setenta en la Argentina, y quizás de todo el siglo XX en la historia Argentina, se trataba de un personaje, que llegaría a ser por orden expresa del propio Juan Domingo Perón, Ministro de Bienestar Social de la nación; José López Rega (El brujo) tal como le apodaban debido a su relación con un mundo de esoterismo y de misterio.

López Rega, había tenido algunas incursiones en el mundo político, y de alguna forma ya tenía influencia o se relacionaba con el general Lanusse, estaba al menos cerca de este y de todo su entorno militar y político, aunque todavía no tenía sobre el poder la influencia que después se le iba a asignar. Además llegaría a ser la persona de más confianza que tuvo Perón, en aquellos años, al punto que entre palacio, se tejía, se urdió la trama de una supuesta relación de amantes entre María Estela Martínez de Perón y el mismo López Rega.

Para López Rega el plan estaba pre-concebido y su objetivo más importante estribaba en eliminar los sectores más de izquierda del movimiento Peronista, o a cualquier otro que se asemejara en su condición y estilo. Después esta estructura se extendió a cualquier capa de la sociedad argentina.

Como se sabe la «Triple A» fue una organización paraestatal, que creó un clima de terror y asedio contra todo aquel que de alguna forma manifestara o inspirara discrepancia con el gobierno, con la expresión política de este grupo, o simplemente porque se sospechara que pudiera disentir de estos. Este terrorismo de estado y sus prácticas se extendieron a manos de la dictadura, aunque ella se encargaría de eliminar a la «Triple A» a finales de 1975.

El Golpe de Estado de 1976 estuvo a cargo de una Junta Militar encabezada por Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti. En nombre de los «valores occidentales y cristianos», el objetivo que se planteó fue «combatir y erradicar la subversión e instaurar la paz social», supuestamente alterada por movimientos guerrilleros. Sin embargo, la realidad indicaba que estas organizaciones estaban prácticamente desarticuladas como consecuencia de las detenciones, desapariciones y asesinatos (muchas veces fusilamientos disfrazados de enfrentamientos), llevados a cabo entre 1970 y 1975. Además, muchos de sus miembros ya habían logrado huir del país luego de emprender algunas acciones que no resultaron exitosas. La vaguedad del concepto «subversión» justificó una verdadera cacería humana en la que los guerrilleros sólo constituyeron uno de los blancos.

Desde 1976, las Fuerzas Armadas combinadas con el resto de las fuerzas de seguridad y grupos de tareas «clandestinos», secuestraron, torturaron, desaparecieron y asesinaron sindicalistas, dirigentes políticos, sacerdotes, monjas, empresarios, profesionales, periodistas, novelistas, estudiantes, niños (hay casos de estudiantes secundarios de 14 y 15 años) y parientes o amigos que figuraban en las agendas de los secuestrados. El entonces gobernador de Buenos Aires, Ibérico Saint Jean, resumió perfectamente la irracionalidad surgida de

aquellos años: «*Primero mataremos a los subversivos, luego a sus colaboradores, después a sus simpatizantes y luego a quienes permanezcan indiferentes; y finalmente, mataremos a los tímidos*».

López Rega representaba además la extrema derecha del movimiento peronista y lograba aglutinar otros grupos extremistas y reaccionarios que funcionaban en el país pero que no tenían capacidad de accionar políticamente o «militarmente» como si la tuvo este personaje siniestro.

Perón estaba muy debilitado de salud, y ya no tendría la energía suficiente para gobernar, al menos de la misma manera como lo había hecho en dos oportunidades anteriores. Digamos que el escenario estaba listo para tomar las acciones necesarias. Al cabo de apenas un año escaso en el poder y en la presidencia por tercera vez, Juan Domingo Perón fallece y esto allana la situación que favorece tanto a los militares como a López Rega para definitivamente tomar el poder.

María Estela Martínez de Perón, para ese entonces vicepresidenta asume el cargo de presidenta de la república tal como lo dicta la ley argentina de aquellos años, pero ante una débil y pusilánime actitud para la política y para el ejercicio político, deja el mando en manos de López Rega (no formalmente) y de sus secuaces, Orlando Agosti, Tte. Cnel. Jorge Rafael Videla, y el contralmirante Emilio Massera, el triunvirato que mas tarde daría el golpe de estado de marzo de 1974.

Otro personaje que entraría en el juego, como ficha importante para López Rega, fue Héctor J. Cámpora. Cámpora quién ganó la presidencia de la argentina en 1973, pero también quien apenas duraría algunos meses en el poder. Al regreso de Perón, Héctor J. Cámpora devolvió el poder a este. Se dijo que Cámpora vino a ejecutar una especie de transición entre Lanusse y Perón. Pero realmente Cámpora perdió en la arena política con Perón y este le quitó el poder de las manos.

Héctor J. Cámpora era un hombre digamos moderado en su línea política, y para 1973 ya no tenía fuerza política, ni moral, para llevar a cabo la suspensión del proceso que allí se había iniciado. Cámpora viajó a Madrid para acompañar a Perón en su regreso definitivo.

En Madrid visitó a Perón, y María Estela Martínez de Perón, sufrió grandes desaires por parte del líder justicialista, su esposa, y el extraño personaje que es inseparable de la pareja de exiliados: José López Rega, fue nombrado, a pedido de Perón a Héctor J. Cámpora, ministro de Bienestar Social, durante el brevísimo gobierno de éste.

Meses Más tarde, al regreso de Perón al país, Héctor J. Cámpora, presionado por él mismo, por José López Rega (ahora funcionario privado del propio Perón) obligaron entre chantajes y hábiles maniobras políticas, renunciar al cargo de la Presidencia a Héctor J. Cámpora. Al mas puro estilo de cómo lo define Primo Levi, en «Si esto es un hombre» Cámpora entró en una «zona gris» de la cuál nunca más se separaría y prácticamente desapareció de la vida pública y del escenario político de Argentina. Héctor J. Cámpora se había transformado en la figura inevitablemente del «musulmán»¹⁶⁸.

168 Para una explicación del musulmán: La figura que representa ese aislamiento absoluto en los campos y que, en verdad sería el centro mismo del campo, en torno al que gira todo lo demás, es el *musulmán*, el aislado entre los aislados, el que ni siquiera puede comunicarse, el que es el verdadero testigo mudo del terror, el rostro abolido, el *hundido* frente a el *salvado*. El musulmán nos plantea la paradoja del testigo: los que sobrevivieron y

A la renuncia de Cámpora, después de haber ganado meses antes las elecciones con el 50% de las votaciones, el nepotismo y fuerzas más viles de la política dominaban el ambiente de violencia que se había generado en el país. Esto confirma que la tesis de Passerin D'Entrèves de la violencia mitigada a favor del estado que usufructúa esta violencia no es tal. Que como la misma Hannah Arendt nos explica, en «sobre la violencia»¹⁶⁹ el estado, que desplaza sus unidades de poder lo hace en relación con la violencia. Violencia y poder están íntimamente ligados.

Mientras tanto, Perón seguía urdiendo su juego desde Madrid. Envía mensajes que van desde un llamado a la cordura hasta incitaciones a la violencia, según el destinatario. Mantiene conversaciones reservadas con enviados de Lanusse, pero marca un trazo inequívoco sobre su relación con el gobierno de facto y las Fuerzas Armadas al destituir a su delegado, Jorge Daniel Paladino, de buena relación con los partidos políticos, y reemplazarlo por Héctor J. Cámpora, uno de sus más sumisos seguidores.

En la Argentina, las organizaciones guerrilleras (Montoneros, F.A.R.¹⁷⁰, F.A.R.P., E.R.P.¹⁷¹) siguen asesando golpes y se sienten respaldadas por el explícito apoyo del líder justicialista. Mucha gente empieza a creer que sólo Perón podrá restablecer el orden.

A la muerte de Perón el proceso que se llevó a cabo en la Argentina, estuvo seguido por el descalabro político y social, de la que fuera vicepresidenta y sucediera en el poder a Perón, María Estela Martínez de Perón 1974 – 1976 (En una terrible y patética emulación de Evita) y finalmente todos los procesos dictatoriales desde 1976 – 1983 Jorge Rafael Videla, Ramón Agosti y Emilio Massera, además de, Roberto Eduardo Viola 1981 – 1981, Carlos Alberto Lacoste 1981 – 1981, Leopoldo Fortunato Galtieri 1981 – 1982, Alfredo Oscar

pudieron narrar lo inenarrable, como Primo Levi, no serían los verdaderos testigos, ya que los salvados son una minoría anómala que llevan a cabo una usurpación de la palabra imposible del musulmán. El triunfo del anti-mundo del los campos de concentración, representado en el musulmán, nos muestra que lo que estaba en juego no era solamente la destrucción de la vida física, sino la transformación de la misma naturaleza humana, llevando a cabo, la más absoluta *conditio inhumana* esto es, la eliminación de la condición de la pluralidad. En este sentido, se hizo aterradoramente cierta la máxima fundamental del totalitarismo: "todo es posible". Y ello nos muestra el sentido singular y radical del totalitarismo y de los campos de concentración, puesto que consiguieron cambiar las condiciones mismas de la existencia humana. Como nos recuerda Primo Levi, el sujeto del universo concentracionario hace que nos preguntemos ¿qué significa seguir siendo un hombre, seguir siendo humano? ¿Lo es "quien trabaja en el fango/ quien no conoce la paz/ quien lucha por la mitad de un panecillo/ quien no tiene cabellos ni nombre/ ni fuerzas para recordarlo"?

169 Hannah Arendt, *Sobre la violencia*. Trad. de Guillermo Solana. Madrid, Alianza Editorial, 2005

170 Las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) fueron una organización armada irregular de Argentina formada a finales de la década del 60, y cuyo temprano ideal era entrenarse y unirse a las guerrillas rurales iniciadas por el Che Guevara en Bolivia. Su ideología original de base era por lo tanto el marxismo-leninismo, pero con un aditamento latinoamericano, inspirado en la predica y accionar de este referente revolucionario. Entre sus primeros jefes y fundadores es imprescindible mencionar a Carlos Olmedo, reconocido como referente ideológico de la organización (muerto el 3 de noviembre de 1971, en lo que se dio en llamar "El combate de Ferreyra"). En octubre de 1973 Montoneros y FAR se fusionan definitivamente, actuando en adelante bajo el nombre unificador de la primera.

171 El ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo*) fue el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), liderado por Mario Roberto Santucho en la Argentina durante los años 1970. Hacia 1976 había sido desarticulado por las fuerzas armadas como consecuencia, inicialmente del denominado *Operativo Independencia* ordenado por la vicepresidenta María Estela Martínez de Perón, y posteriormente por la represión ejercida por la dictadura militar que la derrocó.

Saint Jean 1982 – 1982 y Reynaldo Bignone 1982 – 1983 que culminaron con la estrepitosa derrota en la guerra de Las Malvinas y el fracaso político y militar argentino de lo que se consideró el proceso (la guerra sucia, contra la *subversión*); que fueron además una muestra fehaciente de que el poder en estos casos no usó, o administró una violencia mitigada, ni mucho menos, sino al contrario, empleó todas las armas e instrumentos que tenía a su lado para actuar y concretar las acciones que estimó necesarias para el alcance de sus objetivos particulares.

Catorce años de confrontación política, social, económica que cerrarían un capítulo espantoso en el proceso de descomposición social argentino, y que terminarían con el genocidio (en el que se incluyen 30.000 desaparecidos, muertos, rapto y robo de niños, la venta de estos etc.) y el desajuste absoluto de las formas de relación social, la disolución y descomposición de lo social en la Argentina. Si el poder es la violencia mitigada esta tesis parece no ajustarse al ejemplo de un país que todavía hoy sufre los embates de procesos como los antes mencionados.

Lo que siguió a finales de la década de los ochenta y los noventa, fue la tecnocratización del estado y por ende la sofisticación del uso de la violencia para sostener el poder. Ya no al estilo de López Rega, y su archiconocida Triple AAA, sino toda una serie de artilugios que se han dado a conveniencia de ciertas mafias, ghettos, cofradías que circulan en torno al poder y que enseñan entonces si, como la burocracia se ha transformado en la peor forma de tiranía sobre la sociedad.

Héctor Levy-Daniel, como otros tantos dramaturgos Argentinos, suscribe de alguna manera una descripción y análisis de esta situación de crisis que recorre al menos 40 años de vida política de la Argentina. Pero Héctor Levy-Daniel, inaugura una nueva producción dramática en lo que concierne a Teatro Político en América Latina, escapando de eufemismos, de alguna cierta actitud «panfletaria», o algo que se le asemeje, con esta manera de escribir el teatro, que entonces más que vincular con un teatro político significaba un así vincularse más bien con un «teatro de agitación» como muy bien lo explicábamos y describimos en los primeros capítulos de este trabajo.

Levy-Daniel es un dramaturgo que se sustraerá al atiborrado desarrollo social de los noventa, pero no para olvidarlo y dejarlo de lado, sino para ahondar y retratar aún más la significativa operatividad y sistematicidad que había adquirido el Estado en los métodos de control que ejercía sobre los cuidados y en la fuerzas del manejo del poder, lo que remarca en su teatro una nueva forma de interpretar la nuevos signos de la política y lo político.

La tesis que desarrolla, en sus textos, ya no sólo estará marcada por el uso de ciertos adjetivos que cualifican la política, tampoco van a incrustarse en ella, elementos que inciten a la lucha armada, al activismo político, o a clarificar la «*conciencia social*» o la «*conciencia de clase*». En este teatro político los signos que se producen son otros, como ya iremos destacando. Lo esencial aquí es que Héctor Levy-Daniel es también un heredero de toda esa *República*, que se constituyó en las dictaduras, en los procesos que se han descrito a lo largo del capítulo, pero aún más que le dio al tema otra vuelta de tuerca, otra lectura que nos permite presenciar la problemática de forma más incisiva, que nos permite vivificar el tema desde otros lugares, retratado así, en los más significativos acontecimientos. Esto queda traducido en: la extraña muerte del periodista José Luis Cabezas, la apuesta por la destrucción de mafias corporativas y de un estado corporativizado, excesivamente burocratizado, el

descalabrado «suicidio» del «empresario» Alfredo Yabrán, relacionado también al caso Cabezas, a las mafias políticas, una especie de López Rega contemporáneo y con una máscara más alegre; el atentado a la AMIA (relacionado además con Yabrán, con una red de interconexión de mafias y operadores políticos, nuevos agentes y actores de la violencia que perpetúa el Estado hoy), la muerte aún no esclarecida del hijo del ex presidente argentino Carlos Saúl Menem, la truculenta historia del terrible homicidio cometido en la familia García Belsunce.

Los noventa fueron una década de desborde, de desenfrenos, desencajo de todo lo que había quedado y permanecido oculto, de todo lo que durante la dictadura se había escondido, escamoteado, solapado indiscriminadamente.

Los noventa fueron al contrario décadas de simulacros, de sobre-exposición, de hiper-realidad, década de máscaras, de carnavalización, de puestas en escena, de transparencias, década también de indiferencias, de individualismo, décadas de disolución de lo real, décadas de un excesivo pragmatismo, de desbordada posmodernidad, décadas de derroche, desgaste, neoliberalismo, décadas de la perdición. Ya no son los años de López Rega, de Videla o de un Perón todavía aún más maltrecho de asesinatos impunes, de persecución, de secuestro. No, los noventa son años de fiesta y de jolgorio, años de la convertibilidad, años de *un peso un dólar*, de inflación cero a costa de total importaciones, años de privatización, años de super-ministros de economía (llámese Domingo Cavallo, fue contratado hasta por los Rusos para que diera unas asesoría en materia de economía a aquel flamante país), años de banalidad, de frivolidad que culminarían en más violencia, más y más terror, más persecución, secuestro y torturas, obviamente en otro estilo, asesinatos en otro estilo, en otras formas de expresión propio de la violencia contemporánea. Es decir ya no campo o torturas, pero ahora si, dominio efectivo psicológico, que puede resultar más espeluznante aún. Todo ello se percibe anunciado en una dramaturgia, que quedaba todavía rezagada, o que fue rezagada, solapada, escamoteada igualmente que los desaparecidos por esta mascarada, por esta carnavalización del estado que quería obviar su propio desenfreno. Dramaturgia escondida, que a la poste saldría a flote sino tiempo después de que se vivificara que si, evidentemente Argentina vivía en una crisis de devastadoras proporciones.

Aparecería y se reconocería este teatro en la letra de uno de los pocos dramaturgos que insistían en la fuerte crisis política que vivía Argentina, y de la cual nadie quería hablar, todos querían olvidar, era para una gran parte seguir en la fiesta de disfraces con una gran máscara puesta.

Héctor Levy-Daniel, retrató, así, de manera sencilla lo que ya hemos explicado en torno a Hannah Arendt, y como esta retrató la «*banalidad del mal*»¹⁷², el modus operandi de la «cosa», sus huellas, sus significados, sus significantes, sus discursos, su manera de operar. Las retrató sin eufemismos y sin vueltas, expuesto allí en la escena frente a una sociedad que todavía era incapaz de verse a si misma o de aceptar la terrible tragedia en la que estaba viviendo.

En la Argentina de los noventa no hubo *acto de contrición*. En la Argentina de los noventa se vivió esa propiedad de lo humano, de llevar a cabo cualquier plan que se plantea,

172 Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen 2005,

que se trace, esa irreverente capacidad que se tiene de sobre-estimar el asunto sin medir al menos los requerimientos de uso, al menos el gasto mínimo sobre lo que considera lo humano.

La manera como Levy-Daniel procede a la escritura de estas marcas y huellas que se volvieron vehementes para la sociedad argentina, y para algunos exultantes, casi como un hagiógrafo levantó más que un panorama, sino una aguda y sagaz crítica sobre el llano que habitaban aquellos días, sus obras recuerdan a los «*sin, seguido de El des poblador*» una obra de Samuel Beckett que rompe con la estructura de orden y sentido o también a su famoso texto «*end of game*» pero que también evidentemente van mostrando el sistema larvario en el que la sociedad va agolpándose una a otra:

Gris ceniza cielo reflejo de la tierra reflejo del cielo. Aire gris sin tiempo tierra cielo confundidos mismo gris que las ruinas lejanía sin fin. En la arena sin impulso otro paso hacia la lejanía él dará. Renacerá el día y la noche sobre él el aire corazón re-latirá.

Quimera luz nunca fuera más que aire gris sin tiempo ningún ruido. Lejanía sin fin tierra cielo confundidos nada móvil ni un aliento. Lloverá sobre él como en tiempo bendito azul la nube pasajera. Cielo gris ni una nube sin un ruido nada móvil tierra arena gris ceniza.¹⁷³

También se representa la misma intención en su obra «*End of Game*» cuando Nagg, dice:

NAGG: Escúchala otra vez. (Voz de Narrador.) Un inglés... (Pone cara de inglés, recobra su expresión habitual) que necesitaba urgentemente un pantalón a rayas para la fiesta de Año Nuevo va a un sastre, éste le toma las medidas. (Voz del sastre.) «Listo. Vuelva dentro de cuatro días, estará terminado» Bien. Cuatro días después (Voz del sastre.) «Sorry, vuelva dentro de ocho días, los fondillos me salieron mal.» Bien, resulta difícil hacer bien los fondillos. Ocho días después. (Voz del sastre.) «Lo lamento, vuelva dentro de quince días, estropeé la bragueta.» Bien, la verdad es que hacer una buena bragueta es un trabajo muy comprometido. (Pausa. Apenado.) Cada vez la cuento peor. (Pausa. Voz de narrador.) En fin, resumiendo, entre una cosa y otra, llegó Pascua y echó a perder los ojales. (Rostro, voz del cliente.) « ¡Goddman Sir, no, realmente, eso es indecente! Dios hizo el mundo en seis días, me comprende, en seis días. ¡Si señor, si, el MUNDO! ¡Y usted no tiene narices para hacerme un pantalón en tres meses! (Voz del sastre, escandalizado) « ¡Pero, señor! ¡Señor! Mire (gesto despectivo, con asco) el mundo (Pascua)... y mire... (Gesto apasionado con orgullo) ¡Mi PANTALÓN!». ¹⁷⁴

Nada más elocuente puede resultar Samuel Beckett para describir lo que se encierra detrás de toda la mecánica del poder y de sus usos. Y creo que hay un profundo parentesco entre Beckett y su absurdo, su alto contenido político y las formas como Levy-Daniel remite a esta experiencia. Abandonando también como el propio Beckett esa perpetuidad del mundo

173 Samuel Beckett, *Fin de Partida*, Tusquets, Barcelona, 2001.

174 Op. Cit. p.10

contemporáneo que es aferrarse a una metafísica. Cosa que Arendt, Heidegger, Cioran, Gadamer, han también dejado de lado hace ya bastante rato atrás.

Ahora bien continuando con lo que se venía exponiendo podemos decir que, los desmanes de la «Triple A» fueron sustantivos, progresivos y significativos en la historia política de la Argentina, la sucesión en el poder de las dictaduras, no transformaron los métodos de este accionar político, de este modus operandi, parecía evidente que había una «guerra interna» en el país, tal como los militares del golpe la habían denominado, pero era un mal “necesario” que los militares no suspenderían, al contrario que augurarían de este una necesidad. Fuertes presiones y profundas descomposiciones de lo social, sobreverdrián.

La década de los noventa fueron una de las mejores muestras de todo ese proceso de lo social y de lo político, que también tuvo repercusiones en el ámbito de lo psicológico. Argentina es extraña y se extraña a si misma.

El gobierno de nadie como lo define Hannah Arendt, administra una violencia silenciosa y hosca, que no usa el rapto, la tortura o cualquier otro método visible al cuerpo, sino que se produce desde la activación propia de sus mecanismos, que actúa silenciosamente, burocracia que se vuelve omnímoda y se equipara y camufla con el poder mismo, pura razón de ser según la ley, que no administra justicia o ley propiamente dicha, sino fuerza, violencia, poderío, poder y acción política.

La burocracia es la peor de las tiranías al expresar que no hay nadie que responda por los lugares de sentido o de apropiación de las cosas y los sistemas:

Hoy deberíamos añadir la última y más formidable forma de dominio: la burocracia. Es el dominio de un sistema complejo de oficinas en que ningún hombre, ni uno, ni los mejores, ni la minoría ni la mayoría, asume las responsabilidades. Podría llamarse Gobierno de Nadie. (Si, de acuerdo con el pensamiento político tradicional, nos atenemos a la definición de tiranía como el gobierno que nunca tiene que responder por sus actos, el Gobierno de Nadie resulta el más tiránico de todos, ya que no queda nadie a quien al menos se le pueda pedir explicaciones,. Tal estado de cosas vuelve imposible la tarea de definir responsabilidades e identificar al enemigo, y figura entre las causas más poderosas de la actual inquietud rebelde en el mundo, de su carácter caótico y de su tendencia a volverse incontrolable).¹⁷⁵

El concepto de estado que consolida Héctor Levy-Daniel en su dramaturgia se parece más a esta nueva forma de tiranía la cual nos describe Arendt, que descubre nuevos intríngulis de lo político y de la política discutidos a través del teatro en la década de los noventa. Y no viene a sentir demodé el turno de un teatro estrictamente de agitación, sino al contrario se desbordan nuevos elementos contextuales para activar un nuevo modo de participación dura, que no suspenda al hecho teatral en la mera contemplatividad de un acto dilectante. De hecho entonces, todo teatro es político si realmente conduce a una reacción, o a una acción (inclusive más o menos consciente) frente a este silencioso poder, si logra detectar y descubrir los mecanismos de coerción que usa la burocracia para instalar sus métodos de acción.

175 Hannah Arendt, *Sobre la violencia*. Trad. de Guillermo Solana. Madrid, Alianza Editorial, 2005

Hoy día es más preciso y necesario que nunca agitar, porque sólo así se puede lograr un sin número de acciones significativas que producen la política como ejercicio. Esto es ejercer el poder como fuerza institucionalizada, la violencia como instrumento de esta fuerza, por ello a veces surge una terrible confusión entre poder y violencia tal como lo declara Alessandro Passerin D'Entrèves a través de Hannah Arendt. En todo acto de poder hay implícito un acto de violencia, aunque sea sólo para un ejercicio de control, para demostrar fuerza y además poderío.

En función de lo anteriormente expuesto Héctor Levy-Daniel siempre piensa el problema de "la política" y "lo político" desde una mirada que lleva en sí, una perspectiva histórica de la Argentina; por ejemplo en *«La postergación»* está reflejado el atentado de la AMIA, en *«Rommer, los últimos crímenes»* vemos los acontecimientos de Mayo de 1955 en Buenos Aires, en *«Despedidas»* los sucesos de diciembre de 2001, en *«Memorias de Praga»* se remarcán los estigmas del ghetto judío durante la segunda guerra, los campos de concentración en la Argentina (ESMA, Pozo de Banfield etc.). Además se plantea el problema de lo político que se ha presentado en la Argentina, especialmente a partir de la década de los noventa.

Los noventa fue una década de alborozos, una década que obtuvo como resultado final un catastrófico empalme de 20 días de fuerte violencia, saqueos furibundos y virulentos, movimientos políticos internos, constituidos por mafias extremadamente viciadas, pequeños golpes de estado como resultado de esas mafias políticas, muerte de civiles, manifestaciones "espontáneas", protestas de toda índole, caída inminentes de presidentes, fuga de dinero, Default en la economía, y una muy depauperada perspectiva de "vida" de los argentinos.

El fin de la década de los noventa, del menemismo, de la carnavalización, de la mascarada de una argentina desarrollada o superpotencia, de un estado que una vez más cumplió sólo un flaco servicio a la ciudadanía, de una sociedad cada vez más y más debilitada, más regurgitada por sus gobernantes, más estentórea en sus decisiones, más fatua, más desconocida por los Argentinos mismos, fue el fin de un modelo político – económico absolutamente fracasado en la América Latina.

Una vez más Argentina pareció estar, en el ojo del huracán, en la propia vicisitud de su cuestión y de su problemática, de lo que Argentina es y de cómo se define además, de que justo ahora, el nuevo presidente del Banco Mundial, reconoce que las políticas económicas y criterios políticos aplicados en los setenta y los ochenta en América Latina excluyeron a la mayoría y no beneficiaron a las economías latinoamericanas, sino al contrario la devastaron casi de manera íntegra.

El final de los noventa representó para la sociedad argentina un tiempo de rupturas, de profundas y graves crisis económicas, políticas, sociales, culturales, morales y éticas. Los noventa significaron el fin de un modo cultural y social de vida, que venía con una prórroga más que extendido desde los 60, 70 y 80 y que dieron al traste con ciertas estructuras que conformaron una noción de la política. Ambos tiempos políticos (antes y después de los noventa) fueron absolutamente distintos y sus discursos, sus metáforas, sus *decires*, así lo representaron.

El contexto político de la Argentina: la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel

Siendo Héctor Levy-Daniel un dramaturgo Argentino nuestra tesis y teoría crítica está asentada allí, compartida allí, elaborada allí, afinada allí. Pero también se percibe a través de su lectura, una “fuerte opinión” que trasiega más allá de lo local, de lo que está fijo en ese lugar para entender como este dramaturgo ha producido una re-configuración de pensar y describir lo político a través del teatro.

Decir que Héctor Levy-Daniel pertenece a una nueva dramaturgia, no es mucho decir realmente. Se podría poner en cuestión esta noción de novedad y todo lo que ella conlleva en si misma. En ese marco es posible que se condene al autor a una vida muy perecedera, lo que es nuevo hoy, mañana queda fuera. Más bien, y esto es la base en principio de este trabajo, Héctor Levy-Daniel produce una forma dramatúrgica que prefigura un intento otro de construcción de representaciones sociales y de las funciones de la política.

La propuesta de Héctor Levy-Daniel enmarca la idea de lo político desde una posición bastante particular con respecto a como se ha configurado el tratamiento del tema en el teatro de América Latina. Lo que se hace significante de lo político en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel está muy bien determinado y definido en un espacio que se torna a la vez especialmente particular. No porque su definición esté al margen de lo que ha sido el devenir histórico de la política y de la actividad política en América Latina, sino mucho más porque empieza a dar cuenta de otra forma de constituirse un concepto bastante particular de lo político. De alguna forma está en sus textos una nueva y distinta perspectiva de lo que se ha denominado lo político. Y esta «nueva forma» se deriva precisamente del giro teórico que a partir de su obra, de su dramaturgia Levy-Daniel ha comprometido.

Hannah Arendt, en su libro sobre teoría política *«Qué es la política»* hace referencia al desarrollo vertiginoso de los acontecimientos que acaecieron y que dieron cuenta con el final de la Segunda Guerra Mundial, a partir de lanzamiento de la bomba atómica, y nos explica brevemente para hablarnos sobre la *«cuestión de la guerra»* que las formas de «destrucción masiva» y «arrasamiento» de pueblos, ciudades completas era ya conocido en otras guerra como forma, aunque el lanzamiento de la bomba atómica fuera desconocida desde el punto de vista tecnológico. Lo más importante en la cita de Arendt se funda en la idea que ella misma define: *«Que la estrategia bética podía otra vez, como en la Edad Antigua, no solamente diezmar a los pueblos sino también transformar en un desierto el mundo habitado...»* Lo más importante resalta en la idea de *«transformar en un desierto el mundo habitado»* lo que de cierta manera nos remite directamente a esta configuración de lo político en la dramaturgia de Levy-Daniel.

En el contexto de la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel y de los acontecimientos surgidos en la historia de la Argentina, la existencia del «campo de concentración» como modelo de arrasamiento de la ciudad y la «ciudad sitiada», la «ciudad militarizada», la «ciudad deshabitada», la «ciudad arrasada», la «ciudad allanada», la «ciudad devastada», la «ciudad aplazada», fue el objeto de construcción de un modelo político, que acabó en la Argentina con la ciudad y con los ciudadanos.

El objetivo parecía claro y bien remarcado por parte del estado Argentino, al modo de como la bomba atómica arrasó con una ciudad y puso “punto final” a la guerra mas cruenta de la historia de la humanidad, no dejó entrever una solución al conflicto, y de todas formas como lo que precedió a esto fue la instauración de una “guerra fría” y no una “guerra caliente”,

tampoco apareció por ningún lado el resurgir de la política y de sus mecanismos o sus operadores de acción.

Y exactamente esto es lo que reconfigura el proceso de escritura de Héctor Levy-Daniel, y le otorga un carácter político. En tanto escritor ya está imbuido del hecho político, pues se produce una discusión dialéctica en el fondo que le imprime un doble carácter al autor, por un lado es “sujeto” de conocimiento y al mismo tiempo se transforma en “objeto” de lo escrito.

Tanto como en las ciencias sociales hoy, así como en la escritura, no hay espacio de separación entre sujeto y objeto, tanto en lo que escribe Levy-Daniel como en lo que produce en su escritura, esto es: en tanto actor de ciertas representaciones sociales, se torna doblemente político. Es doblemente político porque es sujeto y objeto de la historia que lo circscribe y a la vez porque es su escritura, un habla, una discursividad de lo histórico y por ende de lo político.

Ahora bien en torno a los medios de producción y los modos de producción de la destrucción y de la construcción, son idénticos y opuestos a la vez, lo que hace que la escritura hable y defina ciertos procesos sociales y a la vez estos procesos sociales, generan dicha escritura. No hay escritura sin historia, e historia sin escritura, sobretodo porque el documento es parte fundamental de nuestras consideraciones políticas, toda el habla se procede en el texto escrito.

Realmente el proceso de dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, no tiene la pretensión de ser deductiva de la historia, sólo genera un cierto capital intelectual sobre la historia del que no puede desprenderte. El principio fundamental del equilibrio en el mundo es precisamente el desequilibrio. Todo propende inevitablemente hacia su propia destrucción, los objetos olvidan el pasado para destruirse y reconstruirse, en el sentido de Derrida, construcción – deconstrucción, en el sentido de Morin, complejidad.

El proceso compositivo de Levy-Daniel, pasa por este tamiz, constructivo – deconstructivo, que es parte también de la dramaturgia vanguardista de los setenta y ochenta en la argentina, dándole su espacio particular para el desarrollo de un nuevo sentido de lo dramatúrgico y de lo político en lo dramatúrgico.

Violencia útil – Violencia inútil

La distinción que Hannah Arendt establece entre violencia e irracionalidad es que: Tanto violencia como irracionalidad, no admiten sesgos de diferencia porque ambos están bajo el régimen la égida del poder sobre ellos y por ende de toda actitud política. El estado tiene una cuestión y es su condición de ser omnímodo, (ya lo habíamos explicado). En términos de la política son dos elementos que absolutamente distinguen formas de elaboración y de construcción de lo político, y así presenta una nueva estructura en la concepción de la dramaturgia y un teatro político en América Latina y en especial de Héctor Levy-Daniel.

Se pudiera anticipar que esta distinción, que luego interpretaremos en sus textos dramáticos, deviene de la misma manera como Hannah Arendt define y construye ambos conceptos, por un lado y en segundo término, debemos agregar aquí, a las definiciones que

refiere Primo Levi, sobre el tema de la *violencia útil* y la *violencia inútil*, también se ajusta a la temática y a las formas de construir el tejido social y político en la última década del siglo XX en América Latina.

Así Héctor Levy-Daniel establece una distinción que declara como se concibe la *nueva* realidad política de las sociedades latinoamericanas contemporáneas. La dramaturgia de Héctor Levy-Daniel va profiriendo una constante lucha en referencia a lo histórico (desde lo individual y no en el sentido de lo épico heroico) a lo simbólico, a lo ideológico y a lo social. Lo que hace Levy-Daniel es conformar una «realidad», que absorbe siempre al individuo, esta realidad es mirada y abordada a partir de una concepción marxista de la historia y los elementos que aporta a los conflictos vienen consustanciados con una con una postura *materialista dialéctica* y *materialista histórica*. El problema central de sus dramas se configura en la cuestión de: ¿De qué manera la sociedad tiene una responsabilidad consigo misma y con cada uno de los otros? En otros términos es posible abandonar el pasado cruento que desestima la presencia de otro.

En medio de una sociedad que se forja extremadamente individualista, solipsista y hedonista, en medio de la indiferencia moral de cierta estructura social que se impone sobre los «más marginados», de una clase que actúa muy torpemente la política, y del marcado narcisismo del que ellas viven, se puede percibir que el conflicto interior que motoriza una tesis política y de lo político en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel se construye, efectivamente, a partir de este operador marco situacional.

Hundido en la certeza de que nada es ya valorado, que nada es posible reconfigurarse en el tiempo y en la acción de cada uno de ellos. Todo movimiento, toda acción, conduce inevitablemente para él (el autor), a un holocausto, a un desastre inevitable, por lo tanto el teatro de Héctor Levy-Daniel es un teatro escatológico, por ello el teatro de Héctor Levy-Daniel es un teatro “de la peste” a lo Artaud, un teatro del desastre en el sentido Cioran – Blanchot, un obituario a la humanidad, una cierta forma de nihilismo que se empaña y no deja traslucir lo que de ella deviene. Su dramaturgia es una dramaturgia de lo oscuro, y del no olvido.

¿Cómo se conforma el cuerpo político en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel?

Ahora bien: ¿Qué podríamos decir del manejo de conceptos e ideas del campo político en las obras de Héctor Levy-Daniel? ¿Cuál es su conformación y como arguye la determinación de esos términos en particular? En principio la segunda pregunta se responderá en el análisis de cada uno de los textos que analizamos en este proyecto y que describirán la manera como Héctor Levy-Daniel configura una, otra forma de entender y de «susurrar» lo político en el teatro.

La primera pregunta tiene que ver con el devenir histórico del teatro político en Europa y América Latina de los cuáles ya hemos dado una cierta perspectiva, una cierta orientación.

Rápidamente, Levy-Daniel deja traslucir un aire no sólo temático, sino también estructural, «biográfico» y «autobiográfico» (en el sentido de su jaudaicidad), además teórico en torno a su percepción sobre la política, en torno a la definición de su teatro político. Es

decir; por un lado toda su obra, va en ataque a lo que tiene que ver con la dramaturgia propiamente dicha y en segundo término va en el sentido de lo que lo político se produce de allí mismo. Pone fuertes tensiones tanto en la forma estructural del drama, en sus temas, en las palabras de los personajes etcétera como en lo que atañe a la estructura de la obra misma. Lo que choca y descubre Héctor Levy-Daniel, deviene "performado" en acto profundamente morales (que no moralizantes, o moralistas) y un ataque constante a todo aquello que refleja una doble faz del otro, un otro que se vuelve, se percibe absolutamente indeterminado.

¿Cómo es la estructura compositiva de la dramaturgia de héctor levy-daniel?

¿Podríamos hablar de trilogía en: «*Instrucciones para el manejo de las marionetas*», «*Memorias de Praga*», y «*Rommer, los últimos crímenes*»? o ¿Hablaríamos más bien de una continuación temática? ¿Qué hay con el tema del incesto, que parece estar presente de manera recurrente en su obra o el complejo de Edipo que me parece ocurre más o menos lo mismo? ¿Los temas del Edipo y del incesto, tiene alguna complejidad en relación a lo judaico?

Otra temática que me parece se construye en lo político y que creo están allí en su obra son: La forma como se gestaban las instituciones. La destrucción de las instituciones, como ESTADO empleó sistemas de auto-aniquilamiento, que creo eso también es una constante en tu dramaturgia. Digo que el totalitarismo tiene una perversión particular de "auto-aniquilamiento" que puedo encontrarse en su obra, como propuesta y como temática. En conclusión todos terminan en ese final que es "catastrófico" por lo tanto "trágico".

En el libro "Teatro Argentino y crisis (2001 - 2003) hay un artículo de Patricia Fischer, son entrevistas a distintas personas del teatro en Argentina, que cubre este periodo de tiempo. El artículo se titula "Teatro y Crisis" en la entrevista que hace a Carlos Pacheco, editor de libros y revistas en el Instituto Nacional de Teatro, este asevera algunas ideas que pudieran remarcar importancia en torno a la temática de la familia y el uso de esta temática en la dramaturgia argentina, que por demás se torna política en si misma porque nos habla también de las instituciones que conforman o construyen este estado. Esto se puede considerar y traducir en las obras de Héctor Levy-Daniel, de la siguiente manera: las instituciones están quebradas y sobretodo aquellos que tienen que ver y que representan al ESTADO y al GOBIERNO en sus modos de praxis y de pensamiento. Carlos Pacheco nos presenta las instituciones quebradas; las que están relacionadas a la familia como institución; para esto nos aclara:

El tema de la familia es un gran tema en el teatro argentino y sobre todo aparece en la nueva generación. Pero la familia aparece en crisis. LA familia ya no es institución que manejaba determinadas reglas [...]¹⁷⁶

Más adelante Pacheco, asevera también: "Quizá las familias disgregadas, sin proyección sea uno de los temas de la crisis Esta crisis que manifiesta Pacheco, sobre la

176 Filc, Judith. *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

familia Argentina, presentada como temática en el teatro argentino de los noventa, está presente de manera muy significativa en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel.

Es el caso específico de: "Memorias de Praga, "Instrucciones para el manejo de las marionetas", "Rommer los últimos crímenes", "El archivista", "Despedidas", etc. Nos habla mucho de la destrucción de la familia y por ende de las instituciones, no sólo en el periodo de la dictadura, sino también en los periodos democráticos subsiguientes a las dictaduras, también muestra como han sido corrompidas estas instituciones. La descomposición de los "carteles" de la familia fue una seguidilla de fragmentos de la cultura que dieron como resultado otras formas más sutiles y perversas de control y represión por parte del estado; esto es: ya no la tortura, ya no el secuestro, ahora la pérdida de la identidad, la desconfiguración de la memoria histórica e Histórica.

En la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel se percibe como fácilmente hay una difuminación de un "*borderline*" entre mundo público y mundo privado. El estado totalitario se transformó en la familia, y la familia dejó de ser una sola, para pasar a ser una única, solitaria y "gran familia" esta manera de cómo el estado se apropió del espacio privado está expresado en otras dramaturgias, por ejemplo en "Tercero Incluido" de Eduardo Pavlovsky donde el nivel de alienación hacia el estado hace que se extravíe esa línea divisoria entre lo que ocurre en el mundo privado y el mundo público:

Anastasio: ¡Si es lo mismo! ¡Nuestra casa y nuestra familia forman una pequeña ciudad, son como un país que puede ser atacado por lo tanto tenemos que prepararnos para defendernos!"...

Anastasio: ¡Porque es la primera vez que una familia es una célula de una gran nación!¹⁷⁷

Al ojo del "Gran Brother" Orweliano, o el panóptico foucaultiano, los personajes de la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, van elaborándose en «*los juicios*» de los otros que son los que están en escena y se mueven dependiendo siempre de esta "voz superior", que puede significar la "voz" de un Estado omnipotente. También se puede leer esta concepción del totalitarismo y del fin de las instituciones en sus obras, a partir de ese juicio de la familia disgregada, desintegrada, descompuesta, o formada de manera abyecta, unas superpuestas a las otras, unas instituciones pasando por encima de las otras.

Luego el tratamiento de su temática es recursivo, vuelve casi "obsesivamente" sobre el tema, *La memoria y el holocausto, el totalitarismo, la represión, el destino fatal* (¿Tema Judaico?) *La irreversibilidad en el tiempo*. El espacio cerrado, laberíntico, desértico, inhóspito. Hay un cierto modo "pinteriano" al no tratar mucho con la historia de los personajes. Lo que les ha sucedido antes y después. Pero es el Pinter que viene a partir de los 70 hasta nuestros días. Evidentemente en Levy-Daniel el problema estriba desde otra perspectiva, es decir mientras el teatro político de los setenta y los ochenta, se colocaba en clave de referencialidad localista, casi sólo para un público y un tiempo muy puntuales de un tiempo y una localidad, al contrario el teatro de los noventa y específicamente el teatro político de Levy-Daniel deja de lado esta concepción y apunta a una mirada más «general» menos regional local, más particularmente del dominio de todos, del dominio de lo público.

177 Autores Varios, *Teatro abierto 1981 Volumen II: 21 estrenos argentinos*. -- Buenos Aires: Corregidor, 1998.

La influencia deviene entonces del propio Héctor Levy-Daniel. Otros temas abogan y complementan la compleja estructura que se elabora, esto es: El tema de la fiesta, de la celebración. ¿Cuán importante es la celebración en el mundo judío? Obviamente tiene una relevancia ritualista, hierofánica, poderosa en esta dramaturgia, pareciera que lo político conserva un espacio dónde lo que se «objetiva», lo que se vuelve «objeto ritual» también es un modo de representación de lo que denominamos o percibimos como político. De manera que la celebración es en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, mucho más que una representación formal, o un pretexto dramático para expresar los contenidos de los conflictos de la escena. En esencia, en esta dramaturgia, tanto como en la fiesta o celebración, todo se vuelve rito, entonces es parte ya de una hierofanía, es decir algo que va más allá de una «simple» reunión, casi estas estructuras operan tal cual un proceso de «comunión» que tiene implicaciones religiosas. En el mundo judaico religión y política se vinculan profusamente al nivel de mimetizarse una del otro.

En el libro de León Poliakov, *«Historia del Antisemitismo»*, Poliakov interviene incisivamente para explicar un poco como se construye, como se erige una «mentalidad judía» y las batallas de las primeras cruzadas acusa Poliakov, son parte del centro y del origen de un verdadero “traumatismo colectivo”.

Por ahora, me parece que hay una "convulsiva" explosión y destrucción absoluta de todos los referentes de; (Espacio, tiempo, acción). Pareciera que los personajes están normalmente en un espacio que para ellos resulta desconocido, terminado, fuera de un tiempo real, y con una acción que se ve entrecortada por valores dramáticos distintos, "cartas", "teléfonos", espacios cerrados... ruidos, gritos de niños, laberintos, horas desconocidas, relaciones parentales desconocidas... etc.

En América Latina se suceden cada cierto tiempo y de una manera mas o menos cíclica, fuertes periodos de recrudecimiento e intensificación de la violencia. Las fuertes crisis políticas, sociales e históricas agudizan cada vez más, los órdenes y los sistemas de relaciones sociales, y las fuertes imágenes que consolidaban los sistemas de representación social, se tornan débiles e inocuas, y se impostan furtivamente sobre ellas otras más inexactas, más figurativas, más metafóricas, más sutiles: la de los MEDIOS DE COMUNICACIÓN. De manera que abordar la política en el hecho escénico de Héctor Levy-Daniel supone este complejo sistemas de relaciones. La construcción / deconstrucción de lo social en Héctor Levy-Daniel.

ROMMER, LOS ÚLTIMOS CRÍMENES (1993)

Rommer en la ciudad de Mahagonny

«Apogeo y caída en la ciudad Mahagonny» reflejo de la tesis política de Brecht, a partir de su propia estética, de la que está profundamente impregnado el teatro latinoamericano.

En la obra de Héctor Levy-Daniel que se titula “Rommer los últimos crímenes”, y cuando uno lee esta poesía de Brecht en “Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny” parece que encuentra una cierta conexión entre estos dos textos, tanto en el de Brecht como en el de Levy-Daniel. Entonces la pregunta que puede surgir de allí es ¿dónde aparece la conexión entre Brecht y Levy-Daniel? ¿En qué lugar? Porque no es que el texto de Levy-Daniel que vino después del de Brecht, sea producto de “inspiración” sobre la obra de Brecht o esté marcado por su influencia. Es decir la distancia que hay entre el texto de Levy-Daniel y el texto de Brecht es definitoria para entender que una obra no está vinculada con la otra. Sin embargo, si uno produce una lectura de ambos textos, uno podría entender que los planos y los textos utilizados por Brecht en la obra son muy similares a los utilizados por Levy-Daniel en su texto o viceversa que los textos de Levy-Daniel tienen mucha vinculación con los de Brecht.

«Rommer, los últimos crímenes» es una obra carácter político, fantástica, poderosa en el uso de la metáfora pues condensa y concentra muy bien las imágenes en su estructura. El personaje de Rommer, es un personaje que está levantado y representa a un Mahagonny.

Mahagonny lleva toda esa gente a un desierto, que puede simbolizar el infierno, a un paraje devastado a tratar de encontrar un paraíso. Encontrar el paraíso en un desierto donde se busca oro, donde los hombres se entierran en la tierra y en el subsuelo para encontrar petróleo, la moneda más preciada, pero todos viven bajo el influjo de Mahagonny, un influjo no solamente desde la práctica, sino un influjo también político e ideológico.

La obra de Brecht en ese sentido es muy compleja porque demuestra que el peso que llevan los de Mahagonny, está precisamente dado en que el peso no solamente es el dominio, el poder económico o el poder geográfico, sino que además el poder político, el poder ideológico la influencia y donde el personajes de *Dios*, pareciera no tener la misma relevancia, la misma fuerza que Mahagonny que pudiera ser una especie de Diablo, de Satán, de presencia del mal.

En el caso de “Rommer los últimos crímenes” de Héctor Levy-Daniel, uno pudiera preguntarse quién es Rommer, y yo equiparo en un sistema de relaciones a Rommer y Mahagonny. Rommer se muestra en la obra como Dios, y al mismo tiempo se muestra como Diablo, se representa como Dios, como el bien, se representa al mismo tiempo como Diablo, como el mal necesario, pero también casi al unísono, así el propio Rommer, como en la ciudad de Mahagonny sabe que ha conducido los personajes a un infierno.

Mas allá de esta lectura que deviene de ambos textos, la pregunta que deberíamos formularnos sería ¿Por qué hay tanta vinculación entre Rommer y Mahagonny? ¿Qué fue lo que trascendió y como trascendió de Brecht a Héctor Levy-Daniel? Aunque la intención de Héctor Levy-Daniel no haya sido calcar, no haya sido escribir un texto a partir del texto de Bertolt Brecht. Tanto “Rommer los últimos crímenes” como “Apogeo y caída en la ciudad de

Mahagonny" ambos son textos, absolutamente independientes el uno del otro. Entonces ¿Cuál es la conexión, cuál es el campo conector, entre Mahagonny y Rommer? Porque para Héctor Levy-Daniel, Rommer abre una tradición dramatúrgica, una perspectiva dramatúrgica. Rommer es, o representa la apertura de un tiempo, de un momento dramatúrgico importante.

Mahagonny para Brecht también significa un momento importante. ¿Por qué es importante? ¿Por qué establezco esta relación de importancia entre ambos? Precisamente por la conectividad que pudiéramos establecer entre ambos personajes sin que esa conectividad sea explícita, es decir; sin que de parte de Héctor Levy-Daniel que es el autor, y que vino después de Brecht, haya tomado de "Mahagonny", y a partir de "Mahagonny" haya escrito un texto. El texto de Rommer es pues totalmente independiente del de Mahagonny.

Es importante aclarar exactamente cuál es la distancia entre Rommer y Mahagonny, porque clarificar esta diferencia también nos va a determinar, cuál ha sido el cambio y el giro en el problema de las influencias en el teatro latinoamericano y el sentido de las transiciones que operaron en este teatro latinoamericano.

Por ello diferenciamos un teatro latinoamericano de los sesenta a los ochenta y uno a partir de los ochenta hasta finales del siglo XX. Diferenciamos que la influencia primordial de Brecht está determinada en el periodo de los 60 y los 80 pero que a principios de los 80 gira hacia un nuevo momento, un nuevo espacio de la dramaturgia que básicamente se deslinda de Bertolt Brecht.

Este cambio o golpe de timón está también signado por un nuevo proceso de representaciones sociales que se constituyó en la Argentina de los noventa. Ese giro está expresado en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel de distintas formas y maneras, en "Rommer los últimos crímenes" que viene a ser una de sus primeras obras escritas, ya comienza a vislumbrar una nueva perspectiva de sentido de la obra y de comprender el hecho dramatúrgico en función de una nueva conformación social y político que se gestionaba en el país.

Expresa que hay un cambio allí, que hay una diferencia, sin embargo este recambio se produce en la manera como se estructura la obra misma, pero permanece a través de lo político y de la concepción ideológica de los personajes con una perspectiva que entonces que sólo así si deviene de Brecht, si deviene profundamente Brechtiana, porque está vinculando a uno de los aspectos más desarrollados por Brecht, el teatro político.

Pero qué deviene de Brecht, no solamente en Héctor Levy-Daniel, sino qué deviene de Brecht en un estilo teatral particular en la cual está inserta la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, como tantos otros dramaturgos de su generación.

Hay unas formas en el teatro latinoamericano de hacer lo político entre los 60 y los 80 y hay otras formas de los 80 en adelante. Pero esas otras formas de los 80 en adelante, precisamente demarca una ruptura con los 60, con esa posturas tan rígidas, unas apertura en las posiciones de los conceptos y de los manejos del texto teatral y al mismo tiempo enuncian la pregunta nuevamente sobre Brecht, porque si los 80 son una nueva mirada que va más allá de un teatro Aristotélico, entonces de allí pudiera surgir la pregunta: ¿En qué lugar están asentadas estas miradas? ¿Exactamente cuando nos referimos a cambio o recambio, cuáles serían las características que pueden dar orden y sentido de este cambio? Por ejemplo en el

caso de Héctor Levy-Daniel, podemos observar que hay una profunda influencia de Brecht en sus obras. Pero esa influencia (utilizando el término en el sentido de Harold Bloom) esa fuera, superior que está instalada en el modelo de escritura de un grupo de autores no determina hoy el proceso de escritura de la obra, es decir que la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel tiene una escritura particular que deviene de sus propias construcciones dramatúrgicas, de su propia experimentación, de su propia ideación de la dramaturgia, pero que por otro lado los elementos simbólicos, los elementos culturales, los elementos significativos de los personajes, de los textos, de los conflictos, de las escenas, de las obras están vinculadas a Brecht a través de un signo que es muy evidente que sería lo político y lo ideológico y que al mismo tiempo son distintos uno del otro. Entonces la pregunta final para cerrar esta primera parte es: ¿Cuál es la base, cuáles son las bases de estas distinciones entre Brecht y Levy-Daniel? ¿Cuáles son los fundamentos que determinan las distancias entre dos teatros de origen político? ¿Qué es político en Brecht? Y ¿Qué, a partir de Brecht, en Héctor Levy-Daniel se vuelve político y asume lo político como una condición particular, empieza a mirar lo político desde su propia percepción de los asuntos teatrales?

Es decir Héctor Levy-Daniel; parte de una postura *Brecht, Beckett, Pinter, Kant etc.*, pero a partir de allí hay un momento, un tiempo en que produce una ruptura y empieza a producir su propia escritura, y eso lo hace desde el mismo texto «*Romper los últimos crímenes*», entonces está la influencia y al mismo tiempo está la separación de la influencia, la escisión, la división, el despegue lo que determine un nuevo texto, lo mismo que Bloom titulará después un canon. Harold Bloom desarrolla y explica muy bien esta tesis y lo define a través de una cita de Wilde:

La influencia es simplemente una transferencia de la personalidad, una manera de dar de balde lo que es más preciso para uno mismo, y su ejercicio produce una sensación y, posiblemente, una constatación de pérdida. Todo discípulo le arrebata algo a su maestro.¹⁷⁸

En el teatro latinoamericano estas transferencias fueron muy precisas y claras para los autores, y aparecieron en el momento *oportuno*, porque si bien fueron parte de un modo de pensar lo estético, un modo de transferencia como acota el propio Wilde en la cita, también fue el propio sentido de esta dramaturgia lo que valora y resignifica los elementos con los que trabaja o produce la obra. En otros términos, si bien la influencia está, aparece y es necesaria, y es obligatoria, también está el vaso comunicante que me permite llegar a esa influencia, es decir que yo como autor la escojo o la selecciono, aunque sea un eco, que según Lord Henry Wotton en *El retrato de Dorian Gray*, es profundamente inmoral pues pervierte al alma influenciada, de todas formas el autor escoge y determina su propia influencia. Pero claro, y hay que ser insistentes en esto, el poeta no sólo (como explica Harold Bloom) es reducido a la fuente, o a la historia de esta fuente, al contrario la influencia demarca la vida total del poeta y debe revisarse a través de ella.

Tratar de establecer como la dramaturgia de Levy-Daniel se deslinda de aquella de Brecht o de tantos otros autores que aparecen en sus obras, no deviene asunto ligero en la lectura, pues hay elementos en la estructura de la obra que se instituyen de acuerdo con

¹⁷⁸ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Editorial Monte Ávila Editores, Caracas-Venezuela, 1976, p. 54.

ciertos sentidos que el autor, va decantando de sus propias lecturas. Este es el asunto complejo de la obra pensada como estructura fija, como unidad indisoluble.

Pensar la obra como una estructura fija, como unidad indisoluble, si la obra se constituyese sólo de esta forma, el propio sentido del texto se enmarcaría en el modo de estructurar la obra como lo determinaba la definición Aristotélico del texto en tanto tal, que según el propio Brecht nos aleja del pensamiento político, histórico, dialéctico del cualquier texto. Con unidad e ilusión no hay teatro político. Sólo con absurdo, fragmentación, otra lectura habrá teatro político.

A partir de allí es necesario aclarar que la fragmentación que se produce en «Rommer, los últimos crímenes», juega muy puntualmente, a reconstituir lo histórico y por ende lo político y lo ideológico, desde un campo reacción, además muy particular y complejo en el teatro pero que Levy-Daniel utiliza constantemente en sus piezas, esto es: *Lo fantástico*. Una categoría propia de su dramaturgia que define a sus textos en el lugar de lo extraño.

Lo extraño se vuelve y se torna tan verosímil o cotidiano, tanto del todos los días, que por ello comienza a ser natural y parte de la *realidad* de aquellos personajes que viven y se desenvuelven en la historia misma. Luego esa posición de fantástico cuestiona al problema de la verdad, y asume la posición perspectivista del modelo político que impera en la Argentina en la década de los noventa: *el neoliberalismo*.

Desde allí comienza la disputa política en la obra de Levy-Daniel. Pocos aseverarían que «Rommer, los últimos crímenes», de repente pudiera tratarse de una obra política, muchas podrían catalogarla de que es simplemente una obra de carácter: fantástica, aseveración que extrañaría mucho, sólo si simplemente se quedara en esta definición. Otros, confundiendo términos podrían llamarla fantasiosa. Es probable que así pudiéramos simplemente pensar. Pero es precisamente esta nueva cualidad dramatúrgica lo que lleva a la obra a mirarse desde un sentido propiamente político, pues abunda en, precisamente, el cuestionamiento a la verdad, a lo público y su relación con lo privado, al incommensurable desbordamiento de simulacros, y operaciones de imaginarios del modelo neoliberal, que llevó a lo Argentinos a ser capaces de expresar, imaginar o decir cualquier cosa, y todo resultara verosímil, tal como resultó la paridad del uno por uno durante toda una década, o de aquel simulacro, de que se habían transformado en un país de primer mundo, una nación industrializada, cuando que precisamente el modelo político y económico devastaba una de las principales fuentes de constitución de la sociedad: *El estado*.

Pudiera ser el 19 y 20 de diciembre una prueba fehaciente de ello, una demostración palpable de ese imaginario superlativo que dominaba (y domina) un modelo cultural, que imperaba e imperaba sobre otro proyecto social y político. Por ello no es de extrañar que entre el 19 y 20 de diciembre de año 2001 las estructuras políticas se movilizaron muy astutamente y reconfiguraron las fuerzas políticas y sociales del país a su gusto y antojo.

Pero el 19 y 20 de diciembre fueron más una representación del *Status Quo* del sistema y el modelo político que había imperado en el espacio cultural de la argentina de los 90, que no habían sido poco: los 10 años de Menem en el poder, el Ascenso y Caída (provocado por mafias políticas más que por un levantamiento popular) de De La Rúa en el poder, la crisis económica de ese gobierno, el corralito de Cavallo, y la crisis social, el desempleo, la brecha aún más exigua entre ricos y pobres, la crisis del estado, la devaluación, la violencia de

aquellos días, la sucesión en el poder de maquinaria políticas que más o menos funcionan, pero que ya no responden a las líneas del partido, sino que ahora representan nombres y apellidos, Rodríguez Saa, Mauricio Macri, Eduardo Duhalde, Elisa (lilita Carrió), Néstor Kirchner etc.

Otras figuras que el mismo sistema diluye, rompe con su figura, desconfigura como para sustentarse en la legitimidad del poder; Domingo Cavallo, Carlos Reuteman, Palito Ortega, Nito Artaza, Blumberg, personajes que son y fueron engullidos por la maquinaria del sistema y al mismo tiempo chivos expiatorios para ser el sistema. En este sentido Argentina se volvió el país más posmoderno de toda América Latina, el neoliberalismo, el neocapitalismo, el neofascismo son figuras propias de esa posmodernidad exacerbada y que está profundamente criticadas en la dramaturgia de Levy-Daniel. «*Rommer, los últimos crímenes*» procede como una fuente prominente y fehaciente, una muestra palpable de este conglomerado, de cosas que van puliendo otra Argentina desconocida aún ahora para los propios Argentinos, y muchos más para los otros.

Retomando entonces el sentido de la estructura de la obra y de cómo está estructurada, ya entendemos que la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, en modo alguno es Aristotélica en el sentido de la estructura que arma o que se conjura en ella. No es tampoco una obra en el strictu sensu de la manera como Brecht definía su teatro épico. Si bien según lo que plantea Gerard Genette en *Palimpsestos*, no hay un género propiamente dicho, en la dramaturgia de los 90 en Argentina, Héctor Levy-Daniel jugará precisamente con esa diferencia de la escritura para dar pie a una compleja estructura y mecanismos que van *echando mano* de todos los recursos que requiera y así poblar el cuerpo textual de sus obras. Este recurso es también parte de pastiche social que se padecía y se padece en la Argentina.

Quedaría en entendido que la “Rommer los últimos crímenes” juega en al campo de un discurso lleno de múltiples cualidades pero que jamás lo hace en el campo del complejo Aristotélico. Hacer esto sería al menos, negar la capacidad política que tiene el juego teatral de Levy-Daniel. Es significativo que el autor toma distancia en su propia obra.

La noción de autor, es sumamente fuerte y poderosa en Levy-Daniel, pero no por ello le impide separarse de su propio texto y hurgar en los contenidos más significativos de lo épico y de lo político. Pues podríamos notar un doble *Verfremdung* (distanciamiento) en el sentido Brechtiano del término, una doble separación del espectador y de la obra. Por un lado entre obra y autor surge hay un distanciamiento y luego entre obra y espectador nos surge otro distanciamiento. Esta doble perspectiva construye la posibilidad de que lo político sea revisado de una cierta metáfora de lo *imparcial*.

Toda carga política viene precedida de altos contenidos de subjetividad, y de la inmanencia de quien puede construir los enunciados. No así en “*Rommer, los últimos crímenes*». Los enunciados se desplazan tal como Michel Foucault define la forma como el poder se desplaza entre unos y otros. Se crean microfísicas de microfísicas, linderos de linderos, prácticas de prácticas, orientaciones de orientaciones. Vastos poderes que presumen de antemano fuerzas que operan por encima de nosotros y de los otros. En “*Rommer, los últimos crímenes*» este poder se torna tal cual es: *omnímodo*, este poder se vuelve invariable, indisoluble. Es el estado frente a los ciudadanos, a la sociedad.

En toda su expresión el poder se levanta por encima del autor, del personaje, del actor y del espectador, inclusive del lector y aparece una nueva figura par entroncar con lo político. Ya no es el lado humano del monstruo, tal como lo hace Pavlovsky en sus obras por ejemplo, o ya no es el discurso grueso de la lucha política de los sesenta, tal como Alberto Adellach, Griselda Gambaro, Julio Mauricio, Carlos Gorostiza o Ricardo Talesnik etc. Pareciera obvio que el teatro de los noventa ha dejado de ser ese lugar que ocupó el teatro de agitación en la década de los sesenta y los setenta, pero se vuelve y se torna desde otro sentido aún más político y más tenaz, cada vez mas pertinente de si mismo.

Las formas del poder en “Rommer, los últimos crímenes.”

Hannah Arendt, distingue al menos tres de los elementos constitutivos del Estado y del Gobierno que prefiguran su accionar, y su estabilidad, a saber; *el poder, la autoridad y la violencia* y a partir de allí distingue cuáles son sus características esenciales, en qué se distinguen, como se interrelacionan y como se constituyen unos a otros. Yace aquí una tesis profunda de la política y de lo político, y la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel pareciera ajustarse de alguna forma a estas definiciones, lo que reafirma la tesis de otro teatro político en América Latina, que define muy sagazmente lo que quiere producir al hablar de los mecanismos del poder. Aclaremos antes que: lo político, domina los tres ámbitos a los que se refiere Arendt, antes mencionados.

Hannah Arendt también construye una crítica profusa sobre lo que rápidamente confunde a los teóricos, porque no terminan de deslindar ciertas categorías:

A mi juicio, es una triste reflexión, sobre el estado actual de las ciencias políticas el que nuestra terminología no distinga entre palabras claves como “poder”, “poderío”, “fuerza”, “autoridad”, y por último, “violencia”.¹⁷⁹

La anterior aseveración demuestra de alguna forma una cierta ignorancia por parte del tema, o su vez una convocatoria de otro orden, que en todo caso es aplicable a la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, especialmente en la obra *“Rommer, los últimos crímenes”* y aquí procede lo más importante, pues para dar sentido y profundidad a las palabras generadas por Arendt, se apoya en la tesis de Passerin d’Entrèves, cuando este asevera que el uso de las categorías no se limita a una cuestión meramente de orden gramatical, de sintaxis u otro que tenga que ver con lo superficial del texto o de la palabra en sí, sino más bien en (como sigue el mismo Passerin d’Entrèves) *perspectiva histórica*.

Según Hannah Arendt, no podemos seguir orientando una discusión sobre los problemas de orden político si hay una confusión seria que impide desarrollar un análisis de lo político centrado en las categorías necesarias. Arendt nos explica que esta disyunción “lingüística” y hasta de orden semántico hace que en la cuestión política surja de una forma terrible una profusa discusión sobre quien domina a quien, es decir que toda la discusión de lo político pasa solamente por allí, o simplemente se instala sólo en estas temáticas.

179 Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Siglo XXI Editores, Madrid-España, 1983, p. 78.

En las definiciones de Poder, autoridad, violencia, se puede distinguir distintas características que ordenan estas categorías más allá de un sentido semántico y que pasan a un plano inmanente del conocimiento y por ende de la política. Arendt obviamente se lamenta, lo suficiente, porque el estado no es capaz de reconocer las diferencias en las categorías.

Como el poder está separado de los hombres, no pertenece a uno sólo sino que es parte de una compleja base de órdenes y aceptación de estas órdenes lo que remite y permite actuar al poder. El poder no puede ser entonces instituido por uno sólo, sino está definido y establecido muy claramente por ese grupo. Además el poder sólo puede ser refrendado por un pueblo, por una multitud.

Hannah Arendt, también diferencia claramente entre poder y poderío, en cuanto que poderío resume la fuerza de la que podemos hacer uso en un momento determinado de poder, y es carácter de la persona que usa este poderío, que administra su fuerza de acuerdo con las leyes de su cuerpo y de su política personal. También de otras entidades políticas que van haciendo presión para utilizar su poderío. La lucha furibunda de la mayoría contra la minoría, responde y depende de la administración, el uso y el ejercicio de este poder, y no es sino esta mayoría quien detenta la posibilidad de legitimar o deslegitimar este poder y el usufructo del mismo. En este sentido Elías Canetti en *Masa y Poder*, ya lo referenciaba explícitamente cuando explica que el líder sólo hace lo que puede hasta que la masa se lo permite, pero de ahí en más este líder debe hacer lo que la masa le exija de si misma.

Otra categoría que anuncia Hannah Arendt, es la *fuerza*. Arendt explica también que esta categoría se confunde con la de *violencia* y especialmente aquella violencia... *que sirve como medio de coerción...* y especifica que la fuerza sólo debiera reservarse cuando hablamos de *fuerza de la naturaleza*, o la *fuerza de las circunstancias*, en relación a la energía desatada por los movimientos físicos y sociales. Esto es claro, en la lucha de los africanos en Melilla por tratar de ingresar a su propio territorio pero que está en poder de los españoles, o de los franceses de origen africano o argelino (hoy) excluidos del sistema que viven en la periferia y suburbios de París, asimismo los *barras bravas* de los campos de fútbol argentino, que generan en cada partido actos y hechos de fuerza, o los movimientos campesinos en América Latina, los Piqueteros, el movimiento Zapatista en México, o los Sin Tierra en Brasil etc. Muchos de estos, como ya podremos constatar expresados en "*Rommer, los últimos crímenes*".

Otra de las categorías que destaca Arendt, desde esta perspectiva, es *La autoridad*. Arendt explica que esta es de todas las categorías, la que más se confunde, porque para ella, no existe verdaderamente un entendimiento de lo que es autoridad, ya que está envestida del ejercicio de un puesto, pero el problema central de la *autoridad* está referido no tanto a la investidura de la que un hombre puede estar provisto, sino más bien del sistema relational que se puede establecer entre la investidura y otro hombre cualquiera, Arendt explica:

La autoridad: se refiere al fenómeno más elusivo de todos; de allí que sea el término del que se abusa más frecuentemente. Los puestos pueden investirse de ella, como era el caso por ejemplo era el caso por ejemplo en el Senado Romano (auctoritas in senatu) o en puestos jerárquicos de la Iglesia (un sacerdote borracho puede absolver en el confesionario) y también en las personas: existe una autoridad personal en la relación entre padre e hijo o entre maestro y alumno. Su contraseña es el reconocimiento

indispensable por parte de aquellos a quienes se les exige obediencia; no se necesita ni coerción ni persuasión.¹⁸⁰

Finalmente Hannah Arendt, destaca la categoría de Violencia, y explica que lo que constituye la noción de violencia es precisamente el carácter instrumental que adquiere la violencia misma. En este sentido equipara la relación entre violencia y poderío, pues explica que, los medios, instrumentos y herramientas que se diseñan para el uso e implementación de la violencia provienen de una sofisticación de los medios naturales y que son significativamente la etapa final de su desarrollo natural.

En términos teóricos estas definiciones son claras y precisas, pero en una cierta pragmática de la política se superponen o solapan unas a otras. La zona fronteriza que las separa no quedan muy claras en la vida cotidiana, y puede que una categoría aparezca disfrazada de otra o que se estén implementando dos al mismo tiempo. De tal manera que una estructura coherente de lo social de alguna forma está determinada por estas mismas categorías, pues en toda comunidad hay ejercicio de autoridad, pero al mismo tiempo de poder, que consecuentemente puede usar su poderío y su fuerza. Es innegable como continúa Arendt, que una comunidad se constituya sin este margen de superposiciones. En otros términos, teóricamente podemos y debemos establecer estas definiciones para concretar las posibilidades de un análisis o definición de lo político, pero en el ejercicio de estas, muchas veces actúan por su propia cuenta.

Rommer, y sus vinculaciones al poder.

“Rommer, los últimos crímenes» es una pieza escrita en el año (1994) constituida un Prólogo, once escenas, y un epílogo. Los personajes Juliana, Padre adoptivo, Rommer, Rita, Mara, Coca, Celeste, Tito. La escena del prólogo y el epílogo son aparentemente independientes de la estructura central, casi tratadas como dos cuadros, aparte las once escenas restantes que ponen conexión con el prólogo y el epílogo sólo por un marco referencia: temporal y de texto.

En el prólogo Juliana, niña de cinco años, luego de diez, luego doce, dieciséis, vamos descubriendo su identidad que es al mismo tiempo, una identidad perdida, se sabe por el relato de Juliana que es adoptada, lo que de alguna forma hace alusión indirecta a los casos sucedidos durante la dictadura el periodo de la dictadura argentina entre 1976 – 1983 en los que se descubrieron numerosos casos de rapto y venta de niños, proyecto que describe mucho la forma las dictaduras y otras formas de gobierno que se desarrollaron en América Latina durante la década de setenta y ochenta y como se trastocaron las estructuras del orden, poder, poderío, fuerza, violencia, autoridad que definimos anteriormente.

JULIANA.- (*Retrocede, fascinada con el arma*) ¿Papá, quién sos vos?

PADRE.- ¿Qué me estás preguntando? Soy tu papá.

EL PADRE SE PREPARA PARA SALIR PERO NO LO HACE. SE COLOCA UNOS ANTEOJOS Y OBSERVA A JULIANA QUE TIENE

180 Ibídем, p. 67.

*DIECISEIS AÑOS. ELLA REVISA LOS CAJONES DEL ESCRITORIO.
SACA PAPELES, BIBLIORATOS, CARPETAS, LEE FEBRILMENTE.*

PADRE.- ¿Qué haces aquí?

JULIANA.- Estaba leyendo.

PADRE.- No tenés nada que hacer aquí. Estos son mis papeles.

JULIANA.- ¿Soy tu hija, no? ¿O tienes algo para esconderme?

PADRE.- ¿Cómo te enteraste?

JULIANA.- Estaba abierto.

...

JULIANA.- Mamá está muerta. Tu esposa está muerta. Ella me llamó al hospital una tarde que vos estabas afuera. Me contó todo.

PADRE.- ¿Qué te contó?

JULIANA.- Que soy adoptada. Que ustedes me adoptaron (PAUSA). Ya está, no necesitás fingir más.

La siguiente secuencia de escena, Juliana escapa lejos de su padre adoptivo rumbo a Buenos Aires, en búsqueda de la casa de Rommer, que también puede ser una alusión a la casa de gobierno o a una metáfora sobre el estado de descomposición social y de lo político en la Argentina, en relación a que este es el lugar donde se vincula la revolución y la reacción. De alguna forma esta casa de Rommer al ser descrita por Juliana como una casa roja cubierta por una enredadera, presupone el lugar desde donde se plantean los centros de control y de poder del país. En esta Argentina de Levy-Daniel, se libra una lucha cruenta entre los que detentan el poder y aquellos que los adversa. No es obvio, pensar en la cruenta lucha política que se desata en la confrontación diaria y pragmática de la sociedad argentina de esta década.

La estructura de la acción es absolutamente atemporal. Esta unidad está desordenada, o no se conoce, no se puede determinar si la acción transcurre en tiempo pasado, presente o futuro, el ambiente mismo de la puesta lo demuestra así. En el prólogo los personajes mismos hablan en presente, pero el ambiente de la situación que se presenta remite directamente a un espacio que se ha quedado en el pasado propiamente dicho. Es muy lejana la situación o al menos, se da a interpretar de esa forma, y aunque luego la escena del laboratorio nos remite a un momento o tiempo más cercano a nuestra realidad, no así las metáforas e imágenes que los personajes usan para desarrollar el conflicto de la obra.

La complejidad temporal del texto remite idénticamente a una complejidad en el carácter de los personajes y en el desarrollo de la acción. Pero lo que más nos importa aquí es vislumbrar de qué forma se constituye lo político. Escrita en 1994 su segunda obra, Levy-Daniel desarrolla los argumentos necesarios y hace aseveraciones puntuales en torno a un proceso que cerraría un capítulo en el 2001.

La acción ocurre, como ya hemos planteado en medio de una revuelta popular, pero una revuelta que trasciende su propia magnitud y se ha transformado en una revolución, al menos así es enunciado el Padre de Juliana, cuando esta le dice que se marchará a Buenos Aires, para encontrar la casa de Rommer, en donde buscará también su identidad. Héctor Levy-Daniel desarrolla una mixtificación de la ficción. En este punto queremos destacar

como primera instancia que Levy-Daniel se apega a la concepción clásica de cómo se puede lograr un proceso de Revolución, en cuanto lo que define Hannah Arendt al respecto, y a los medios utilizados en procesos de confrontación y de guerras internas.

Antes de desarrollar esta idea, es necesario destacar que *“Rommer, los últimos crímenes”* es una obra alusiva al bombardeo de los militares argentinos en medio de una revuelta que se transformó en una cruenta batalla en Mayo de 1955 en Buenos Aires. La referencia parece estar muy bien colada, porque surge aquí una mezcla de todo. Un poco sin hacer referencia directa o panfleto la situación del 55, otra el ejercicio de las dictaduras los países del sur de América Latina.

MEMORIAS DE PRAGA (1996)

Memorias de Praga o: “El sueño de la razón produce monstruos”

París, Viena, Amberes: en un año, tres atentados criminales dirigidos contra unas sinagogas. Francia, Austria y Bélgica han sido golpeadas por un terrorismo idéntico, y del que hay todo tipo de motivos para esperar nuevas hazañas. Sólo treinta y cinco años después del hundimiento del nacional-socialismo, estos acontecimientos demuestran la presencia del antisemitismo, y revelan su verdad apocalíptica. Hoy, en la Europa post-hitleriana, todavía se puede morir por ser judío.

Alain Finkielkraut

A este epígrafe de Alain Finkielkraut, se agregaría no sólo en la lista a los países europeos, sino también el terror causado en el atentado de la AMIA en Buenos Aires, Argentina que confirma la persistencia del «holocausto» como modo de vida de nuestra contemporaneidad. Recurrencia en este texto de Levy-Daniel: el fin, el totalitarismo como forma de control y aniquilación total del otro. El profundo irracionalismo de la sociedad contemporánea.

El horror que ha causado el holocausto y del exterminio de los judíos no sólo está extendido a la Europa pre y post-hitleriana, como lo define Finkielkraut, sino que también se hace extensivo en cierta forma a América Latina con otras facetas que no dejan estar enmarcadas en la misma solicitud del nazismo.

El problema central creo no radica en la exclusividad de vivir el holocausto, sino que de alguna forma esta manera se hace conclusiva en todos y cada uno de nosotros. Radicará pues, en que somos todos los que lo vivimos y padecemos, y esta forma de apropiarse de ciertos contenidos para sobrevivir a ellos mismos, entiende que hay un *modus operandi*, que accede a un laboratorio devenido en construcción histórica y política. «*Memorias de Praga*» parece que refracta esta operatoria, que está incrustada en los acontecimientos y los sentidos de los actos y de las representaciones sociales y que se dejan traslucir a través de las escenas y de los conflictos allí presentados.

«*Memorias de Praga*» también se plantea la división desde el punto de vista cultural y religioso entre judíos y cristianos, y desde esta perspectiva también, el tema del racismo, el tema de la identidad. La familia cristiana que no acepta a la judía muestra también la influencia de un pensamiento sobre el resto de cultos que se oponían al mundo judío.

Toda la xenofobia y el racismo que generó la disputa de los nazis frente al mundo judío, que se torna histórica porque como explica el mismo León Poliakov, en su libro «*Historia del anti-semitismo*»¹⁸¹ la lucha contra el judaísmo, o el antisemitismo no es «novedosa» es obviamente un problema de carácter *ancestral*. Es el problema central de la identidad y de la identificación.

181 León Poliakov, *Historia del Antisemitismo*, Siglo Veinte Editores, Buenos Aires – Argentina, 1968.

“*Memorias de Praga*», gestiona un proceso de complejos y hondos problemas. Dos familias divididas en torno a la conformación política y religiosa en una época y un lugar específico, por un lado la invasión a Checoslovaquia por parte de los alemanes, la definición del *antisemitismo religioso, antisemitismo racial y antisemitismo ideológico*. Dos hijos sacrificados en ambas familias, en relación con su conformación religiosa.

La figuración de los campos de concentración, la toma de los Alemanes de Praga, la creación del Ghetto, la tortura como fórmula en los estados totalitarios equiparable por ejemplo a la generada en la Argentina de la dictadura militar. Los Centros Clandestinos de Detención (CCD)¹⁸², etc. También el chantaje, como un uso contemporáneo de la fuerza y de la violencia, en la política, que sustituye la guerra o la demanda de un secuestro, desaparición por un apelativo aún más perverso y violento, más silencioso.

La combinación que utiliza Héctor Levy-Daniel en esta pieza es múltiple y compleja desde todas sus perspectivas y aristas. El siglo XX se instituye como tal, desde el surgimiento de los campos de exterminio, de los ghettos, el siglo de las guerras. De esta manera, se anula la experiencia y con ello toda cualidad de “sujeto” moderno. Friedrich Nietzsche representará el fin de ese pensamiento, la idea de sujeto se desmorona.

La historia de Europa cambia en 1914, el siglo corto como lo denomina Eric Hobsbawm. Ya a finales del siglo XIX, Dostoievsky escribe *Humillados y Ofendidos*¹⁸³ desde donde se representa bien ese mundo decadentista finisecular. Demás está mencionar a Stefan Zweig con su modo autobiográfico y biográfico de Europa en su novela *El mundo de ayer*¹⁸⁴.

En este sentido «*Memorias de Praga*» deviene en un clara interrogante: ¿Hasel o Tomás? ¿Quién es Hasel? ¿Quién es Tomás? ¿Dónde y cuándo aparece Hasel o Tomás?

La obra de Héctor Levy-Daniel no arroja respuesta alguna para esto, y no puede, ni podrá arrojarlas. No están en la memoria del escritor – dramaturgo, menos en las del personaje que devora la historia de *Memorias de Praga*. En este texto el dramaturgo no tiene capacidad suficiente para alentarse hasta alguna condición de demiurgo, precisamente porque la historia misma que desarrolla en el texto se opone a ello. Tampoco se podría fundar esta condición demiúrgico, en torno a la memoria operatoria de los campos de exterminio.

182 Los centros clandestinos de detención (CCD) fueron las instalaciones secretas empleadas por las fuerzas armadas y de seguridad para ejecutar el plan sistemático de desaparición de personas de la dictadura autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional en Argentina*. Las Fuerzas Armadas clasificaban los CCD en dos tipos: *Lugar de Reunión de Detenidos (LRD)*: tenían una organización más estable y estaban preparados para alojar, torturar y asesinar a grandes cantidades de detenidos. *Lugar Transitorio (LT)*: tenían una infraestructura precaria y estaban destinados a funcionar como un primer lugar de alojamiento de los detenidos-desaparecidos. El plan del gobierno de facto, que ejerció el poder en Argentina entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983, formaba parte de las operaciones de contrainsurgencia clandestinas, comenzadas pocos años antes, en el marco del Operativo Independencia, para eliminar la disidencia política. Operativos similares se llevaron a cabo en otros países de la región, con el apoyo expreso del gobierno de los Estados Unidos, interesado en promover a toda costa el control del comunismo y otras corrientes ideológicas opuestas a su bando en la guerra fría.

183 La referencia a la primera edición de *Humillados y Ofendidos*, *Unizhonnnye i oskorblyonnye: 1848-1861*, Fiador Dostoievsky.

184 Zweig, S. (1970), *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (El mundo de ayer. Recuerdos de un europeo) (1941/1942), Frankfurt: Fischer.

Para 1933 el concepto de “sujeto” ya estaba en plena conmoción, y pareciera irreversible cualquier nueva, u otra actitud, en torno a ello. Cuando Nietzsche asume una crisis de la existencia de Dios, es decir: ¡Dios ha muerto! No sólo ha puesto en duda el problema de Dios, en tanto tal, sino también así el del sujeto. En tanto que ese Dios del hombre se centraba en el pensamiento de la *ciencia* y del *cogito*.

Europa ya *estaba enferma* (verbigracia de ello expresado en la película de Ingmar Bergman: *El huevo de la Serpiente*¹⁸⁵) El totalitarismo apalearía cualquier noción de sujeto, e inclusive de raza, para dar pie a un proyecto político, cultural y social que desplazaba cualquier noción que pudiera significar diferencia entre los *actores* que allí participaban. Borrar una idea de la raza fue borrar cualquier vestigio de otro pensamiento (parafraseando a Hannah Arendt: Primo Levi, Jean Améry, Elie Wiesel, fueron hombres en tiempos de oscuridad).

Memorias de Praga, de Héctor Levy-Daniel, *raconta* en estas direcciones, precisa desde el vasto campo de la fenomenología dos tesis fundamentales:

1. la primera de ellas radica precisamente en el abatimiento que sufre la modernidad en torno a si misma. A partir de la crisis del sujeto y de la historia.
2. La segunda tiene que ver que la desaparición del sujeto, que estaba reafirmado a través de las ideologías, en la historia, inclusive en ciertas estructuras de relatos que la historia misma no aprueba, pero que podrían ser parte de la cuestión particular de la definición que damos de *sujeto*.

Desde estas perspectivas el texto nos mueve a partir de las definiciones que nos trae Arendt, también a hacer algunas analogías que nos parece, fundamentan la tesis que propone Héctor Levy-Daniel, especialmente en este texto, pero también en la mayor parte de su dramaturgia.

Entre las tesis que allí podrían aparecer junto a la de Hannah Arendt, estarían también la de Giorgio Agamben, y en especial la de Primo Levi, fundamentalmente en textos como *La tregua*¹⁸⁶, *los hundidos y los salvados*¹⁸⁷.

Memorias de Praga, se transforma en un claro alegato en torno a la idea de Primo Levi, alrededor de lo que nos plantea referente a la *Zona Gris. Hasel – Tomás (personaje esencial en Memorias de praga)*, se transforma en parte de esa *zona gris*, y será fundamentalmente *El Padre* quien desde su propia condición antisemita lo llevará hasta ese lugar.

Levy-Daniel ha reivindicado desde su dramaturgia y desde su testimonio la idea Primo Levi, la *Zona Gris*, pues a través de la historia política argentina, se puede también construir la historia de una Praga dividida por los alemanes. Viceversa a partir del referente histórico, invasión de Praga por los alemanes del partido Nazi, se puede reconstruir la historia política en un cierto marco de la Argentina y de la argentinidad.

185 Eugenio Xammar, *El huevo de la serpiente*, Editorial El Acantilado, Madrid – España, Año 2005, 304 páginas

186 Levi, Primo: *La tregua*, Muchnik editores, 1988. Traduc. de Pilar Gómez Bedate (reediciones en 2001 y 2002)

187 Levi, Primo: *Los hundidos y los salvados*, Muchnik editores, 1989. Traduc. de Pilar Gómez Bedate (reediciones en 2000 y 2002)

El texto de Levy-Daniel, es un doble alegato a la memoria y al holocausto (la Shoa¹⁸⁸). En un sentido se está refiriendo a la Argentina en su condición depauperada del sistema político a partir de la década del 70 hasta el 90, en otro muy directamente a la tragedia histórica que sufre y sufrió el judaísmo como cultura, religión, raza. Este doble sentido está enraizado con lo que significa ser judío como raza, como memoria, como religión, como hombre etc. Por ello Héctor Levy-Daniel titula el texto *Memorias de Praga*, que a su vez como nos lo explica Primo Levi, de ellas, de estas memorias, no queda absolutamente nada.

Hannah Arendt, también es categórica desde en referencia a esta concepción de la falta de memoria. Resulta muy afirmativa en la introducción a la primera parte de su *Antisemitismo* allí Hannah Arendt declara:

La historia del antisemitismo, como la historia del odio a los judíos es parte de la larga e intrincada historia de las relaciones entre judíos y gentiles bajo las condiciones de la dispersión judía.¹⁸⁹

Y esta sería la referencia directa de Levy-Daniel en toda su dramaturgia, pero muy especialmente en *Memorias de Praga*.

Buenos Aires Y Praga, se simbolizan en esta obra, en un cierta y particular simbiosis, mimesis entre ambos tiempos y ambas ciudades, ambos espacios, ambos contextos. De alguna forma en la historia política de cada una de ellas y de sus situaciones, se rememora ambas ciudades transformadas, una tanto en el Ghetto de Praga invadida por los alemanes, como en el caso de Buenos Aires, devenida en el ghetto dominada por los *Grupos de Tarea (GT)*¹⁹⁰ y por lo CCD (Centros Clandestinos de Detención).

Estas coincidencias que le permiten a la vez conflictuar la historia política y humana del judaísmo, tanto como la historia política y humana de los argentinos en el periodo de la dictadura y posteriores.

En su condición de judío, a la vez de argentino, Levy-Daniel retoma y reconstruye una doble memoria de esta Shoa. Como judío (aunque no haya sido parte físicamente de esta shoa) Levy-Daniel remite a su memoria de *paria*, de *desterrado*, de *perseguido*, de *humillado*, de *exiliado*. Como argentino, rememora su condición política, no sólo la individual, sino también la colectiva; es decir la sociedad Argentina, de los setenta, ochenta y noventa construye su propio formato de una *Shoa*, le permite al dramaturgo, reinventar una tesis política para el discurso teatral de Héctor Levy-Daniel. Es decir Levy-Daniel, logra aquí configurar la diferencia entre política y teatro, además dar otro sentido a un teatro que se vuelve

188 El Holocausto, también conocido como *Shoah* o *Shoá* (en hebreo, השואה; en Yiddish, הַשׁוֹאָה; en alemán, *Holocaustus*, o más precisamente *פֿרְנַסְעָן קְהֻרְבָּן Khurbn), es el nombre que se aplica a la persecución y genocidio de los judíos, y de algunos otros grupos minoritarios de Europa y norte de África, llevado a cabo por la Alemania nacionalsocialista durante la Segunda Guerra Mundial mediante el asesinato sistemático e industrializado.*

189 Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo, Introducción a la primera parte del Antisemitismo*, Editorial Taurus, México – Primera Edición 2004, p. 14

190 Los Grupos de Tarea (GT) estaban encargados de realizar los secuestros, generalmente de noche. Inmediatamente los detenidos-desparecidos eran llevados al CCD correspondiente, donde permanecían constantemente encapuchados y esposados. Allí eran severamente torturados e interrogados por los mismos integrantes de los GT. El tiempo de este período inicial de tortura variaba considerablemente, pero en términos generales puede decirse que oscilaba entre uno y dos meses

absolutamente político, en otros términos resulta de todo ello un: *Teatro Político*, igual que como Piscator lo enunciaría.

Volvamos a la *Zona Gris*, de Primo Levi, pues Primo Levi también describe al Ghetto de Praga desde esa *zona gris*, y de allí surgen una serie compleja de interrogantes. Algunas de ellas enuncian lo siguiente: ¿Qué reivindica Primo Levi, al preguntar por esa *Zona Gris*, por ese lugar *desconocido del barracón*, por esa zona *intermitente oscura*? ¿Qué reivindica Primo Levi, al preguntar por esa *Zona Gris* de destino incierto, por ese otro lugar del que no hay retorno? Yo digo: por allí se escapan los hombres, pero no los cuerpos. Por allí se escapa cualquier cosa que el totalitarismo haya querido borrar, pero no las palabras, las ideas, la humanidad.

En los Centros Clandestinos de Detención (CCD) de manera idéntica a como funcionaba el ghetto de Praga, también escapaban *los hombres*, muchos cuerpos allí quedaron sin la memoria, y luego peor aún sin memoria.

En una nota publicada en *página/12* Daniel Mundo hace referencia a esta condición de una memoria condicionada a su propio olvido a su propia derrota:

La memoria personal se ve reemplazada por una memoria cuasi colectiva que representa al asesino como alguien que sólo puede tomar la decisión de obedecer. De parte de las víctimas también se observa una desviación de la memoria, pero aquí el fin no es engañar-(se) sino defenderse: la realidad del recuerdo se presenta demasiado dolorosa para no consentir en transformarla. A la fragilidad inherente de la memoria hay que sumarle el plan de trabajo implementado por los nazis.¹⁹¹

Recordar algo, en este caso y por mínimo que fuere, puede ser peor que olvidarlo, digamos que esta shoa nos ha conducido a un cierto *olvido defensivo*¹⁹². Pero, aún más, contarla puede resultar tan increíble al oído y la memoria del otro, que el relato se volverá inefable a su propia condición testimonial.

Por ello el testigo está mudo y ha sido enmudecido por sus propios victimarios. El que tuvo la solvencia para narrar lo escatológico, lo necrofilico, está condenado al propio descrédito de ese relato impensable, no sólo por resultar increíble, sino también porque tal se piensa inenarrable, insuperable. El relato entra en una zona oscura, se torna o se vuelve incomprendible a los oídos del otro, inverosímil; el relator queda oculto en una *zona gris*.

El verdadero testigo, yace como Polinices al descubierto de todos, pero nadie, absolutamente nadie puede reconocerlo, olfatearlo, tocarlo, ni siquiera verlo, aunque se halle

191 Daniel Mundo, Página/12 – Comentario nota sobre el libro de Primo Levi *Los hundidos y los salvados*

192 Un poco como para explicar las fuentes de esto que llamamos *olvido defensivo*, el Dr. George Boeree en su libro “Teorías de la personalidad” define: El Yo lidia con las exigencias de la realidad, del Ello y del Superyo de la mejor manera que puede. Pero cuando la ansiedad llega ser abrumadora, el Yo debe defenderse a sí mismo. Esto lo hace bloqueando inconscientemente los impulsos o distorsionándolos, logrando que sean más aceptables y menos amenazantes. La **Negación** se refiere al bloqueo de los eventos externos a la conciencia. Si una situación es demasiado intensa para poder manejarla, simplemente nos negamos a experimentarla. Como podrían suponer, esta defensa es primitiva y peligrosa (nadie puede desatender la realidad durante mucho tiempo). Este mecanismo usualmente opera junto a otras defensas, aunque puede funcionar en exclusiva.

frente a nuestros propios ojos. El verdadero testigo yace muerto. Es en este sentido que Primo Levi preferiría haberse hundido que salvado.

Héctor Levy-Daniel coloca precisamente en este juego *memoria – olvido, hundido – salvado*, al personaje de *Hasel – Tomás*, por cierto para quien la dicotomía no es casual, para quien entrar en ese juego de un olvido trágico puede resultar incomprendible, inmoral, contrario a su ética ancestral judaica. Esta será una temática y una forma de construcción dramática que pareciera constituirse como una constante en *Memorias de Praga*, así, tanto como en la propia dramaturgia que genera el autor.

El Ghetto, puede entonces resumirse en la metáfora que utiliza Héctor Levy-Daniel para describir lo que de otra forma fue el Centro Clandestino de Detención en la Argentina de la Dictadura.

Aunque en el texto la referencia al Ghetto es directa, y nunca se habla de los Centros Clandestinos de Detención - CCD, Levy-Daniel no busca reflejar la mirada política de la Alemania Nazi, sino más bien la de una realidad muy oscura sucedida en la década del setenta en la Argentina; en otras palabras aunque está referida a un ámbito histórico este texto no es histórico.

A partir de esta noción Levy-Daniel genera la crítica de una forma de mirar la política especialmente en la Argentina antes de la dictadura y dictadura, e inclusive en el sistema democrático – neoliberal postdictadura. Utiliza la metáfora de la invasión a Praga, para dar preguntas, (y tal vez no respuestas) sobre las similitudes, coincidencias, intersticios, de dos procesos totalmente distintos.

De otro modo, tal como lo plantearían autores tales como Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, etc; Levy-Daniel encuentra una forma distinta de construir un discurso sobre el tema político en el teatro, por ello se conecta con tantas lecturas al mismo tiempo.

La lectura que propone Héctor Levy-Daniel en este texto, entonces, nos remite directamente a la idea de la *Zona Gris* de la misma forma como lo plantea Primo Levi en su libro *Los hundidos y los salvados*¹⁹³. Así, esta noción de *Zona Gris* se identifica perfectamente a través del conflicto que se desarrolla en el personaje de *Hasel-Tomás*, tanto en el desarrollo y transcurso de las escenas, como así también en momentos puntuales y concretos de la obra.

La descripción de Primo Levi, sobre su ingreso al Lager, refleja un poco la idea que maneja Héctor Levy-Daniel para dar cuenta de la misma manera como ingresaba a los *Centros de Clandestinos de Detención* en la Argentina (1976 – 1983).

La idea de Héctor Levy-Daniel no es hacer un cuadro descriptivo de cómo fue el proceso de selección e ingreso de los detenidos a los CCD, sino al contrario, de mostrar como sería tratado el asunto de la política y lo que ello constituiría a través de este modo de representación. Primo Levi, al respecto de su ingreso a Lager nos explica:

El ingreso en el Lager era, por el contrario, un choque por la sorpresa que suponía. El mundo en el que uno se veía precipitado era efectivamente

¹⁹³ Levi, Primo: *Los hundidos y los salvados*, Muchnik editores, 1989. Traduc. de Pilar Gómez Bedate (reediciones en 2000 y 2002), p.44

terrible pero además, indescifrable: no se ajustaba a ningún modelo, el enemigo estaba alrededor, pero dentro también, el nosotros perdía sus límites, los contendientes no eran dos, no se distinguía una frontera sino muchas y confusas, tal vez innumerables, una entre cada uno y el otro¹⁹⁴. Se ingresaba creyendo, por lo menos, en la solidaridad de los compañeros en desventura, pero éstos, a quienes se les consideraba aliados, salvo en casos excepcionales, no eran solidarios.¹⁹⁵

El relato de Primo Levi, apunta a varios aspectos, signos, símbolos y representaciones importantes que podríamos escrutar rápidamente bosquejados en *Memorias de Praga*.

En una primera instancia podríamos aclarar las formas como, se define la construcción y a la vez la disolución, de un espacio político, tanto en Primo Levi como en Héctor Levy-Daniel. Es cierto que a la vez, el lager de la Alemania Nazi, como el CCD de la Argentina en el periodo de la dictadura, fueron distintas las maneras de apropiarse, de confiscarse al otro, y de sus singulares. También es cierto que fueron distintas las maneras de constituirse en sociedades de orden racistas y de orden clasistas.

Lo que equiparamos aquí es la división de los modos internos de expresión que tiene el totalitarismo, en la definición y configuración de sus sistemas políticos, sociales, culturales etc.

Héctor Levy-Daniel en *Memorias de Praga* prescribe asimismo, la irracionalidad, el caos, el holocausto que se generó, tanto de la Alemania Nazi, como también la de una Argentina de las dictaduras (especialmente en el periodo 1976 – 1983), la pérdida de los espacios políticos, de la capacidad de diálogo, de los espacios públicos.

La consecuencia de esa pérdida, contribuyó a la deconstrucción de lo político como concepto. Héctor Levy-Daniel, vuelve una vez más sobre esta interrogante, que se articula desde distintas formas a través del texto teatral y que puede describir bien lo que Primo Levi denomina como *Zona Gris* y lo que en la Argentina se denominó *CCD (Centros Clandestinos de Detención)*:

VOZ EN OFF: Le conviene hablar. Yo sé por qué se lo digo. Ellos no van a tener mucha paciencia, no van a tener compasión. (HASEL CAE AL SUELO). Levántese. Si viene el oficial y lo encuentra tirado así lo va a moler a patadas. Ellos no van a parar hasta saber dónde están escondidos los Ascher. Ellos creen que usted los está protegiendo. Lo van a torturar, lo van a despedazar. No los proteja más. ¿Usted es el novio de Judith Ascher?

HASEL: Sí

VOZ EN OFF: ¿Cuánto hace que son novios?

HASEL: Un año y un mes.

VOZ EN OFF: ¿Cuándo la vió por última vez?

HASEL: Hace unos quince días. Justo quince días.

194 El subrayado es nuestro.

195 Levi, Primo: *Los hundidos y los salvados*, Muchnik editores, 1989. Traduc. de Pilar Gómez Bedate (reediciones en 2000 y 2002), p.44

VOZ EN OFF: ¿Dónde la vió?

HASEL: En la librería. Después de esa vez, no la ví más. La busqué por todos lados, pero ya había desaparecido. (EL PADRE SE CUBRE EL ROSTRO, SE ACERCA A HASEL, SACA UNA PISTOLA DE LA FUNDA Y LE COLOCA EL CAÑO SOBRE LA SIEN. HASEL OBSERVA COMO JUDITH SE PREPARA PARA UN VIAJE).

VOZ EN OFF: Ya ve, le conviene confesar.

HASEL: Le suplico que me crea, no sé dónde están.

VOZ EN OFF: Como usted quiera. (EL PADRE DE HASEL, VESTIDO AHORA COMO UN AGENTE NAZI OBLIGA A HASEL A ACOSTARSE. ESTE PROFIERE ALARIDOS DE DOLOR).

En este sentido podemos observar los distintos modos de representación y constitución de lo político en la obra. Parece, muy clarificador cuáles son los elementos que el dramaturgo ha usado, porque no los esconde, o escamotea frente al lector – espectador. Así, en tanto tal, no sólo todo teatro es político sino que esta dramaturgia se vuelve enteramente política y politizada.

La no rebelión – sistemas concentracionarios

El por qué de la *No – Rebelión / El sistema concentracionario*, el sistema de debilitamiento, del cuerpo, del alma, de la mente... (Las insuficiencias – Las condenas...)

El poder existe en todas las diversas organizaciones sociales humanas, más o menos controlado, usurpado, investido desde las alturas o reconocido desde abajo, conferido por el mérito, o por la solidaridad corporativa, o por la sangre, o por el consenso: es verosímil que cierta dosis de dominio del hombre sobre el hombre esté inscrita en nuestro patrimonio genético de animales gregarios. No está demostrado que el poder sea intrínsecamente nocivo en un colectividad. Pero el poder del que disponían los funcionarios de quienes hablamos, aún los de baja graduación como los Kapos de las escuadras de trabajo, era sobre todo ilimitado; o por decirlo mejor, a su violencia se le límite por abajo, ya que eran castigados o destituidos si no se mostraban suficientemente duros, pero ningún límite por arriba.

Esta forma de explicar como se estructuraban ciertos espacios de poder tanto en el Ghetto, como en el lager, a partir de los mismos miembros de esa comunidades, fue una de las formas más perversas que utilizó el nazismo para construir debilitamiento y aniquilación del enemigo. Estas formas de construcción de poder también se utilizaron en los distintos procesos políticos latinoamericanos.

Para esto, no parece necesario que las sociedades se construyan (desde la perspectiva política) bajo modelos autoritaristas de gobierno. En las sociedades contemporáneas, y en los modelos de gobiernos inspirados en *democracias burguesas* cargadas de un excesivo *burocratismo*, también se manifiestan estas formas de poder y de control, Arendt en *Sobre la violencia*, expresa que las formas contemporáneas de poder se resumen en los nuevos sistemas burocráticos.

Domingo Alberto Rangel explica ampliamente ciertas maneras de construir el poder por las democracias burguesa y de cómo ellas han pasado a dominar, la puesta en escena de la política contemporánea, Rangel expresa:

La burguesía mundial tiene hoy una ventaja de la cual dejó de gozar desde 1917 hasta 1991. Esa ventaja está concretada en el monopolio de la vida política, en la existencia de un solo tipo de régimen al cual se ha reducido todo el debate ideológico. No hay sino un sistema político que resume y acapara todas las discusiones, apenas aparece un orden político, las asambleas internacionales, sean de los Estados o de instituciones privadas, sean oficiales u oficiosas, analizan y fijan posición sólo frente a un arquetipo político: el de la democracia burguesa.¹⁹⁶

Héctor Levy-Daniel, logra construir y mostrar ambas operaciones. Por un lado devela como ciertas formas de poder pueden aniquilar a otro, suspendiendo toda fuente moral, histórica e inclusive de cierta ética, y por otro a partir de una ética y de una cierta lógica que se vuelven perversas se constituyen también estas formas de poder y de aniquilación que terminan siendo absolutamente autoritarista. Si por un lado la cuestión política, en Levy-Daniel, se construye desde ciertas referencias históricas y políticas, por otro también atiende a esas estructuras que ya no *asoman* relación alguno con el autoritarismo.

Este puede significar uno de los aspectos fundamentales de su dramaturgia y de la forma de expresión del texto que estamos analizando. Si bien, el reflejo de los manejos del poder político en argentina puede estar implícito en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, también de allí se desprende como es el reflejo histórico social de ese autoritarismo en las nuevas formas de gobierno que se institucionalizan en la argentina a partir de 1983.

1983, no representa un final de la política, y el pase de un agradecimiento por *los favores recibidos*. También se institucionaliza la construcción del terror, se legalizan las formas de autoritarismo y de construcción de poder, de otros modos devenidos en democracia burguesa, o dictadura de partidos.

No en vano, el devenir de la historia Argentina estuvo representado por una década de Menemismo y de descalabros políticos, hasta la asunción al poder de Néstor Kirchner.

Utilizando la frase de Primo Levi, *la memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz*, es por ello que el olvido se torna el mecanismo defensivo por excelencia, allí se ve distorsionada la realidad. No hay en el testigo discurso posible, testimonio alguno que garantice su verdad, pues esta conciencia volcada en el testimonio y en el lenguaje deja de surtir efecto para mostrar el dolor, el cuerpo, la violencia sobre el cuerpo y lo que constituía en el Lager, la muerte. Sin embargo, Levy-Daniel desde la dramaturgia trata de evidenciar así como el testigo desde su testimonio lo que esta violencia constituyó en tanto tal.

La operación crítica que aborda el dramaturgo desde esta perspectiva no es precisamente recordar que esta memoria colectiva ha sido suspendida, agravada, desmantelada, sino al contrario que sólo el olvido defensivo, por demás temporal, hace capaz

196 Domingo Alberto Rangel, *Democracia burguesa y democracia socialista*, Semanario Quinto Día No. 392 (Venezuela) - 14/05/04

de soportar el dolor colectivo, la fuerza de una violencia despiadada que no tenía sino un único objetivo común: el otro, indistintamente de quien este fuera o dejase de ser.

Este olvido también ataca y destruye al que es exterminado, una de las escenas de la pieza refiere a la deuda económica que el padre de Hasel-Tomás ha contraído con Zeví, el judío que ha sido confinado al ghetto, a su reclusión *temporal*.

Héctor Levy-Daniel destaca precisamente la forma como el padre de *Hasel-Tomas* usa esto como forma de poder y de violencia para terminar de aniquilar al otro, sólo porque es judío o sólo porque es diferente. En esta escena el olvido no se vuelve defensivo sino más bien ofensivo. Pero entonces no remite a un olvido para confinarse a la salvación, sin para la destrucción del otro, de esta manera podemos observarlo en la siguiente escena:

PADRE: Lo que le debo es bastante, es mucho, muchísimo. Me parece que es demasiado. Yo no recuerdo haberle debido tanto.

ZEVÍ: ¿Qué está diciendo? Acá tengo los documentos.

PADRE: Vamos, usted sabe. Los documentos son papeles.

ZEVÍ: ¿Cómo papeles? Estos documentos están firmados por usted.

PADRE: ¿Ah, sí? ¿Quién lo dice? Yo no me acuerdo haber firmado un pagaré por una suma tan grande.

ZEVÍ: Usted no está hablando en serio. Mire, esta es su firma, ¿o no?

PADRE: Eso no quiere decir nada. Yo firmé por mucho menos. Usted copió mi firma y falsificó documentos por el doble... qué digo... el triple o más del valor.

ZEVÍ: ¿Cómo se atreve a insinuar una cosa así?

PADRE: Usted averiguó, la verdad es que no sé de qué manera, que yo necesitaba plata y se las arregló para ofrecerme un préstamo. Claro, dejó pasar todos estos meses porque estaba seguro de que iba a cobrar mucho más de lo que yo había firmado.¹⁹⁷

El Padre, olvida, o aparentemente confunde para evitar a Zeví. Zeví está siendo aniquilado por el padre, que evidentemente no quiere pagar esa suma cuantiosa de dinero, pero que además lo aborda el perjuicio racista de la diferencia esencial con Zeví, es decir; la diferencia entre ser cristiano y ser judío.

Este es un contrasentido que demuestra la irracionalidad del modo del totalitarismo, expresión de un tiempo. Arendt, aclara que no todos los gobiernos o formas de representación del poder, pueden llamarse o informarse totalitarias. Es así, sólo cuando es condición mínima de la vida la figura de uno sólo. Es así cuando es inherente a la vida que está, la información de que esta vida queda suspendida, que esta vida ha sido aniquilada, tal como ocurre en la escena entre Zeví y el Padre. Los dos hablando desde un solo lugar, desde allí sólo el Padre es quien tiene una voz y una palabra, aunque Zeví no deseé, no pueda, no quiera comprenderlo. Cada uno está hablando desde un *sí mismo*, su propio lenguaje.

197 Héctor Levy-Daniel, *Memorias de Praga*, www.autores.org.ar/hlevydanield/Obras/praga.htm

De esta manera, surge la duda de quién podría demostrar después que el Padre ha firmado a Zeví esos pagarés. Este contraste entre igualdad y diferencia, entre normalidad y anormalidad que opera en la escena entre Zeví y el Padre nos remite al capítulo tercero del texto *El antisemitismo, Los Judíos y La sociedad*¹⁹⁸ de Hannah Arendt, puesto que construye y muestra cómo desde una cierta igualación se articulan ciertos racismos, xenofobias, exterminios del otro, Arendt al respecto aclara:

La igualdad de condición, aunque es ciertamente un requerimiento básico de la justicia, figura, sin embargo, entre los mayores y más inciertos riesgos de la humanidad moderna. Cuanto más iguales son las condiciones, menos explicaciones hay para las diferencias que existen entre la gente; y así más desiguales se tornan los individuos y los grupos.¹⁹⁹

Entre Zeví y el Padre, en general entre los miembros del Ghetto que conviven en la obra, al mismo tiempo que están en igualdad de condiciones, al mismo tiempo que el padre hace valer esta condición de mínima diferencia para sobrevivir o destinar al otro al confinamiento total, se enfrentan a un, no hay regla mínima (parafraseando a Arendt) para dar cuenta de igualdades en un modelo absolutamente desigual.

Zeví está reclamando el dinero adeudado por el padre de Hasel-Tomás, pero lo está haciendo para el mismo Zeví, fuera de un marco que le permita ejercer como igual al Padre la ley. Tan iguales están tanto Zeví como el Padre, que terminan siendo desiguales, que terminan combatiendo con proporciones de poder distinto uno del otro.

Desde estas igualdades diferencias, el padre termina a la vez, siendo un recluso más, que destaca y aclara las diferencias con el otro para exterminarlo, para aniquilarlo, pues el tema que subyace, no se trata únicamente de la falta de pago de la deuda, sino el aniquilamiento de una raza. Al respecto de las diferencias que se conjugan en la desigualdad Arendt continúa y nos aclara:

Esta perversión de la igualdad, de un concepto político a un concepto social, es aún mucho más peligrosa cuando una sociedad no deja el más pequeño espacio para los grupos e individuos especiales, porque entonces sus diferencias se tornan aún más conspicuas.²⁰⁰

La transferencia que se construye desde un concepto político a uno de igualdad en lo social, como nos lo hace ver Hannah Arendt, pervive en la relación de Zeví y el Padre, e inclusive se hace extensivo a la significativa relación entre Judith y Hasel-Tomas. Desde estas cadenas, se desatan los conflictos y desde estas diferencias surgen los nudos centrales del drama. Mayores niveles de igualdad, mayores niveles de desigualdad, esta relación termina y destruye a Zeví – Padre / Judith – Hasel-Tomás.

Hasel-Tomás, recrimina al Padre, no pagar su deuda, aceptar con esto la posibilidad del exterminio del otro, que con ello también significará la de ellos mismos. El padre no admite es doble condición frente a Hasel-Tomás y lo desafía por igualarse a Zeví teniendo una relación con su hija Judith.

198 Hannah Arendt, *Antisemitismo, Capítulo III: Los Judíos y la Sociedad*, Editorial Taurus, México – Primera Edición 2004, p. 105

199 Op. Cit. p.105

200 Ibidem, p. 106

El valor de la letra y la palabra, el valor de las leyes y de la justicia también quedan fuera de lugar, como ocurrió en Praga (durante la invasión nazi) como ocurrió en la argentina durante y especialmente el periodo de la dictadura. Veamos como se desarrolla la escena entre el Padre y Hasel:

HASEL: (SE ACERCA A SU PADRE CON LENTITUD. CUANDO ESTE LO VE SE QUEDA OBSERVANDOLO CON UNA MIRADA AUSENTE). Te estás quedando con algo que no es tuyo.

PADRE: ¿Qué hacés acá?

HASEL: Zeví te dio el dinero con buena voluntad. Tenés que devolvérselo como sea.

PADRE: ¿Zeví? ¿Quién es Zeví?

HASEL: Sabés de quién te estoy hablando.

PADRE: Ah, de Ascher. Se llama Ascher. El judío Ascher. Volvé a tu habitación.

HASEL: Ellos necesitan esa plata, y vos se la estás negando, se la estás robando.

PADRE: ¿Quién te dijo que le estoy robando?

HASEL: Tenés que darle la plata, papá. Es de él, de él y de sus hijas.

PADRE: ¿Vos? ¿Vos, justamente vos vas a decirme qué es lo que tengo que hacer? ¡Vos sos la vergüenza de mi familia!

HASEL: ¿Yo? ¿Por qué? Vos nos avergonzáis a todos con lo que estás haciendo.

PADRE: ¡Vos nos ensuciás a todos revolcándote con una judía inmunda! ¡Y ahora venís a defender a ese judío piojoso!

HASEL: ¡A ese mismo judío piojoso le pediste prestada plata y ahora no se la querés devolver!

PADRE: No le voy a devolver nada a un miserable que me quiere robar con pagarés falsos!

HASEL: Sabés muy bien que fuiste vos el que firmó esos pagarés.

PADRE: No sé como no te echo a patadas de esta casa.

HASEL: Será porque sos un cobarde. (EL PADRE SE ABALANZA SOBRE HASEL. ESTE PERMANECE FIRME. EL PADRE, SIN ATREVERSE A PEGARLE, LO SUELTA).

PADRE: Ya vas a ver, te vas a arrepentir. Voy a liquidar a tu puta judía y a toda la familia.

HASEL: Pagále lo que le debés.

PADRE: Le voy a pagar, no tengas dudas de que le voy a pagar.

Veamos varios detalles que enumeran las referencias que Arendt da cuenta en su libro sobre la igualdad y desigualdad de condiciones:

1. el primero de ellos aparece con la pregunta del Padre, por Zeví al no quererlo reconocer como persona, como ser humano. El Padre trastoca y destroza, esta condición al llamarlo por su apellido y no por su nombre. El nombre representa la identidad del judío, como comunidad sosegada al exterminio.
2. Segundo, no querer reconocer la deuda, no querer reconocer que el Padre al negarse a pagar la deuda está robando a Zeví. La exigencia del Hasel-Tomás a que pague lo que debe, para no colocarse a igual con los exterminadores de la comunidad de Praga. Argumento que es devastado por el Padre, acusando a Hasel-Tomás, de ser la vergüenza de la familia, por mantener una relación amorosa con la hija de Zeví.
3. Tercero, la historia de los pagarés falsos, en la que Hasel-Tomás recrimina a su Padre por el pago de esos pagarés. El Padre aduce que los mismos no han sido firmados por él, que Zeví ha falsificado las firmas para robarlo.
4. Cuarto: El desafío del Padre, a echar de la casa a Hasel-Tomás, por haber traicionado el honor de la familia y la raza.

Praga – el campo de concentración

En el campo de concentración toda idea de uno y múltiple era destruida, disgregada para evitar la sublevación. No atacaba solamente a la raza, sino al sujeto, en su nombre (intercambiándolo por un número, en un sello acaudalado de la nada, en la estrella de David que los diferenciaba de los otros).

En este sentido, Primo Levi, distanciándose del potencial transformador y el carácter utópico del héroe moderno, postula bajo el concepto de *Zona Gris* que el lager instalaba una ética de la atrocidad, del horror, de lo holocausto, una ética de lo *infrahumano* antes bien una *no ética* de la ética, que se postulaba contra aquella escamoteada por el nazismo a Nietzsche del *superhombre*.

En el campo de concentración por puntos de negación ocurrió al contrario: el condenado, el supliciado se transformó en el Superhombre porque pudo superar hasta lo más inusitado sin derecho a la pregunta, a alzar la voz, sin siquiera a decir, mencionar, fue una guerra del silencio. A pesar de la devastación el condenado se levantaba a ello, el fascismo se desmoronó, se diluyó en el ocaso de la tarde, el *infrahombre* logró levantarse a ello, en cambio aquel que se hizo llamar el “Superhombre” terminó en la desilusión propia de su vacío.

Para dar cuenta de la barbarie perpetrada por el nazismo, Levi elige la figura del colaborador, de aquellos que no hicieron nada excepcional ni heroico, es más, de aquellos que en ese contexto no pudieron sino ‘diluirse’ en el ambiente. El Padre de Hasel-Tomás, que además adopta la figura emblemática de padre – ley / padre autoridad; encarna desde nuestra lectura, precisamente la figura de este colaborador, al punto de destruir su propia sangre. Al estilo de Rumkowski:

Hablando del Héroe – (Los hundidos y los Salvados)

Art Spiegelman: que narre su historia, le hace decir de inmediato a su padre: “¿Quién quiere oír esas cosas?” Sobrevivir y recordar el punzante deseo de

vivir, de volverse nuevamente un hombre entre los otros, acoger la pasión y el tenue paso de los días sin sobresaltos, sin selecciones ni funestos presagios. Simplemente vivir. ¿Cómo lograrlo en ese entonces y después?

Esto es: la pregunta por el otro, que creo es la pregunta de todo sobreviviente. También se volvió en Buenos Aires, Argentina, la pregunta por el otro *desaparecido*, que aunque no retorno se mantiene en la memoria colectiva de los distintos grupos sociales. Estos grupos sociales se representan a su vez en instituciones consolidadas que tratan de recuperar a los desaparecidos de la terrible *Zona Gris*, del *blanqueo*²⁰¹, de la pérdida de la memoria, entonces representadas en: H.I.J.O.S.,

Memorias de Praga también como texto elabora esta pregunta.

HASEL: Es absurdo. Usted me dice que tengo una familia y yo trato y trato... Pero no puedo imaginarme las caras.

ENFERMERA: ¿Y cuándo está con ellas qué siente?

HASEL: No sé. Porque no me puedo acordar de ninguno de los que viene a visitarme. Cuando usted no está, apenas me puedo acordar de su cara.

ENFERMERA: Pero tiene que hacer un esfuerzo. Y empezar a hacer memoria. Si no, se va a quedar a vivir acá.

HASEL: Quizás me convenga...

En este mismo orden Levy-Daniel, ordena la pregunta a Hasel-Tomas, y en este mismo orden como lo plantea Spiegelman, Hasel no puede repreguntarse por si mismo, ni por otro.

Como toda la política argentina ordenada por los militares desde 1976, había invadido el espacio público y el espacio privado de la vida cotidiana, y de los ciudadanos; esta hizo perder a su vez todo el espacio de identidad individual y fundamentalmente dejó de reconocer al otro, como un *otro distinto*, a lo que el poder militar ejecutaba.

El vacío que se construía en *el salvado*, la marca, la huella del olvido defensivo, se vuelve y se torna en la pregunta por el otro, el deseo no redimido, no redimible. Hasel-Tomas, olvida no para no recordar lo que allí está, sino porque ya no le es posible admitir la atrocidad del terror creada por el holocausto.

Este olvido defensivo de Hasel-Tomás, la confusión en sus nombres, la identidad descolocada recurre, no ya como acto fallido, sino como un síntoma. Tanto el deseo como el goce así, son transliterados a otras esferas del lugar donde el personaje permanece.

ENFERMERA: Anoche gritó. Gritó mientras dormía.

HASEL: ¿Grité? ¿Era yo, está segura?

ENFERMERA: Yo no estaba. Me lo contó Sarita, que vino a verlo.

HASEL: ¿Quién es Sarita?

²⁰¹ El *blanqueo*: Se legalizaba al detenido-desaparecido y se lo ponía a disposición del Poder Ejecutivo. A partir de 1980, de esta situación, podía derivar la deportación y el exilio, haciendo uso de la opción a salir del país que establece la Constitución (art. 23), o el enjuiciamiento por tribunales militares y la condena a prisión.

ENFERMERA: La flaca, con cogote de aveSTRUZ y ojos saltones. ¿Qué le pasó?

HASEL: No sé, no me acuerdo.

También para Spiegelman:

La deportación, la inminencia de las cámaras de gas, el campo de concentración y el riesgo de peligro letal ininterrumpido producen un quiebre en el *sentido de la vida*, en el orden estructural de los aconteceres.²⁰²

La condición como Levy-Daniel nos plantea que Hasel-Tomás, encuentra una forma de sobrellevar esta fractura vital, empieza con la anulación de la experiencia de subjetividad del mismo sujeto. Hasel-Tomás, sobrevive en el olvido de un *sí mismo*, en la negación constante de su propio yo. La salida del campo deja intacta la pregunta acerca del “odio de Dios por la criatura”, la inquietante e inefable pregunta sobre el deseo del Otro.

François Lyotard afirma que los sobrevivientes a los campos de concentración pueden describir y narrar lo que era la administración de la muerte, pero no podrán decir nada de la abyección del discurso al cual se los redujo.

Exactamente esto es lo que le ocurre a Hasel-Tomás, reducido en el discurso de la Ley, y del Orden. Desde la constitución de la figura del Padre; le es imposible narrar y relatar, reconocer al otro como uno diferente que marca su existencia porque está redimido a la abyección de este discurso.

El texto sólo se cuenta desde una mirada, pero la otra se deja oculta, se escamotea, se pierde en un puente de incomunicación entre los personajes tal como el mismo Lyotard a partir de allí, nos plantea:

¿Cómo puede uno comunicar mediante la interlocución el terror de no estar destinado ya a nada o a nadie? ¿Se trata entonces de un acontecimiento sin testigos? ¿Cómo evitar que lo inefable se vuelva una mística? El testimonio envuelve un imposible: lo real tropieza con lo imposible de decir y designa un tope a lo que puede ser dicho.²⁰³

Primo Levi, nos explica correctamente como funciona el sistema de relaciones sociales en el contexto del campo de concentración, desde allí la *Zona Gris*, representa el discurso más elaborado de Primo Levi, para explicar como funciona el universo concentracional.

En *Memorias de Praga*, la relación planteada entre *Hasel-Tomás* y *El Padre* alude a aquellas figuras que se plantean la relación *victima – victimario*, tal como se construyó en el sistema concentracional durante la Segunda Guerra Mundial. De esta manera quien es y se vuelve victimario, no está exento de ser entendido y convertido otra vez en la figura de víctima. El personaje del Padre, en este caso representa esencialmente la misma imagen que para Primo Levi, ejemplifica en el Ghetto de Lodz al judío Rumkowski²⁰⁴.

202 Tomado: 22/11/2006 -

<http://www.eol.org.ar/virtualia/005/default.asp?notas=setendlarz-02.html>

203 Jean Francoise Lyotard, *Los derechos de los otros*, S. Shute y S. Hurley (comp.), *De los derechos humanos*, Trotta, Valladolid, 1998.

204 Mordechai Chaim Rumkowski (1877 - 1944), industrial judío que desempeñó el cargo de presidente del Judenrat o Consejo Judío de gobierno del gueto de Łódź (Polonia) durante la época del Holocausto nazi. El 1 de

El judío Rumkowski se vuelve y se torna víctima y victimario del propio campo de concentración. El padre adopta las mismas características de Rumkowski, sin que ello signifique que Levy-Daniel esté reconstruyendo la imagen de este personaje en el Padre de *Memorias de Praga*. A pesar de todo, el Padre, adopta el puesto de victimario y acusa sobre Zeví toda la fuerza de su poder, mientras la figura de víctima no sólo es extendida al propio Zeví, sino que termina confrontando a Hasel-Tomás. La aniquilación de todo es la base de esta obra. Ya como en la Argentina de la dictadura, Levy-Daniel nos muestra que no importa como se ejecuta el sistema del orden del poder en el campo de concentración, o como los victimarios se vuelven víctimas también, sino que este orden de carácter impredecible, es capaz de arrasar con todo inclusive con sus propios arquitectos. Zeví, es condenado, pero Hasel-Tomas también de aquello no queda absolutamente nada.

Tal como comunistas, nacionalistas polacos y muchos judíos, victimizados por sus captores, estuvieron dispuestos a victimizar a sus compañeros de desgracias con la esperanza de "sobrevivir" tal también asume esta posición el Padre, quien trata de saltar la amenaza que el propio campo construye a su alrededor, sometiendo a Zeví a través de la deuda de unos pagarés. El Padre arremete despiadadamente hasta dar con la separación de Hasel-Tomas, hijo de este y Judith hija de Zeví. Como vemos el problema no se basa únicamente en la distancia de las razas sino también en una forma muy particular de condenar ser miembros de esa raza, que no es el orden lo único que se pone en juego, sino en los términos de Hannah Arendt, lo que constituye la propia condición humana.

En *Memorias de Praga*, toda la acción ocurre dentro de lo que podemos denominar el campo y el juego concentracional, por ello todo está enmarcado dentro del ghetto. Desde allí, existe una clara diferencia entre el Padre y Zeví, pero ambos se interrelacionan dentro del campo, casi de la misma forma como Rumkowski estableció relaciones con sus propios compañeros.

Esta adjudicación de un cierto mecanismo de poder, esto es: ser víctima, pero a la vez transformarse en victimario, apunta especialmente a lo que muele la acción del padre sobre Zeví y a lo que puede construirse dentro del campo de concentración, lo que da cuenta del totalitarismo como modo de expresión política.

La historia de Rumkowski es la historia repugnante e inquietante de los Capos y funcionarios de los Lager; de los pequeños jerarcas que sirven a un régimen, frente a cuyas culpas son voluntariamente ciegos; de los subordinados que firman todo, porque

octubre de 1939 fue nombrado por las autoridades de ocupación alemanas presidente del Gueto de Lodz, el mayor de los guetos judíos. En este puesto era el líder y máximo responsable ante los nazis del Judenrat o consejo de gobierno del gueto, organismo que debía ocuparse de la organización interna del mismo: distribución de alimentos, higiene, alojamiento, orden público y las operaciones necesarias para garantizar la eficacia de las deportaciones de habitantes del gueto hacia los campos de exterminio. Rumkowski pareció tomarse su cargo como si de un jefe de Estado se tratara: acuñó moneda (el rumkie) y sellos de correos con su efigie, celebró matrimonios en lugar de los rabinos y se desplazaba en una destortalada carroza rodeado por la policía judía, motivo por el cual se le conocía como el rey Chaim I. Como otros integrantes de los Consejos judíos establecidos por los nazis, probablemente creyó que una diligente colaboración con las labores de exterminio de los judíos europeos serviría para evitar su propia eliminación. Sin embargo, no fue así: murió en las cámaras de gas de Auschwitz como la mayoría de sus súbditos. http://es.wikipedia.org/wiki/Chaim_Rumkowski

una firma es poco importante; de quien mueve la cabeza pero consiente; de quien dice "si no lo hiciese yo, lo haría alguien peor que yo.²⁰⁵

Esta es la acción que mueve al Padre de Hasel-Tomas a constituirse en el Rumkowski de esta pieza, precisamente aquello que Primo Levi declara al decir: *ser voluntariamente ciegos, ser un subordinado que firma todo, porque una firma es poco importante*, de quien se asume desde el lugar de que hay un alguien que tiene que acometer esa posición, de quien presume: *sino lo hiciese yo, lo haría alguien peor que yo.*

Señalo pues desde dónde intento articular la memoria, desde dónde Levy-Daniel lo intenta. Lo practico con más preguntas que respuestas desde lo ético, con el cuidado que esta acción amerita. Trabajo ésa pre-potencia dislocadora de la subjetividad. La experiencia no se reduce a las imágenes, sensaciones, *grabadas* en la memoria. Creo que consiste en la articulación que se hace después, haciéndolas ingresar en una trama de sentido. Me apropió de las inscripciones científicas dadas acerca de las dificultades de la mirada, intervengo otras cartillas a través de mis lecturas y citas de diferentes escritores: John Berger, Jean Améry, Elie Wiesel, Primo Levi, etc. Justamente de él traigo su reflexión acerca del concepto de *Zona Gris*, cito:

Zona gris es la capacidad o tendencia de todo individuo por determinadas circunstancias de volverse un idiota moral o ejercer un tipo de acción que lo constituye en cómplice directo, y articulador de una política genocida, exterminadora.²⁰⁶

En estas épocas en que la moral se ha vuelto funcional a intereses específicos, el Padre representa este idiota que menciona Primo Levi, el Padre se vuelve pues articulador de la política genocida con que amenaza el poder.

Es ingenuo, absurdo e históricamente falso creer que un sistema infernal, como era el nacionalsocialismo, convierta en santos a sus víctimas, por el contrario, las degrada, las asimila a él, y tanto más cuanto más vulnerables sean ellas, vacías, privadas de un esqueleto político o moral [...] La condición de ultrajado no excluye a la de culpable.²⁰⁷

Pero todo esto no basta para explicar el sentido acuciante y amenazador que emana de esta historia. Tal vez su significado sea más amplio: en Rumkowski / Padre nos vemos todos, su ambigüedad es la nuestra, connatural a nosotros, de híbridos amasados de arcilla y de espíritu; su fiebre es la nuestra, la de nuestra civilización occidental que *baja a los infiernos con trompetas y tambores*, y sus miserables oropeles son la imagen distorsionada de nuestros símbolos de prestigio social. Su locura es la del hombre presuntuoso y mortal.

Igual que Rumkowski / Padre, también nosotros nos cegamos con el poder y con el prestigio hasta olvidar nuestra fragilidad esencial: con el poder pactamos todos, de buena o mala gana, olvidando que todos estamos en el ghetto, que el ghetto está amurallado, que fuera del recinto están los señores de la muerte, que poco más allá espera el tren.

205 Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona – España, año 2005, p.87

206 Op. Cit. p.88

207 Ibidem p. 92

PAUSA. HASEL PERMANECE INMOVIL, SOLO Y CALLADO DURANTE LARGOS SEGUNDOS, ESPERANDO. CUANDO PARECE QUE YA NADIE VA A LLEGAR, APARECE EL PADRE.

PADRE: Vamos, a casa. Te estamos esperando, todos. Franz y Jiri ya están sentados a la mesa. Tu madre te estuvo buscando por todos lados.

LA LUZ SE VA EXTINGUIENDO LENTAMENTE.²⁰⁸

Después de la liberación viene la recuperación ordenada del pensamiento y por lo tanto de la culpa. Entonces, sólo entonces, uno puede pensar en todo que puede nuevamente aparecer.

208 Héctor Levy-Daniel, Memorias de Praga, <http://www.autores.org.ar/hlevydanield/Obras/praga.htm>, escena final.

INSTRUCCIONES PARA EL MANEJO DE MARIONETAS (1997)

El sueño de un deseo atávico

Antropofagia de la política o política antropofágica

El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido.

Michel Foucault

Los cuerpos de la política y los cuerpos políticos son más grandes que los cuerpos de los hombres que la detentan. Los campos son espacios e intersticios de los interdictos de la política, representaciones violentas y de fuerza del poder, aparecen cuerpos que como en Auschwitz, hoy permanecen en silencio profundo, ocultos, desconocidos, pero de los cuáles es probable que podamos todavía también hoy oír sus gritos, sus lamentos, y los aullidos de los cuerpos condenados.

El final de los “supliciados” en el campo no es la muerte, es precisamente la no muerte de los que no se sabe que mueren, de los que no tienen recuerdo de la muerte, dónde le ocurrió su destino fatal, ¿Por qué fueron condenados? ¿Dónde estaban? ¿Por qué llegaron allí? ¿Por qué no saben si saldrán? ¿Cuál ha sido el delito cometido? Los cuerpos de esos condenados a *la muerte no muerte*, todavía aúllan en el silencio de los antiguos campos de concentración, porque ellos permanecen allí en tanto el poder les otorgue alguna figura para escapar de aquellos lugares, que todos repudiamos, pero que siguen apareciendo por doquier, que la sociedad sigue sofisticando los sistemas de construcción de los campos, de los dominios sobre los cuerpos, y de los que por lo tanto resurge la pregunta: *¿Quién nos transforma en sus marionetas?* *¿Quién nos maneja?* *¿Con qué fin?* *¿Cuál es su objeto?* Mientras lo que se devuelve del otro lado es nada, apenas un mutis que no depara principio ni fin, ni lugar, ni estancia.

La princesa Anastasia sigue todavía hoy precisando los estertores de su grito desesperado minutos antes de su muerte y de los zares, en las escaleras del palacio de invierno, a manos de los revolucionarios de la época. Todo esto se devuelve en las representaciones sociales del holocausto. El sino del siglo XX fue holocaustico.

Cómo el siglo XX fue una transición de la era de la técnica, sólo se pusieron en práctica los ejercicios propios y más virulentos de la violencia y de la guerra apenas para poder comprobar el poderío que cada país colocaba en el seno de su tradición política. Tal como lo define Noam Chomsky, fuerte formas, actos, actitudes de control. Formas y artilugios desarrollados para el control del otro. Cuando un método se hace distinto y obsoleto entonces el otro aparece en sustitución de este, y dejando atrás, en el abandono, en el olvido al otro poderoso:

Cuando se produce un cambio político por razones de «seguridad nacional» y en respuesta a la amenaza o cuando lo absurdo de ésta es tan evidente que ya no se puede ocultar, entra en escena una convención auxiliar. Llegados a este punto, los temores antes avivados se consideran exagerados debido a las comprensibles pasiones de la guerra fría. Es el momento de «cambiar de rumbo» y ser más realistas, hasta que el próximo

episodio haga necesario esgrimir de nuevo los viejos fantasmas. Durante los años de la guerra fría esta rutina se empleó hasta la exasperación.²⁰⁹

«*Instrucciones para el manejo de las marionetas*» es una pieza escrita por Héctor Levy-Daniel en 1997, su metáfora reseña algunos elementos fundamentales en los cuerpos de lo político, a saber nuevas formas de control que superan las ya conocidas y de las que se dejaban huellas, marcas, sellos, identidades en el cuerpo, en «*Instrucciones para el manejo de las marionetas*» se muestran estas operaciones, pero aún más se definen entre un suceso y otro esto es: El Mariscal, jefe de una especie de campo clandestino de detención, selecciona en base al azar y tal vez también a su necesidad, una cierta cantidad de prisioneros (sus marionetas) para que representen las imágenes de su infancia, reconstruyan su pasado “débil”, y se apropien bajo una “tecnología del cuerpo condenado” del presente “metafísico” de este mariscal de su atinente pasado, su vida, su microcosmos que pertenece ya al macrocosmos de la política. Este mariscal tiene un guardia fiel, un can cerbero “apodado” Meléndez que funge de vigilante, de cuidador, para evitar que los cuerpos suplicados adopten un destino insurreccional, un levantamiento de la marioneta que puede ser procaz a quien los maneja, una liberación de sus cuerpos y de sus ideologías.

Los elegidos para este desafío tienen asegurado un relativo bienestar dentro del campo y, sobre todo, aparentemente la esperanza de sobrevivir, garantizado por la idea de que si cumplen bien su rol de marionetas, la represión de este poder supremo pasará y sus cuerpos, no sus almas, quedarán en absoluta “libertad”. Todo sojuzgamiento quedará supeditado a estar fuera o no de las órdenes del marionetista.

El tema de la obra, entonces, gira en torno a la capacidad de resistencia en un ambiente hostil y desesperanzado, en el camino de obtener o de recuperar la libertad y esto no lo recuerdan los personajes detenidos en este centro clandestino, en este campo de concentración. Aparece cumplir todo lo que este Mariscal enuncia como un dictamen de la ley, pero de la que las marionetas Katia, Lara, Caruso, Renard, Bruno e inclusive el propio Meléndez no tienen conocimiento, ni certeza alguna.

Resulta paradójico el formato de presentación de «*Instrucciones para el manejo de las marionetas*» en tanto que por aquellos años todavía no podía vislumbrar por si sola el destino “insurreccional” que cobraría la Argentina en el año 2001 insurrección que tiene sus matices y sus escondrijos, pues de ella siguieron operando las formas de poder político más “duras” que ya históricamente habían estado instaladas en los centros de poder del estado, para lo que cabría perfectamente la pregunta, de si lo sucedido cuatro años después de escrita esta pieza, fue la resultante de los “nuevos” movimientos insurreccionales, que empiezan a reaparecer en la América Latina en la última década del siglo XX, o si fue otra orquestación producto de mafias y ghettos gansteriles de los estertores de un poder político que vivió la historia de argentina y que va aparejada con su estructura simbólica de pensar la política y lo social.

Lo que me lleva a relacionar ambos actos de “conciencia” por un lado la producción de un texto o cuerpo de discurso sobre las formas de represión y el poder, y por otro lado la producción de una virulenta acción acuñada al pueblo pero emanada precisamente de los

209 Noam Chomsky y Mitsou Ronat. Conversaciones Con Noam Chomsky. Barcelona: Granica Editor, 1978., p.53

cuerpos de poder, es precisamente varios puntos centrales que tienen que ver con los procesos sociales en los momentos de insurrección, y con la fuerza con que ciertos grupos sociales pueden en determinado momento emanar pero que detrás de ellos surgen otros, aparecen otros que pueden manejar los hilos de la “marionetas” y seguir operando sus estructuras de poder.

Desde esta metafísica, *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”* es reveladora de algo que todos los argentinos conocen, pero que pareciera está sellado en el subconsciente de su “cuerpo”, luego “eso” que permanece sellado le otorgó una vez más al poder y sus acólitos las bases necesarias para hacer sus juegos y remesas en base precisamente a las necesidades de los cuerpos “destruidos” de los marginados y de los “desalmados”.

También está allí y no podemos obviarlo, la brecha que los nuevos “imperios” y los nuevos imperialismos han forjado para la América Latina y sus “jóvenes democracias” esto es: la destrucción de las instituciones como proyecto de una sociedad debilitada y sojuzgamiento de ciudades, naciones enteras a los efectos de las grandes corporaciones, transnacionales, operadoras comerciales desconocidas de su funcionamiento para el hombre medio común.

Decir o apenas pensar que este operador (en el texto de Levy-Daniel) no es un operador político y por ende histórico supone una negación precisa de algo convierte a las marionetas precisamente en eso que ellas suponen un cuerpo que posee alma en tanto esas otras personas, ahora sí personas, le dan alma. Los que detentan, hablan, crecen el poder son la personas que manejan el alma de las marionetas. *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”* es mucho más que una simple expresión “premonitoria” de los operadores políticos y sus *construcciones* en la estructura de lo simbólico y en la acción de la psique de los “ciudadanos”.

“Instrucciones para el manejo de las marionetas” es una poderosa metáfora sobre el poder político y por supuesto lo que supone el acto consciente de transgredir los momentos históricos que la política misma implementa. Además, sugiere otra nueva medievalidad de la política, de sus procedimientos y de sus ejecutorias.

No sólo Héctor Levy-Daniel promueve una estructura que se desplaza en una razón de una concepción “mítico-fantosiosa” del poder político y de sus prácticas, sino que encamina en este texto una lectura prominente sobre los terribles deseos que perduran en los ghettos de la política argentina de la década de los 90, la tan mal apodada era “menemista” que dejó entrever a pocos años de su aventura “democrática”, el descalabro social de lo que de ella devino, por supuesto de sus instituciones, pero que al mismo tiempo no fue producto de ella misma sino de todo un devenir histórico que todavía no ha sido pensado “bien” por los Argentinos. ¿Acaso es que no es posible articular una mirada del presente pensando en el pasado? Por ello la memoria produce una fijación de la perpetuidad de lo político y de su antropofagia. En *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”* la política y lo político se tragan a si mismos para evitar ser descontados por el otro sujeto histórico que niega los fundamentos de esta política hoy, esto es: los marginados, al respecto, sobre el tema de los marginados, Harold Pinter hace una fuerte aseveración en relación con el poder de los marginados, Pinter explica:

Me parece que los pobres se han convertido en el verdadero enemigo de los ricos. Siempre lo han sido, pero ahora esto se ve encarnado en términos concretos. Ahora que los comunistas ya no operan como una

fuerza mundial, los pobres se han convertido en la nueva fuerza de la subversión, porque afectan a la estabilidad del estado. Así que la única cosa que debe hacerse con los pobres es mantenerlos pobres.²¹⁰

Antropofagia de la política, que se traga a si misma en aras de evitar una sublevación de estos marginados. Si la política no puede operar mecanismos y formas de coerción y representación de la fuerza del poder sobre los “condenados” prefiere hacer de “si misma un acto expurgación de sus males, autodestrucción de sus propios poderes, aniquilación de si misma. En este momento ya no opera signo, sino pura práctica y método destructivos, autodestructivos. La política desaparece para dar paso a un juego básico de la pragmática, entonces allí todo se torna «violencia inútil»

Héctor Levy-Daniel pone al descubierto formas complejas de mirar, pensar, actuar la política en la Argentina que advierten las estructuras y los sentidos de cómo se controla el poder. Advertir lo que casi ninguno había advertido, gráciles de poder, obnubilados, encandilados por los mágicos superfluos de una ficción del progreso y del ajuste político, de la administración perfecta, se nos antepone en el marco de esta obra un problema, por demás de orden estructural, que anuncia constantemente una inevitable catástrofe de lo social.

Lo social quedó suspendido en la Argentina de los 90, lo social fue producto de un desdibujamiento terrible operado desde los marcos del poder y de la política que devino en ilusión de construcción social “desarrollada”, pero que marcó el final de esta ilusión en los acontecimientos acaecidos el 19 y 20 de diciembre del 2001. Allí también quedó disuelta la relación entre lo público y lo privado, finalizó el término, y la idea de nación, y por ende la construcción de una idea de lo político.

En *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”* la rebelión no llega del todo a producirse, en alguna forma es pensada, pero no se consuma. La frontera de lo que pertenece al mundo de lo privado y lo público queda disuelta.

Ya no existe en los personajes un nivel de conocimiento de lo que pertenece al dominio de lo privado y de lo que pertenece al dominio de lo público. Por ende no se tiene ninguna posibilidad de construir desde allí alguna acción de lo social y de lo político.

El Mariscal (panóptico del poder / panóptico de si mismo) conoce los juegos y las estrategias de todos y cada uno de los otros, es una voz que se suspende por encima de ellos, dictando, dictaminando, mandando, y abandonando también, dejando a la deriva. Lo social condicionado por lo político siempre al límite, en un delgado hilo de equilibrio, a punto de suspenderse (sino es que está ya suspendido) todo aquello que nos parece, nos mantiene en perfecta armonía con el otro. Desajustes de la relación pública – privada. Relación que quedó sólo entendida para el marco de una correspondencia mecánica, pero no de sentido y que demarcó los sentidos propios de la política.

Fue el juego de la política que se vino por encima de lo social, lo público por encima de lo privado. Estas formas de engranarse el sistema introdujo el regurgitar de los estertores de un sistema de poder y los mecanismos simbólicos que produce otro para efectuar el pase, la transferencia perfecta y seguir en el camino de consolidación de ciertos nichos de la política. Pareciera que no, pareciera que todo lo que en *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”*

210 Harold Pinter, *Sobre el teatro inglés*, Editorial Losada, 1995, p. 45.

prescribe, es sólo parte de una cierta ficcionalidad del autor y de su creación, pero nada de ello es así. Los enunciados que emergen de los personajes de esta pieza de Levy-Daniel profieren el resultado “histórico” de un proceso político que se llevó a cabo en la Argentina con toda la intencionalidad del caso y de la que los operadores de tal política no han sido procesados hasta ahora, al menos interrogados o interpelados por aquellos que piensan en un país.

Metafísica de la política en “Instrucciones para el manejo de las marionetas”

En *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”* la política y las acciones que desde este ámbito se pueden acometer lo dominan todo, absolutamente todo. Ya la operatoria de la crítica no va hacia los métodos y a sus técnicas, a las funciones sociales del poder político, a los procedimientos de poder. ¿Se ajusta realmente una teoría del principio a los fastos desmanes procedimentales del poder sujetos al Mariscal? El actor tiene su vida particular y yo como actor represento una vida, en la escena el personaje tiene su vida y cuando yo estoy en la escena mi vida ya no está, es decir el actor trata de ocultar su vida, la que devendría de él, ¿Para qué? para sacar la vida del personaje en escena, y luego el personaje solamente está en la escena cuando la vida del personaje está en la escena, es decir no en otro momento, es decir si el actor no logra “abandonar” su propio ámbito de existencia, el personaje no tiene espacio de aparición posible. Por lo tanto el teatro es un sistema de representaciones de la vida, pues el actor se suplanta en “él mismo” y se reconstruye en otra vida. Todo el acto de representación de la vida en el teatro es una pura metafísica de lo social.

De este texto nos surge a propósito de la política cuáles son los espacios que condenan la vida, al menos que la condenan desde ciertos espacios: La Cárcel. Y la cárcel qué es. Es decir; en la cárcel o en aquellos espacios donde el encerramiento es la cotidianidad etc. uno pudiera preguntarse: ¿Qué es la cárcel, por ejemplo, para muchos presos? Esto es: estar fuera de la vida, como lo dicen los personajes en *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”*:

LARA: Afuera hay vida. Podemos salir.

Y continúa:

KATIA: Afuera no hay nada. Esta mierda es lo único que existe.”

En esta metáfora profundamente metafísica – kantiana, la cárcel, el ghetto, el campo de concentración se transforma en un sistema de representaciones de la vida; es decir dentro de la cárcel, o dentro de espacios similares a la cárcel, por ejemplo, campos de concentración, de prisioneros, ghettos, que son lugares cerrados dónde no hay salida y son laberínticos porque no hay salida, se crea allí un sistema, un orden de representaciones de la vida.

La vida está en la libertad, está afuera, la vida está afuera en la libertad, es lo que plantea Hannah Arendt en su tesis sobre la política, y esto es lo que es la política. Es decir; la política está en el mundo público, en el mundo privado en el mundo oculto no hay política, porque mis acciones no están vinculadas con los demás, no son públicas, no aparecen en la escena. El mundo interior, el mundo privado desaparece por tanto del mundo, y el otro no puede ser nombrado simplemente porque no está, en cambio en la vida pública, en la calle, en la vida, allí está la libertad. Esa es la libertad, pero no la libertad entendida como que puedo hacer lo que quiera, (porque no puedo hacer lo que quiera) sino la libertad de que mis “acciones” afectan a los demás, entonces, en función de eso tengo la libertad. Cuándo se está

en la cárcel ¿Qué ocurre?, pierdo la libertad, y al perder la libertad pierdo la vida, y pierdo la condición política que me abroga el ser libre.

Que hace el condenado, que está en peor situación que el preso, porque el preso sabe que está cumpliendo una pena y que en algún momento va a volver a la vida, el condenado no sabe, no tiene conciencia de que vuelva a la vida, pues mientras está condenado la vida la perdió por completo, entonces: ¿Qué hace? como ningún hombre no vive si no tiene la vida, o puede vivir sin la vida, es decir sin la vida “está muerto” y al estar muerto no existe, es decir no hay libertad, no hay política, no hay acción, ¿Qué hace entonces cuando está condenado? Crea un sistema de representaciones de la vida, es decir; en la cárcel se representa la vida, en la cárcel hay un lugar de esparcimiento, en la cárcel hay un lugar para la soledad, hay un espacio para convivir con tu familia, crear una familia. La escena idénticamente es un modo de reproducción de la vida, una puesta en escena de la vida, un aparecer en la vida, es una representación de la vida y de la libertad porque no hay vida sin política.

En *“Instrucciones para el manejo de las marionetas”* no hay presos, es decir ellos no están presos, están prisioneros, que es un concepto distinto al de preso, se está preso porque está pagando una culpa un delito, por algún delito que cometiste. Pero estar “prisionero” es estar retenido, estar retenido en un espacio dónde no hay salida. Eres así, presa del otro, y como te has convertido en presa, debes ser aniquilado en cualquier momento y esto es lo que les sucede a los personajes, es decir; Katia, Cora, Guinea, Bruno, Bernard etc. Es decir no hay razón de por qué se está allí, simplemente eres prisionero, no se sabe cuándo vas a salir, no se sabe si vas a salir. Como cuando se es prisionero de otro ejército, no sabes a dónde te llevan porque a lo mejor te ocultan, no sabes exactamente si vas a salir. El prisionero tiene esa condición y estos personajes están prisioneros, están detenidos allí, no habría posibilidad de movilidad. Por lo tanto se establece una relación de dependencia, porque entonces sin Menéndez y evidentemente sin el Mariscal, que representan la dirección de todo, no hay posibilidad de hacer nada, no hay posibilidad de vivir. De allí, entonces la única manera que tiene el Mariscal de vivir es representando su propia vida a través de los prisioneros. Porque son ellos los que en definitiva le garantizan la vida al Mariscal, y se puede observar que este Mariscal nunca aparece. Además el nombre de “Mariscal” es decir un nombre militar, entonces de allí un teatro crea un sistema de representaciones, una cárcel crea un sistema de representaciones.

Los personajes nunca pueden escapar de la escena, porque cuando la obra termina los personajes desaparecen, idénticamente como los prisioneros, los personajes están prisioneros en un espacio en el espacio escénico y son prisioneros dentro de ese espacio escénico, el personaje no vive después de ese espacio escénico. En una forma el actor recupera su vida, y el actor cuando sube a la escena pierde su vida y es prisionero de la escena, y el personaje entonces se libera en la escena. Pero cuando la obra termina el personaje queda prisionero de la escena, es decir no puede escapar de allí y el actor recupera su vida, el actor deja de ser prisionero.

Allí hay dos espacios, el del actor y su vida y el de los personajes y su vida. ¿Qué es lo que le pasa a estos personajes? Hay un sistema de representaciones de los cuales ellos (los personajes) no pueden escapar. Si ellos no pueden escapar, si ellos no representan a esos personajes, que son los que le dan vida al Mariscal, es decir; Cora Guinea, Katia, Lara, Bruno e inclusive Menéndez no tendrían esperanza de sobrevivir allí, y eso se lo dicen a Menéndez.

Los personajes todos (los prisioneros), le preguntan a Menéndez “Pero nos va a aceptar”, entonces el Mariscal llama a Menéndez, que es un prisionero más para saber que sucede, Menéndez tiene que de algún modo “rendir las cuentas” al Mariscal” y rendirlas perfectamente bien, de allí que Menéndez sea un prisionero más.

También observemos que Menéndez *reacciona* con Lara, pero él es otro tipo de prisionero. Menéndez obviamente tiene un status mayor. El campo de concentración, el ghetto son espacios de estructura y conformación cerrada pero dentro de ellos hay jerarquías, rangos, ciertos órdenes y ciertas formas de estructurar las “leyes” (internas) que obviamente en un sistema de libertades estas leyes terminan tornándose menos violentas. Luego en una secuencia distinta se descubre el aparente asesinato de Renard, y todos saben que mataron a Renard, es quizá como si quisieran admitirlo, porque eso significa la posible muerte de ellos también.

Otro elemento fundamental en el texto se evidencia a partir de los personajes en la pulsiones, por ejemplo Caruso tiene la llave de los camarines, es así la única que puede entrar a los camarines, es la única que puede ver a Renard o hablar con él, a partir de allí Menéndez comienza un profundo interrogatorio sobre la llave de la puerta de los camarines, dónde trata de indagar si Caruso ha dejado, la puerta del camarín de Renard bien cerrada.

Se produce allí una trama de intriga en la que no se puede detectar bien si el camarín ha quedado abierto, ni que ha sucedido con Renard, si realmente lo mataron etc. Allí se manifiestan una serie de elementos en donde el teatro de la vida real, es un teatro por este sentido preponderantemente y profundamente político y porque lo político tiene que ver allí con la forma de construir un sistema de relaciones sociales, la manera de establecer una descripción de la sociedad. Al mismo tiempo que nos ofrece la posibilidad de construir todo ese sistema que funda una percepción de las relaciones sociales, y luego que eso nos permite definir a partir cómo es este sistema que funciona en tanto y como una estructura cerrada de las piezas que no da punto de conexión, no da puntos de apertura.

“*Instrucciones para el manejo de las marionetas*» es una pieza que deviene totalmente desestructurada, montada sobre el tema político y representa muy bien esta compleja condición de lo humano, estar perdido en el laberinto sin tener el juicio. En lo que la caracteriza con respecto a la variable del tiempo, por ejemplo el tiempo allí no existe, no se tiene razón del tiempo, las escenas que los personajes representan dentro de la escena (teatro dentro del teatro) que son un reflejo de la vida del Mariscal, produce como en el cine a través de una estructura muy particular, (usando una forma de Flash Back teatral) van a la niñez, pero no se conoce exactamente qué momento de la niñez representan y por qué ese eterno retorno allí presente, y cuando reproducen esta niñez, hay como una representación del afuera. Esta idea del Mariscal es muy importante aquí cuando su presencia como personajes remite a la tesis del panóptico de Michel Foucault, remite pues a la experiencia y a esta idea del panóptico. Es decir el panóptico donde alguien te vigila y puedes vigilarte desde todos los puntos. Esta estructura panóptica se plantea muy bien en esta relación de poder en la obra de Héctor Levy-Daniel. Entonces el Mariscal actúa, y es al mismo tiempo un panóptico, es decir desde un “lugar” (otra vez el problema del espacio) que nadie lo puede ver, pero que si él puede verlos a todos los demás. Porque la idea del panóptico es esta. Es una torre, central, circular desde dónde puedo vigilar todo. Puedo divisar a través de cualquier puntos, los lugares de control, pero los demás lo que están abajo no te pueden divisar a ti. Al tener ese

espacio de visión total, se tiene el control, el dominio, mientras los demás no saben en que lugar estás, y no te pueden divisar, los que están abajo están abajo, están en un laberinto, están en un espacio controlado por el que está arriba que siempre es uno solo y esta es una construcción del poder y una descripción del poder.

Los personajes de *«Instrucciones para el manejo de las marionetas»* siempre van a estar supeditados al Mariscal; observemos que al final hay una rebelión y esa rebelión no tiene mayor trascendencia al menos para el Mariscal. El Mariscal nunca atiende las llamadas de los otros que se han rebelado cruda y violentamente, y aunque ellos (Cora, Caruso, Katia, Lara, Bruno) matan a Menéndez, esta rebelión no subvierte el orden establecido pues el Mariscal sigue dominando su relación espacio – temporal de la acción y de los sentidos – acontecimientos. Sentidos y acontecimientos que todos ellos (en este caso los personajes) tratan de burlar, pero que obviamente no logran hacerlo porque están actuando desde el modo de pensar del Mariscal propiamente dicho.

Este sentido de lo político, construido por Héctor Levy-Daniel, es muy poderoso, porque ya no se trata simplemente de violentar las estructuras de poder como un ejercicio de liberación contra el “opresor”, es decir las formas de perpetuarse en las estructuras de poder, son ahora mucho más sutiles y tienden a permanecer en el tiempo. Con el desarrollo de los sistemas de control y por ende de poder, las instituciones son hoy más efectivas y sólidas que otrora, y han sofisticado mucho más sus sistemas de “hacinamiento” y vigilancia de la sociedad. Ya el poder no es visible sino invisible. Esto es: el poder se halla instalado más en el discurso de dominación, que en la fuerza y en la violencia y lo que antes se podía ver, ahora actúa invisiblemente, tanto en la estructura de objeto de deseo, como en el deseo, como en el goce propiamente dicho. El poder se ha vuelto, se ha transformado así en una mácula “omnipresente” y a la vez “omniausente”, extrañamente ausente, invisible, transparente, pero establece, para quien o que intente dominarla un marco(a esta mácula), efectivamente virtual de relaciones que se organizan en el sistema como formas de defensa, de este poder.

Históricamente la relación y la estructura de poder generada entre opresor – oprimido, está ajustada a ese valor de dependencia entre ambos, sólo que ahora los tiempos se han hecho menos dolorosos, porque atacan (ya lo hemos prescrito) menos al cuerpo y más al objeto del lenguaje y del discurso. Esto es lo que poderosa y profundamente se va tornando discurso y acción de la política en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel.

En esta mácula los prisioneros que pueden navegar por ella, trasuntar libremente todas sus acciones pierden de si, su destino y su origen, lo olvidan, o lo quieren olvidar para no estar destinados a otro poder aún peor, por lo desconocido. En “Los insensatos” por ejemplo, también los personajes que son una familia, están en una casa que les pertenece, pero están como prisioneros, es decir no pueden salir o no salen. Pueden salir, pero hay algo que los detiene, entonces lo que se crea allí también es un sistema de dependencias.

Hay otra pieza de Levy-Daniel *«Despedidas»* en dónde lo que sucede fuera del “espacio escénico” representa un caos, esta imagen de que afuera hay un caos, se vuelve reiterativa porque en *«Instrucciones para el manejo de las marionetas»* podemos determinar que afuera de ese espacio cerrado, de ese campo dónde están los personajes, también hay un caos, pues de ningún modo se sabe o se puede saber si hay o no vida. Por ejemplo un espacio donde no hay vida, o dónde el sistema de vida es muy complejo o atormentador, es el desierto; es decir en el desierto “no hay vida” entonces los espacios que maneja Levy-Daniel, (normalmente en el

afuera no hay nada o está velado tanto para personajes como para espectadores), están representados como la nada y muchos de ellos están vinculados con la idea del desierto.

Estos espacios representan a la muerte, lo que está afuera es la muerte, y hay un personaje desde dónde se construye el poder que anuncia que la vida está en el lugar del “campo”.

La nada se torna en su dramaturgia una representación que adquiere un carácter profundamente metafísico pues previene siempre una pregunta por el “alguien” y pareciera que hay un personaje que construye la idea de poder y el discurso de poder que dice: que parece que la vida está aquí, en ese espacio laberíntico, y cerrado, en que al mismo tiempo se vuelve producto de un panóptico, luego va hacia el afuera y define: que afuera como no hay nada, no hay vida, en consecuencia tampoco la habrá para los personajes que tratan constantemente de salir de ese laberinto.

Estos personajes además se valen de discurso, de fuerte discurso para subvertir cualquier cosa que se diga desde el otro lado, discurso de poder, para que los otros no puedan mirar más allá de lo que puede suceder dentro del mismo espacio que les rodea. El mundo es finito, no una inmensidad, la totalidad del mundo está allí, dentro solamente de ese eterno laberinto que sobre cada uno de los personajes vuelve y vuelve y retorna constantemente.

El espacio representa en Levy-Daniel se estructura en su dramaturgia como el mito del eterno retorno. Inevitablemente volver al inicio para volver y volver sin escapatoria alguna al origen como si nunca de allí se hubiera partido. En “Rommer los últimos crímenes” los personajes están encerrados en una casa y afuera sólo queda caos y/o hecatombe, de esta manera la estructura profundiza sobre lo trágico, es decir que al final los personajes viven la muerte, es inevitable, el destino es fatal, ellos están atados a su atávico destino. Héctor Levy-Daniel retorna de alguna forma a la manera como se construye la obra griega, al decir de cómo los personajes toman el lugar en el que están “detenidos”.

Un poco el espacio de ellos abunda como de tal forma, que se asemeja a una dramaturgia Sartreana, en el sentido del encerramiento que viven los personajes de Sastre. Así no podemos descuidar, obras como *«A puerta cerrada»*, *«Los secuestrados de Altona»*, *«Nekrasov»* etcétera.

De allí que el tema del espacio sea un tema fundamental, porque la reflexión se vuelve en torno a la idea del campo de concentración. Héctor Levy-Daniel construye además su teatro desde una cierta experiencia de la «judaidad», así el campo se torna pues tema central en su dramaturgia. El campo se referencia en torno al holocausto judío en la Segunda Guerra mundial, y fundamentalmente destinado también a una crítica a las dictaduras latinoamericanas, a las formas de ejercer el poder a través de la violencia generados a partir de la creación de sistemas de encerramiento, repito laberínticos además de dónde nadie podía escapar.

En *«Instrucciones para manejo de las marionetas»* hay una reflexión sobre los campos de concentración y de los centros clandestinos de detención, que crearon los procesos de facto en América Latina, hacia la década de los 70 y 80. Los sistemas represivos que se construyeron en medio de espacios “urbanos” compusieron un marco de terror que generó una especie de silencio o individualismo extremo en las personas que vivían cerca o en los alrededores de estos centros y de los cuales muchos tenían conocimiento.

En la escena donde Katia, Cora, Lara, Bruno y Caruso, escuchan a los niños arriba, es una referencia directa a los campos de concentración creados por los militares argentinos durante los períodos de la dictadura, pues se creaban en zonas “urbanas” donde habitaba la ciudad.

LA POSTERGACIÓN (1998)

El paria y el parvenu (exiliados y huérfanos - desterrados y recién llegados)

Todos (en alguna forma) somos PARIA y PARVENU en CARROÑA y en DESPEDIDAS (todos sus personajes encarnan y están transversalizados por esa condición de PARIAS y de PARVENU) esta transitoriedad entre un tiempo y otro surge en la lectura del texto, no sólo como una mirada del texto en sí. Produce además signos y significaciones múltiples que se condicionan a un caos terrible en el mundo exterior. Se hace demasiado evidente y obvio esta idea de la devastación que produce la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel. La mayoría de las obras de Héctor Levy-Daniel generan como una primera unidad de medida esta idea, llamémosle poética del desastre, poética escatológica.

En «*La postergación*», están los personajes rodeados de escombros y ruinas, en «Carroña», finalmente se conoce la idea de un desierto, de un lugar inhóspito, una mina que ya no produce nada, en DESPEDIDAS la ciudad está siendo sitiada por hordas desconocidas que se enfrentan constantemente envueltos en la peor de las anarquías, «*la ciudad está en llamas*», tal cual reza la acotación inicial de la obra. Los hombres viven bajo los escombros o están condenados a ellos, en los escondrijos de las ciudades. La ciudad es el lugar inhóspito, y en el modo de Primo Levi como la ciudad ha desaparecido (no por obra del diseño de Le Corbusier) sólo resta vivir en el campo. Pero de manera abrupta, absurda, el campo también ha dejado de ser ese lugar que daba paso a la vida, el espacio de la vida pastoril. Ahora el campo es el espacio de la muerte. Esta idea de la devastación va construyendo un pilar en lo que Levy-Daniel expresa en sus obras:

Una montaña de escombros en el costado derecho de la escena. La luz variará de diurna a nocturna ininterrumpidamente. En escena están un hombre y una mujer. El hombre está vestido con traje, corbata y zapatos con cordones. Encima del traje lleva puesto un piloto de color azul. Todas sus prendas nos remiten a los años cincuenta. La mujer en cambio lleva un vestido de los noventa. El hombre se para frente a los escombros, avanza sobre ellos, mueve algunas piedras y permanece allí. Acerca su oído como tratando de captar algún sonido.

EL HOMBRE: ¡Emma! ¡Emma! ¡Estoy acá, soy yo! ¿Me podés oír? ¡Estoy acá, soy yo, Federico! (PAUSA.) Tenés que aguantar, Emma. Ahora van a venir a sacarte, ¿me escuchás? Ellos van a venir ahora. Me lo prometieron. Tenés que aguantar, Emma. Tenés que estar bien, los chicos te esperan en casa. Te quiero, Emma.

EL HOMBRE PERMANECE UNOS SEGUNDOS EN SILENCIO. LUEGO BAJA.

LA MUJER: Cada vez hay más escombros.

EL HOMBRE: No es así. Le parece.

LA MUJER: Yo veo que cada vez hay más, la montaña es cada vez más grande.

EL HOMBRE: Es la misma.

LA MUJER: Sí, puede ser. Es la misma, pero yo cada vez la veo más grande.

EL HOMBRE: Y yo veo todo igual. Antes también usted dijo que la montaña había crecido.

LA MUJER: Debe ser que me imagino que si me doy vuelta... aunque sea un poquito, no sé... las piedras empiezan a crecer, a multiplicarse. (PAUSA.) ¿Hasta cuándo vamos a seguir así?

EL HOMBRE: Ya van a venir.

LA MUJER: Ahora vienen, sí, seguro que ya van a estar acá.

EL HOMBRE: Tiene que pensar que ya van a venir.

LA MUJER: ¿Usted lo cree?

EL HOMBRE: Y, tarde o temprano, van a venir.

LA MUJER: Entonces me parece que si siguen así va a ser tarde, demasiado tarde...

Desde la mirada del espectador (que es una y múltiple al mismo tiempo) los personajes juegan con nuestra ignorancia y nuestra inconsciencia frente al mundo y al universo en el que vivimos. Tal como lo define Hannah Arendt y lo explica Daniel Mundo, somos sujetos creídos en el poder de la acción, creídos en que dominamos y somos acto de la acción misma, pero estamos dados y entregados a ella. Se sufre la vida (más allá de lo político y de la política) la vida en pugna entre la confirmación de la acción y el devenir. “El hombre no gobierna la acción, más bien se dona a ella, y de ella nace un sentido que no responde a la voz que la convocó o a los cuerpos que la hicieron carne”²¹¹

Las voces pues se nos escapan entre el resplandor de la conciencia, fugaz un estallido aborda el lugar de la conciencia, la problemática Arendtiana, no se coloca frente a las ideologías o surge de ella. No, Hannah Arendt, intenta recurrir a una fenomenología del “sujeto” y allí una recuperación “mínima” de los sujetos. En Levy-Daniel, esta parece ser una cualidad que desarrolla la tesis política en su dramaturgia, se representa hacia ella.

Mientras en el teatro de las décadas sesenta y setenta, el motor principal se asentaba en los temas ideológicos y políticos de agitación, en los noventa y especialmente en la tesis dramatúrgica de Levy-Daniel la tesis es en cierto modo «metafísica» incrustada en una cierta «monadología de lo metafísico», pero intentando resolver estos problemas por otra vía que no es precisamente la vía «griega», ya que su problema central no está en cualificar el «ser».

Nuestras voces interiores se escapan en la voces de los personajes que como se dijo antes se creen dueños de los actos, por lo tanto libres, pero no así políticos. Los actores que van en la representación tienen así un doble papel. He aquí estos dos actores que son parte de las voces dialogantes que nos muestran como ellos pudieran decir aquellas palabras. Pero las palabras de los actores que se vuelven además palabra de los personajes están así contempladas en la memoria de cada uno de los oyentes. Oyentes en este sentido somos todos, ustedes, nosotros, los que producen la representación, pero además aquellos que dicen, que dijeron

211 Hannah Arendt. Diario filosófico, 1950-1973. Barcelona: Herder. 2005

haberla oído y escuchado. Pero oyentes no nos hace comunidad de habla, ni tampoco políticos.

Los recursos usados en la estructura dramática de la obra por Héctor Levy-Daniel, responden precisamente a esta compleja fenomenología del devenir y del estar-ahí y estar-en-si. El estar ahí revela una presencia y por lo tanto un aparecer. Pero esta APARECER no es la metafísica del ser lo que deviene. Deviene signo de APARECER para generar el resplandor de la representación. Como todo resplandor sólo puede producirse en presencia del otro entonces sólo así podemos, dar de y desde nosotros mismos al otro la idea de la representación. En estos términos me parece que produce Hannah Arendt la idea de política. En tanto que sólo la representación es pública porque necesita ser corroborada por otro, en tanto eso, somos pues, polis, y esa polis termina siendo constituida cuando hay o cuando se genera un diálogo, un habla, como la que producen ahora los actores. Los actores son voces de las voces de un diálogo que permanece en el tiempo y en el espacio y por lo tanto son memoria y al ser memoria, son parte de la historia y de nuestro resplandor.

El devenir está en la acción, parece que ciertamente es o fuera así, en la acción que se pueda generar de ese discurso y de ese diálogo. El diálogo se vuelve incisivo en el otro para responderse las preguntas fundamentales que dan la palabra de la POLIS.

LA MUJER: Entonces me parece que si siguen así va a ser tarde, demasiado tarde. (PAUSA BREVE.) Tenga esto.

EL HOMBRE: ¿Qué hace? Eso es suyo.

LA MUJER: No. Yo no lo necesito. No tengo hambre. Tome, vamos.

LA MUJER LE DA UNA BOLSA CON ALIMENTOS Y BEBIDAS. EL HOMBRE COME CON ANSIEDAD.

EL HOMBRE: ¿No quiere que le deje algo? Le va a hacer mal quedarse tanto tiempo sin comer.

LA MUJER: ¿Tanto tiempo? No es para tanto. A mí me parece que recién llegamos.

EL HOMBRE: No, recién no. Ya hace un buen rato que estamos acá. (PAUSA.) Perdone que sea insistente, pero... ¿Usted está segura...?

LA MUJER: Sí, sí estoy totalmente segura.

EL HOMBRE: Pero usted no lo sabe.

LA MUJER: Tiene que estar acá, no hace falta pensar demasiado. Si él me dijo que iba a estar acá a la mañana... Además no hubo manera de ubicarlo en ningún lado.

EL HOMBRE: Eso no quiere decir que tenga que estar ahí abajo.

LA MUJER: Como es lunes, quería tener organizado el trabajo desde temprano.

EL HOMBRE: Hoy no es lunes.

LA MUJER: Está ahí debajo de los escombros. Yo lo sé.

EL HOMBRE: No lo puede saber.

LA MUJER: Yo lo sé.

PAUSA.

EL HOMBRE: Perdone. Pero hoy no es lunes.

LA MUJER: ¿Hoy no es lunes? (PAUSA.) ¿Cómo que no es lunes? (PAUSA.) No vamos a empezar otra vez con lo mismo.

EL HOMBRE: Usted piense lo que quiera, pero hoy no es lunes.

LA MUJER: ¿Pero por qué dice que no es lunes? No quiero discutir.

EL HOMBRE: Usted sacó el tema.

LA MUJER: ¿Yo? Usted está hablando ahora.

EL HOMBRE: Fue usted. Usted dijo que hoy era lunes.

LA MUJER: Y sí. ¿Qué quiere que diga? Hoy empieza la semana. Ayer comí, almorcé en la casa de mi mamá con mi familia. Después llevé a mis hijas al parque. Ayer fue domingo. Hoy es lunes.

EL HOMBRE: Usted habrá llevado sus chicas al parque pero yo estuve trabajando en el Ministerio...

LA MUJER: ... hasta las siete de la tarde. Ya lo sé. ¿Usted trabaja los domingos?

EL HOMBRE: ¿Otra vez me va a hacer la misma pregunta? No, cómo voy a trabajar los domingos. El Ministerio está cerrado los domingos.

LA MUJER: ¿Cómo hace para trabajar en el Ministerio si está cerrado?

EL HOMBRE: Es que ayer fue miércoles.

LA MUJER: Hoy no es jueves. Es lunes.

EL HOMBRE: Tuve trabajo extra. Justo ayer terminé de copiar el libro catorce.

PAUSA. AMBOS QUEDAN PENSATIVOS DURANTE UNOS INSTANTES.

Uno y otro son recurso de uno y otro, y de nosotros al mismo tiempo. Se podría avivar la llama y con ello las sospechas, de que no es la nostalgia lo que nos auguran los personajes de estos textos, sino condescendencia con el otro para salvar “al mundo” del exterminio.

No, es que tanto para MARÍA como para DUVAL (en CARROÑA), o el HOMBRE y LA MUJER en LA POSTERGACIÓN tengan en sí cualificación para extenderse al mundo público y transformarse en unidades políticas pues a su vez están constreñidos y bajadas por las formas del ESTADO y así del PODER. En los personajes y en el mismo transcurrir de la acción, las perpetuidades de si de los otros, de lo público, se complican eternamente para disolverse en sus propias condiciones y acciones. Así que hemos venido al mundo y estamos solos, hemos venido al mundo y somos solos.

DESPEDIDAS (1999)

Está a cargo de la humanidad y hasta de los animales: deberá hacer sentir, palpar, escuchar, sus invenciones; si lo que trae de allá tiene forma, él entrega forma; si es informe, entrega lo informe; Por lo demás, ya que de toda palabra es idea llegará el tiempo de un lenguaje universal.

Arthur Rimbaud.

En «*Despedidas*», de Héctor Levy-Daniel, dos amantes se encuentran en un rincón de la ciudad sitiada. La relación que se produce entre ambos, la tensión que se genera entre el encuentro y la despedida, están planteadas a partir de un lenguaje sentimental poco habitual en los textos de los nuevos dramaturgos pero muy particular en la obra de Levy-Daniel. En concordancia con esta propuesta centrada en la expresión del discurso amoroso, Levy-Daniel aborda una vez más una problemática compleja vista desde la escritura el problema «humano», el problema político, el final de los finales.

A través de diferentes tiempos de una guerra civil que es perdurable en el tiempo, dos amantes se esfuerzan para encontrarse en algún punto de la ciudad con el objeto simplemente de despedirse o inclusive con el pretexto inconcluso de una despedida. Sin embargo, cada uno de los encuentros nunca alcanza a ser el último. Uno supera al anterior, y el siguiente supera al otro, es una cadena ininterrumpida, infinita de secuencias que terminan con la obra, pero que continúan con la ficción y con la vida.

En el modo de Levy-Daniel esta superación de cada encuentro frente al otro, que cada vez se hace más y más peligroso, es lo que Alejandro García Malpica denomina, una forma de «nihilismo reactivo», «nihilismo positivo» todas las formas de valores positivos, de valores fuertes han sucumbido frente al hombre, en «*Despedidas*» queda es la supervivencia del «ser» a través del lenguaje, ahora no somos más que signo

En una especie de *Deja Vú*, «*Despedidas*» es una pieza escrita en 1999 pero que de alguna forma vaticina los terribles acontecimientos de diciembre de 2001. Realmente habla de una situación más peligrosa para América Latina, su altrusiva construcción de nuevos y nuevos conflictos sociales, aparentemente sin origen y definitivamente sin ningún destino. El final de estos procesos está en la supremacía de los imperios y de sus imperialismos.

Noam Chomsky describe una situación de «nuevo orden» que determinó nuevas formas de dominación en el Medio Oriente y en África, y que de alguna forma repercutieron en América Latina, pues estos modelos fueron impostados e hipostasiados también en América Latina, básicamente desde los Estados Unidos de América.

Ahora los conflictos sociales, que son conflictos políticos, nuevamente étnicos, religiosos, culturales son especial y fundamentalmente económicos, y esta forma supera la realidad social y política de una sociedad. Si ha habido una superación de los modelos dictatoriales en América Latina, es porque a las formas de dominación de los imperios este modelo ya no le reditúa progreso económico para sus países, de manera que esta situación está acabada. Pero los imperios como tales siguen siéndolo en el sentido lato de la palabra. Y en este orden de ideas hay un doble juego en la dramaturgia de Levy-Daniel, ya que los conflictos planteados están a nivel de las personas, y no a escalas inmensas del mundo o de los

países. Sin embargo, una fuerza superior los domina y pudiéramos suponer que estas fuerzas están constituidas por los imperios y las grandes mafias.

La cruel batalla que se libra en la ciudad, trasciende la imaginación de los dos personajes que deciden encontrarse furtivamente, y que además están sujetos por otras situaciones personales que les impide constantemente acercarse el uno al otro, estar juntos otras vez, aunque se aman. Y nada parece, hace posible que ambos, Claudio y Julia, superen este caos, que ya de algún modo resulta irrefrenable. Hay así en despedidas un doble planteamiento de lo político, por un lado grandes problemas tratados desde «metáforas mínimas» (es decir desde los acontecimientos de que inundan la vida de estos pequeños seres), la de Claudio y Julia, y por otro pequeños conflictos que atañen especialmente a lo humano, y que desbordan la capacidad de estos en si mismos, que van mucho más allá de lo que son capaces de ver por si mismos.

En este sentido los personajes han perdido el mundo, y lo han perdido en función de que ya no lo pueden ver, no lo pueden palpar de ninguna forma, de este modo se representa como al perderse lo político se sucede también y especialmente la inutilización del espacio público. En la negación de este espacio surge y se aborda un nuevo acontecimiento el fin de la política, la vida de claudio y julia, y tal vez la de otros sólo ocurre en un lugar, oscuro, cerrado, desconocido por los demás, dónde apenas queda tiempo para una despedida o quizás algo más simple. Este mundo anarquizado que ya no es mundo. Es pues la pérdida del espacio público sobre el espacio privado. La privación de lo privado. Y el lugar donde ya nada es posible, por ende tampoco la política. El fin de la política.

JULIA: Nos queda poco tiempo. Otra vez.

CLAUDIO: Sí, otra vez. Siempre una vez más. ¿Hasta cuándo?

JULIA: Nunca se sabe. Por ahí, mañana todo cambia. (Pausa.) Estás triste.

CLAUDIO: No (Pausa.) Sí. Sí. Estoy muy triste. Tengo frío.

JULIA: Mi amor.

CLAUDIO: ¿Vas a volver?

JULIA: Sí, claro.

CLAUDIO: Voy a perderte. (Pausa.) Tomaron los barrios del sur. Ayer.

JULIA: Sí. Ayer dos soldados tocaron a mi puerta. Eran dos soldados, jóvenes, parecían desesperados. Les di agua.

CLAUDIO: ¿Agua? ¿Por qué les diste?

JULIA: Tuve miedo. Me pidieron el agua amablemente. Pero después los vi en la plaza. Formaban parte de un pelotón de fusilamiento. ¿Es raro, no? En mi plaza.

CLAUDIO: Esa ya no es tu plaza.

JULIA: ¿No nos vamos a ver más?

CLAUDIO: Ya no. Tenemos que separarnos.

Así que lo insignificante, se vuelve algunas veces inmenso para lo que ocurre afuera. Una vez más los personajes de Levy-Daniel llegan a un «campo desolado» en este intento una «iglesia abandonada» tal como Levy-Daniel lo implora en la acotación inicial de la obra. Es lo que se pudiera denominar la «doctrina escatológica» del autor, recursivamente marcada, infinitamente remarcada, una guerra que sólo deja escombros, que sólo muestra un holocausto.

Un espacio abandonado, una ciudad sitiada, una ciudad que está en llamas. Fuera, de manera impertérrita se oyen, sirenas, gritos, disparos y explosiones. Dos soledades también vuelven a encontrarse. Dos que están separados, pero que vuelven sobre cada uno de ellos nuevamente, igual que en «Carroña», «el archivista», «Memorias de Praga». Una vez más Levy-Daniel pone en escena, la crisis del sujeto, la crisis del pensamiento, la crisis de lo social, una muestra fehaciente de América Latina, una vez más intenta constatar que lo vivido está vivido, y que es solamente de esa forma que se puede vivir.

A cada paso los personajes intentan sustraerse de si mismos, vivir en otro lugar, en otra parte que se vuelve y se transforma en las utopías de estos «sujetos». Doble juego en el que Levy-Daniel esboza su propia teoría social, y su propia percepción política. Además los personajes elaboran sus juicios, y en este sentido se vuelven más personajes. Una vez más todo se ha hecho ingobernable.

En función de esto expliquemos un poco el texto para comprender algunos otros detalles que se asocian con este «nihilismo reactivo» o nihilismo acabado que explicábamos antes. La obra *«Despedidas»* (1999) consta realmente de tres escenas, las dos primeras escenas, la ciudad está sitiada, la última está liberada:

DESPEDIDA 1

Ciudad sitiada.

Durante el tiempo que dura la escena se oye el ruido de sirenas, disparos y explosiones. Se puede suponer que la ciudad entera está en llamas. Sin embargo, Julia y Claudio hallan un lugar y un tiempo en el cual reunirse. Julia y Claudio se encuentran en una zona semi-iluminada de una iglesia abandonada.

DESPEDIDA 2

Ciudad sitiada.

Las mismas sirenas, disparos y explosiones que en la escena anterior. Julia y Claudio se encuentran en una zona semiiluminada de una iglesia abandonada.

DESPEDIDA 3

Ciudad liberada.

Ya no se oyen sirenas ni disparos ni explosiones. Julia y Claudio ya no se encuentran en una iglesia abandonada sino en una plaza.

Como se puede detallar en las acotaciones de las tres escena, en dos momentos el caos parece inevitable, y nada tiene fin, en la última escena la ciudad está liberada, pero esta liberación se torna más bien en un especie o forma de calma muy particular, pues se desconoce por qué después de un crisis tan fuerte como la que vivían Claudio y Julia en las escenas anteriores se llega precisamente a esta «liberación».

Los personajes de Levy-Daniel, realmente no se encuentran liberados de nada, siguen viviendo bajo el peso de que todo allí puede volver a suceder y no sólo esto sino que sus “cuerpos”, parecen estar atados siempre a un final ineludible, esto puede significar una de las subyacencias políticas que dominan esta dramaturgia. Sin en «*La postergación*» hay una clara alusión a los acontecimientos de mayo de 1955, o al atentado de la AMIA, aquí se expresa una de las condiciones bajo las cuales los países latinoamericanos han vivido con cierto sojuzgamiento, los golpes de estado, los estallidos sociales, los fuertes embates de cruentas “guerras” internas que han devastado las relaciones políticas y sociales. Eric Hobsbawm lo declara cuando expresa que América Latina no ha sufrido el universo de guerras que el continente europeo y otros países de África, pero que sin embargo estos modos de expresarse la guerra, han sido tan crueles como lo que pudo significar la Guerra de Vietnam, Camboya, hasta las más reciente y cruenta Guerra de Irak etc.

Lo que Héctor Levy-Daniel, expresa aquí es la forma como se producen ahora nuevas formas de dominación política y del poder. Nuevas luchas, ordenadas por hordas, o pequeños grupos que guerrean de otra forma. Parte de esta condición política se manifiesta en esta dramaturgia movida por una forma muy particular de construir un *imago-mundi* (si se quiere devenido de una cierta particularidad kantiana). De alguna forma lo que opera en el conflicto de Claudio y Julia, está reseñado en lo limitado de la expresión de la vida propia. Si la vida fuese para ellos o cualquiera de nosotros prolongada, no cabría lugar para la expresión de una lucha contra un mundo tan despótico como el que vive afuera. Esto es: que tanto Claudio y Julia, suponen tan devastado el mundo de lo social, que no suponen un nuevo orden, y que de todas formas a pesar de la ciudad ha sido liberada, desconfían de este.

Desconfían que se desborde en prácticamente la desconfianza el uno del otro (fin de la política), la imposibilidad de continuar juntos a pesar de que “se aman”. La fuerza de lo que está afuera los supera, y sólo así, en encuentros furtivos, en pequeños tiempos o momentos, pueden expresar lo que su universo combate. En las siguientes dos citas, la primera correspondiente a «*Despedida 2*» y la segunda a la «*Despedida 3*» se puede apreciar esta diferencia, que señalábamos antes:

DESPEDIDA 2

Ciudad sitiada.

Las mismas sirenas, disparos y explosiones que en la escena anterior. Julia y Claudio se encuentran en una zona semiiluminada de una iglesia abandonada.

JULIA: Otra vez. Nos queda poco tiempo.

CLAUDIO: Sí, otra vez. Siempre una vez más.

JULIA: ¿Hasta cuándo?

CLAUDIO: Nunca se sabe. Por ahí, mañana todo cambia.

[...]

DESPEDIDA 3

Ciudad liberada.

Ya no se oyen sirenas ni disparos ni explosiones. Julia y Claudio ya no se encuentran en una iglesia abandonada sino en una plaza.

JULIA: Por fin. Se cumple un sueño. El sol. Hay un viento brillante, parece que festeja con nosotros. Siento como que todo mi cuerpo canta, ríe.

CLAUDIO: Comienza un tiempo nuevo.

JULIA: Ahora todo va a ser diferente. Todo ya es diferente. Ahora sí. Tenemos todo el tiempo. Un tiempo sin penumbra.

CLAUDIO: Te amo.

JULIA: Ya lo sé. Mi amor.

CLAUDIO: Te amé.

JULIA: Me amaste, me amas. Siempre vas a amarme.

CLAUDIO: Sí, siempre te voy a amar. Pero tal vez ahora sea demasiado tarde.

Como vemos al final de la cita «*Despedida 3*» Claudio, supone al fin que “tal vez ahora sea demasiado tarde”. Todo se ha cumplido, pero “extrañamente” Claudio intenta separarse de Julia, aunque Julia se niega. Mientras en la escena 2 Claudio y Julia buscan por cualquier medio estar cerca el uno del otro, o entrar en contacto, en la escena 3 que pudiera resolver el conflicto, Claudio, se opone, porque ahora se median otros conflictos, que siguen construyendo operaciones políticas para ambos y para los espectadores igualmente.

«*Despedidas*» no es una obra de progresiones, sino más bien de como Levy-Daniel ha generado parte de su dramaturgia, esto es: fragmentada y fragmentaria. Es noción de la progresión dramática al estilo moderno del teatro no aparecer en Levy-Daniel, de esta forma por un lado es Brechtiano en su planteamiento, y por otro es Pinteriano. El problema aquí no es desarrollar un clímax, sino más bien exponer un cierto marco de situaciones intermitentes, aparentemente conexas que van mostrando como se juegan los procesos de representaciones sociales en la contemporaneidad. Significativamente sus obras no darán cuenta de las situaciones, hay una manera de intervenir en el público que debe dar acto concluido a sus textos, y esta es una cualidad de «*Despedidas*».

En función a la brevedad del tiempo de la vida, que mueve a los personajes a actuar de esta forma podemos acotar la cita de Hannah Arendt en “Conferencia sobre la filosofía política de Kant”, al respecto Arendt explicar.

Incluso Kant se refiere a esto de forma explícita: una prolongación de la vida «no supondría sino la prolongación de un juego en constante lucha contra intensas penalidades» Y «si los hombres pudieran alcanzar un ciclo vital de ochocientos años o más», la especie no sacaría ningún provecho de ello; porque los vicios «de una humanidad tan longeva se elevarían hasta cotas tales que su mejor y más digno destino sería el de desaparecer la faz de la tierra bajo un diluvio universal.²¹²

Es esta breve duración de la vida, lo que sucede a los personajes en su universo político. Pues esta concepción rompe de manera rotunda y particular con «la esperanza en un progreso de la especie» puesto que el tiempo no otorga posibilidades más que de aprender aquello que la vida exige, cuando ya su límite es alcanzado.

212 Hannah Arendt, Hannah, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós, 2003., p. 98.

Los acontecimientos que se suceden de las escenas en «Despedidas» muestran los momentos como Kant va desarrollando los ensayos sobre la vida misma. Arendt, continúa explicándonos que primero Kant se refiere a la vida como un «tiempo de prueba» del cual además parece no estar satisfecho, de lo cual por ello no deja de actuar. Exactamente Claudio, y la misma Julia operan de esta forma. Pareciera que el fin es inevitable, y nada de lo que los rodea puede parecerles de agrado, pero sólo esa condición los mantiene expectantes y atentos a la vida. La ciudad en llamas, la ciudad en guerra es la pétreo razón por la cual ambos acuden a lugares deshabitados, llenos de escombros, sin vida, pero de donde ellos sacan sus propias fuerzas para atenderlas, es sólo este lugar de muerte, o de posible muerte lo que rompe con la estructura moral y política de estos personajes para alejarse. «En Kant también se encuentra con frecuencia la idea de que la guerra es necesaria, que las catástrofes y, en general los males y sufrimientos existen para la producción de –cultura–» la vida es pues un tiempo de prueba, y esta prueba deben afrontarla, no importa cual sea el resultado del que ambos se destinen.

CLAUDIO: Entonces estamos a mano. Pero ella ya no está. Y él te espera en tu casa, con su hijo, con tu hijo.

JULIA: Él sabe que estoy acá, con vos.

CLAUDIO: ¿Cómo lo sabe?

JULIA: Sabe que cruzo esta ciudad condenada para verte. Sabe que no puede hacer nada para evitar que yo salga. Es el único momento en que me ve feliz: cuando voy a salir para encontrarte.

CLAUDIO: ¿Verme te pone feliz?

JULIA: Sí. ¿Y a vos?

CLAUDIO: Tienes que irte.

JULIA: ¿No te pone feliz encontrarte conmigo?

CLAUDIO: Tu hijo te está esperando.

JULIA: Mi hijo va a estar bien. Contéstame.

CLAUDIO: Detesto verte. Odio tus miradas, tus sonrisas, el contacto de tu vientre, el sonido de tu voz cuando hacemos el amor.

JULIA: ¿Por qué?

CLAUDIO: Porque después me acompañan durante días, durante semanas. Se quedan en mí, pero vos no estás. (Pausa.) Tienes que irte.

JULIA: No voy a irme sin llevarme algo tuyo dentro de mí. Quiero que hagamos el amor.

CLAUDIO: No. Quiero que te vayas.

JULIA: Por favor, hagamos el amor ahora. Quizás sea la última vez.

Tanto Julia como Claudio, hablan de un futuro mejor, de felicidad, la alegría, aunque no conocen la brevedad del tiempo, Julia se lo dice claramente: «sabes que cruzo esta ciudad condenada para verte» más adelante exclama «es el único momento en que me ve feliz: cuando voy a salir para encontrarte» etc. Tal como se lee tenemos (al menos referencialmente) el nombre de dos personajes más, pero que sólo intervienen en la acción desde la mención de ambos para asegurar tal cual lo que Kant expresa en sus conferencias tanto «pena» como

«placer» constituye el absoluto de este mundo. En este fragmento Levy-Daniel, ha descorporizado lo político, y ha “abandonado” el lugar común que se había instituido en el teatro político de los sesenta y los ochenta. En estas «Despedidas» no se tortura a la gente y la suerte de referencialidad directa a la dictadura se descarga de la obra, pero no así el macro-mundo al que los personajes están constantemente enfrentados y que deviene escatológico, catastrófico, finito.

Como segundo ad-vocativo, o como resultante de esto, los personajes, aspiran a una vida futura mejor, pero para ellos es imposible suponerlo, saberlo, darlo por sentado. De manera que el absoluto Kantiano de la felicidad, se desmorona inmediatamente que les sirve para instituirlo. No hay institución sin destitución. Toda vez que la felicidad se vuelve un imperativo hipotético (en el sentido Kantiano del término y no categórico a nuestro entender), al mismo instante está reconstituyéndose ser, es pues profundamente dialéctico. Es el acto inaprensivo de la vida lo que conduce su particular y propia «inconsistencia», esta noción que se trae metafísica y polifónica en la vida común y en la vida de los personajes, y de las cuales quizás por ello Claudio y Julia, vivan a cada instante como un último instante, en la espera de un instante otro convertible y reconvertible pero sin tener la certeza de que uno siguiente se volverá, (tanto en la paz como en la guerra). Toda vez que la ciudad ha restituido su orden particular su núcleo, de todas formas Claudio vive de la incertidumbre de este nuevo conocimiento. Hay que prevenir que Kant digamos construye el último de los grandes sistemas filosóficos, pero a partir de allí todos han feneido, y ya nada podrá ser resuelto sino que queda todo en el aire y en lo oculto. En el mundo en que Claudio y Julia viven nada de la modernidad queda en pie, inclusive su última despedida en medio de una paz desolada (diríamos) lugar donde reina una calma extraña, particular del final de una sociedad que ya persiste en su propia condena.

La soledad habita estos personajes que pareciera más bien fingen su estado llano de felicidad, de libertad. El diálogo está transfigurado pues sobreviven en un estado que ya no tiene solución alguna. Arendt explica muy bien que el estado según Kant, la constitución de este estado, puede influir en las actitudes del hombre. Pero en el mundo moderno, o más bien en esta posmodernidad, aquella donde Claudio y Julia se desenvuelven parece que esto no es posible, el mundo constituido es independiente de mí, y mi moral y ética son independientes del mundo. Explícitamente en torno a una cita de Kant sobre su texto *«Fundamentación de la metafísica de las costumbres»* editado por Barcelona, Ariel, Arendt comenta:

Lo que afirma Kant —para variar la fórmula aristotélica— es que un hombre malvado puede ser un buen ciudadano en el seno de un buen Estado. La definición que hace aquí de «malicia» concuerda con su filosofía moral. El imperativo categórico dice: actúa siempre de modo tal que la máxima de tu conducta pueda devenir en ley general. Dicho de otra forma, «nunca debo proceder más que de modo que pueda querer también que mi máxima se convierta en una ley universal.²¹³

Este imperativo Kantiano, desaparece en esta nueva manera de construir lo político y lo social. Podemos ser buenos, pero el orden constantemente se restituye sobre otro orden, sobre otro, y sobre otro, uno nuevo surge a otro nuevo, uno distinto surge a otro distinto. El

213 Ibídем, p.67.

hombre está sólo definitivamente sólo con su humanidad. Tal cual como lo describe Alejandro García Malpica al decir: «de la muerte de Dios pasamos a la muerte del Hombre...»

Claudio se torna en el sentido Kantiano del término, un hombre común, Claudio no es malvado y por lo tanto según lo que nos plantea Kant esto lo deja fuera del ámbito de la política. En todo caso sólo los que pueden exceptuarse son ellos mismos, pero que no lo pueden hacer públicamente sino en secreto, sólo ellos pueden virtuosamente vincularse con la política y de alguna forma están condenados a sí mismos. Y esto es tanto Claudio como Julia han perdido esa cuenta de lo que ellos mismos pueden dar y ofrecer. En otros personajes tales como Rommer, o el mismo personaje de lo que opera en la guerra de «Despedidas», irrumpen como lo demoníaco (Kantiano) y aquí Claudio y Julia, representan a un pueblo que es sojuzgado o subyugado por estos terribles demonios que subyugan a los hombres comunes.

Cualquier principio por seguro que esté se constituye así como vanas quimeras, efímeras en el tiempo y en el espacio Hannah Arendt continúa explicando: «si la respuestas a la pregunta -¿Qué me está permitido esperar?- es -la vida en un mundo futuro-, entonces el énfasis no se pone en la inmortalidad sino en un género de vida mejor» y a esto es lo que buscan dar respuesta realmente Claudio y Julia, ambos no esperan tener una vida eterna, porque eso sería anularlos como objetos de “ser”, sino ambos esperan ser finitos, para tener un futuro contra el que impartir un “algo”.

Arendt es clara, y advierte que Kant nunca escribió en términos de una filosofía política, nunca habló del Zoon Politicon, sino antes bien elaboró una metafísica en la que se planteó tres cuestiones fundamentales, a saber, el problema de la inmortalidad, la existencia de Dios, la libertad. Sujeto a esta tres cuestiones Arendt explica que en este sentido Kant, no hablaba desde una perspectiva política, porque se hacía esta tres preguntas en el orden de la razón o conocimiento, pero nunca en el orden del actuar que es en si lo que construye un acto político, definido por Arendt, en Acción, Labor y Trabajo. Podríamos entonces preguntarnos, no en vano en que sentido sobre la obra «Despedidas» actúa este pensamiento Kantiano. Obviamente Levy-Daniel está hablando de lo político, pero esta lectura ya ha trascendido la producción de una razón sobre la política. El problema de Levy-Daniel es conceptual, aborda la dramaturgia desde una la configuración de una filosofía política y tanto autor como personajes se están haciendo estas tres preguntas a saber inmortalidad, Dios, libertad, con la diferencia que en Levy-Daniel si son preguntas políticas, porque si están ligadas a la acción, y al conocimiento. Ambas sentidos se manejan en doble sentido en el lugar de la razón y en lugar de la acción. Los hombres deben dar respuestas concretas con acciones que muestren a los otros sus pensamiento, y así lo otros poder elaborar «juicios» que valoren sus acciones. En el siguiente fragmento de la primera escena, pareciera quedar clara la actitud de ambos, en reafirmación uno del otro, y en la que los tres puntos principales planteados por Kant desde una metafísica, son para Levy-Daniel (salvando las distancias desde todas las perspectivas) temas políticos.

CLAUDIO: Es buena conmigo. Se preocupa de mantenerme la cama tibia. Y me defiende de los dolores.

JULIA: ¿Lo consigue?

CLAUDIO: A veces.

JULIA: Siempre la quisiste.

CLAUDIO: Me necesita.

JULIA: Yo también. Yo también te necesito.

CLAUDIO: No es cierto.

JULIA: ¿Por qué estaría acá si no fuera cierto? Crucé veinte quilómetros bajo fuego para verte. Quizá muera al volver. Y todo para verte.

CLAUDIO: Yo también crucé toda la ciudad para verte. También puedo morir al volver. Y todo para verte.

JULIA: ¿Y entonces? Te necesito.

CLAUDIO: Te quiero.

Obviamente no quiero construir aquí o pretendo decir de un sistema o método filosófico de Levy-Daniel al modo de comparación con Kant, en absoluto. Simplemente identificamos tres puntos fundamentales en la dramaturgia de Levy-Daniel que dan cuenta de un nuevo sentido de lo político y que para esta obra pudiera expresarse de esa forma, y queremos (una vez más lo planteamos) expresar en que modo pudo trascender el teatro político durante la década de los noventa. En este caso es Héctor Levy-Daniel, pero creo que Levy-Daniel es una expresión contundente de un proyecto que intentó dar un aporte otro, distinto de problemas fundamentales que atañen a una sociedad, y que una sociedad había abandonado, “la política”. Y a nuestro “juicio” (fuera del sentido metafísico) abandonó superficialmente el lugar de la política, es decir se olvidó de sí misma, se dejó estar, porque creyó superar a Dios, se inmortal y definitivamente estar libres, en libertad. El menemismo dio a la sociedad argentina un nivel tan procaz de autosuficiencia, de autocomplacencia (aquel que Erich Fromm llamó en su libro «tener y ser» –hedonismo radical-) que logró desmantelar la estructura más profunda de una sociedad, que era trashumar en lo político. En otros términos el periodo menemista de los noventa hizo que la sociedad argentina olvidar todo aquello que se resumía en la política. Y en este sentido es Kantiana al menos esta obra de Levy-Daniel, porque en palabras de Kant, citada por Arendt, «la mayor desgracia que puede abatirse sobre un hombre es la autosatisfacción» y este fue el punto, el centro que el estado usó para fragmentar la estructura social y abatir cualquier intento de reflexión sobre la política y en torno a lo político. Como al principio de este trabajo enunciábamos otras formas de dominación que no atacan al cuerpo, que no se sujetan al esquema de la tortura física, para generar otras conductas. Lo que queda es el abandono del sujeto, el abandono de sí mismo, el olvido del otro. Las palabras finales de Claudio y Julia así parecen subrayarlo.

CLAUDIO: No. Un día vas a despertarte y vas a querer buscar a tu hijo. Y yo no te voy a retener. Tampoco voy a decirte que vuelvas con él, porque no es mi hijo. Prefiero perderte ahora, que puedo tolerar tu ausencia. (Pausa.) Tienes que volver.

JULIA: No. No vas a poder olvidar tu ciudad, tu casa destruida, mi cara de felicidad cuando te veo. Vas a volver. (Pausa.) Tenía miedo. Tenía miedo de un sueño que tuve hace poco: en mi plaza la gente estaba contenta, como ahora. Corría y gritaba eufórica de un lado a otro. Y yo también estaba en la plaza. Y sabía que también vos estabas y entonces te buscaba. Después de un tiempo veía tu

silueta, vos alejado de todo el tumulto. Y tu imagen se iba desvaneciendo. Como ahora. Todavía no te fuiste y ya empiezas a desvanecerte.

CLAUDIO: Me voy, ya mismo. No me sigas.

JULIA: Hagamos el amor. Ahora.

CLAUDIO: No.

JULIA: Conozco un lugar. Nadie nos va a molestar.

CLAUDIO: Te lo suplico, no me retengas.

JULIA: Ahora vamos a hacer el amor. Quizás sea la última vez.

Claudio se desvanece con el último aliento de Julia, el objeto de su “existencia” lo ha tragado la libertad, la autoconciencia insuperable por el otro.

Finalmente...

En una carta dirigida a Mendelssohn (8 de abril de 1766) escribía «la pérdida de la autoaceptación [Selbstbilligung] sería el mayor mal que podría ocurrirme», no la pérdida de la consideración ajena. (Piénsese en la declaración de Sócrates: «Es mejor [...] que muchos hombres no estén de acuerdo conmigo y me contradigan, antes de que yo, que no soy más que uno, esté en desacuerdo conmigo mismo y me contradiga») De este modo, el fin supremo del individuo en esta vida consiste en merecer una felicidad que es inalcanzable en la tierra.²¹⁴

214 Ibídem, p.78.

SERENA DANZA DEL OLVIDO (2000)

Un posible y lejano recuerdo abunda sobre la memoria de Pablo, León y Griselda, también un paraje desconocido, un lugar lejano en un pueblo lejano, una cierta hostilidad de no poder encontrar una, alguna salida. El que viene "Pablo" es hallado en las afueras del pueblo, en las estepas de los alrededores de esa pequeña "villa" de torno circular, laberíntica, hermética, cerrada, sin pasado, ni porvenir.

Hallado en la "sonrisa" perpendicular que se viene agreste, con la mirada del desierto, desierto inconsolable por lo frío, lo seco, lo horroso, lo evaporizante del recuerdo por lo demás constante "espacio", evento en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel. Una distancia, un diferencial que con el tiempo los abruma, le cambia los tonos, les imposibilita a cada paso girar nuevamente hacia el tiempo correcto de vida.

En esta ciudad, en estos hombres que la "habitán" no hay manecillas de relojes que puedan superar la inconsistencia, lo efímero del tiempo. El tiempo en esta pieza está absolutamente suspendido de la idea de tiempo. El espectador queda fuera de todo lo que podría llamarse contexto, o argüirse como forma, marco. Tonos de acritud imposible, que se van tornando hostiles a los oídos de los otros. Griselda que anhela, Pablo que no sabe, León que no quiere soltar, que no se deja llevar, que parece detentar un poder, una cierta violencia silenciosa (tal cual como es la violencia) Nombres que se nombran apenas con un sentido perceptible del "estar ahí", del "ser ahí" un entre de ellos espeluznante, al mismo tiempo nombres que suenan lejanos, ignotos de repente, circunscritos al espacio de ellos mismos, a su esfera íntima, personal e individual, nombres que no provienen de ningún lado, que dejan un vacío, un hueco en el llano de la memoria de los personajes. "Serena danza del olvido" va borrando la huella que deviene de ella. Primero es muy fuerte, muy marcada y en el mismo sentido del desarrollo de la acción (si es que fuera posible ya ir pensando en esto), cada una de la historia de los personajes va desdibujándose, perdiéndose, extraviándose de ellos mismos, la historia misma va deshaciéndose, desmadejándose. En este sentido parece que corren "en busca del tiempo perdido".

La profunda dificultad de lectura del TEXTO "Serena Danza del Olvido" parece volverse obligatoria (y no llana). Héctor Levy-Daniel pone en este momento al lector frente a una pregunta que no puede quedar de lado porque se constituirá en la base del conflicto de la obra: ¿No será nuestra propia capacidad de olvidar, la que nos hace difícil comprender el texto en SERENA DANZA DEL OLVIDO? Esto se vuelve pues un tema fundamental de sus obras y en este texto se hace evidente de una forma muy palpable, los niveles de «desconexión» de los textos unos de otros, una ruptura que produce en casos muchas violencia remite a la idea de que cada uno de los personajes o de las acciones, se vuelve o se torna una individualidad.

Luego la manera de romper con el orden, con esta sintaxis en la estructura de las transiciones afecta nuestra psiquis porque se empieza a olvidar algo, hay algo que "no queremos recordar", y este algo traslada toda la historia de los personajes a el lugar del pensamiento de los actores. Además el problema del recuerdo se plantea aquí en el más puro sentido de no querer recordar la HISTORIA - de no querer recordar la POLÍTICA - de no querer recordar el PENSAMIENTO -de no querer recordar nuestros ACTOS, (en otras palabras no asumir al otro, no asumir la responsabilidad de nuestros actos...)

En SERENA DANZA DEL OLVIDO creo que hay una "mecánica operatoria" del exterminio representada en el personaje de LEÓN, precisamente, bien representada por "el

olvido" de todo lo que le sucede o hace suceder Es tal cual la operación que articuló el Fascismo en Europa y especialmente LOS FASCISMOS, porque el fascismo Alemán no ha sido el único que se ha articulado como FASCISMO. Es que históricamente el fascismo EUROPEO ha sido particularmente propio de las acciones políticas sucedidas entre los siglos XVIII y XX (Siglo que aún mirándolo desde una perspectiva cultural pareciera que no ha concluido).

Este tema del olvido está muy presente en la cuestión de Arendt y por supuesto es una temática tratada desde distintos aspectos pero especialmente desde la concepción de lo humano. En el problema de Arendt y otros, por ejemplo Horkheimer, Adorno etc. Se torna complejo porque el reto supone para ellos superar definitivamente lo que remite al holocausto, Auschwitz, superar la lógica del campo de concentración, y esto alude también al olvido. Pero aquí en Arendt y otros, se trata de un olvido que lucha contra una memoria desbordada, contra una memoria que supera cualquier expectativa.

En el problema de la cuestión «Alemana», hay algo que no ha quedado resuelto, y resalta precisamente la lógica del campo, aunque hay un intento de la sociedad por sobreponerse a este estigma, de todas formas sigue estando allí presente en la memoria. Si se analiza es que históricamente Alemania, ha sido el país más "deprimido" culturalmente de la EUROPA occidental... (Cosa que no justifica el holocausto NAZI).

De la misma manera, estas formas, estos olvidos (léase FASCISMOS) han sido trasladadas en el «campo» de la política y de la cultura, de esa misma forma también, AMÉRICA LATINA ha devenido en procesos de dictaduras y procesos políticos de fuerza, de opresión dura, por ejemplo Nicaragua, Paraguay, Chile, Haití, Colombia, Brasil etc.

Esta forma que tanto muestra Hannah Arendt, sobre el problema alemán y su terrible culpa destinada en la incapacidad de «olvidar» de sobreponerse al hecho, se vuelve SERENA DANZA DEL OLVIDO un juego de doble faz, de doble sentido. En «Serena Danza del Olvido» memoria y olvido se tornan conflictos de la obra se hace presente precisamente esa forma de destrucción de la memoria que llevó a algunas culturas a desarrollar el campo de EXTERMINIO... y a algunas otras que ha llevado a los pueblos de América Latina, a dejar de lado el problema central de una cierta y cosmovisión de su identidad. A este parecer en conversación con el autor de la obra, Héctor Levy-Daniel agrega lo siguiente:

“¿cómo es posible el exterminio? ¿Cuál es su herramienta fundamental? Es algo tan sencillo que parece estúpido: el olvido. Quien mata apuesta a que sus actos sean olvidados para poder continuar, y no solamente que sus actos sean olvidados sino además que el asesino no tiene memoria, no tiene la memoria de la culpa. Así visto en términos de una lectura «psicoanalítica» el sujeto enajenado de «sí», que «mata» y no tiene o siente culpa, sólo se plantea la vida en el sentido del «síntoma», todo se reproduce como síntoma, y por ende como olvido, y no como «acto fallido», vive pues en el puro «deseo», pero nunca alcanza el «goce».

Hay aquí un formación de lo político muy particular porque al no conformarse la estructura del deseo y del goce, al no completarse esta estructura, deviene entonces una suerte de «no final», de «no consumación de los objetivos» planteados a la «personalidad». El «opresor» que sólo en muy pocos casos se vuelve oprimido, actúa con la fuerza brutal y descomunal de aquel que siente la seguridad, la plena voz de su racionalidad, y ya como el goce nunca es alcanzado, es decir no hay final, nunca existe pues la resolución del conflicto. A

partir de allí la estructura de «Serena Danza del Olvido» percuta sobre una discusión política, pues el autor se pregunta: ¿Cuál es aquella sociedad, aquella comunidad que no resulta capaz de preguntarse por si misma y no tener una respuesta al respecto? Es decir; por un lado una sociedad que no logra mirarse a sí misma, reconocerse, y como consecuencia que tampoco sabe cambiar de rumbo, obedecer a un principio mínimo de «sentido común», de que es un «estar – entre» y no sólo en soledad. Esta sociedad que olvida, no huele, no hurga, no se detiene, no mira, no piensa, no reflexiona, no come, no respira. Muy claro lo define Hannah Arendt:

En los países del mundo occidental, que desde el declive de la antigüedad ha considerado el ser libre de las tareas políticas como una de las libertades básicas, hay más y más personas que hacen uso e esta libertad y que se han retirado del mundo y sus obligaciones dentro de él. Este retirarse del mundo no necesariamente daña a un individuo; este puede llegar a cultivar incluso grandes talentos hasta el extremo de la genialidad y así ser nuevamente útil al mundo. Mas, con cada retirada, el mundo sufre una pérdida casi demostrable; lo que se pierde es este estar-entre específico y a menudo insustituible que debería haberse formado entre este individuo y sus semejantes.²¹⁵

«Serena Danza del Olvido» tiene tres personajes que se desdoblan uno del otro, y se transforma en el transcurrir de la acción misma. León, es padre y dictador al mismo tiempo, es torturador y acariciador, Griselda es mujer, madre, amante, esposa, novia, ángel; Pablo es hijo, torturado, desconocido, no identificado, novio, correligionario de una organización no muy bien identificada. Los tres se encuentran en momentos de impases de sus vidas, en momento que pueden considerarse arrolladores. En el esquema que nos ofrece Levy-Daniel todo nuevamente pertenece a un mundo desolado y peor aún olvidado, aislado. En torno a este estar-entre que mencionábamos tal como lo define Arendt, los personajes de este texto parecen haberlo olvidado, esto que permea una cierta sociabilidad, queda suspendido o colgado en la obra de Levy-Daniel.

En el caso de León, no sabemos si él realmente olvida o no. Lo importante es que actúa como si hubiera olvidado y los efectos de sus acciones tienen que ver con esto. ¿León es un cínico -que finge haber olvidado- o realmente ha olvidado y vuelve a matar repitiendo cíclicamente su propio accionar? La pregunta no tiene sentido, en cualquiera de los dos casos los efectos son los mismos: León extermina y no paga porque la sociedad que lo rodea también olvida. Y aquí entonces tenemos la pregunta: ¿la sociedad es cínica -y finge haber olvidado- o realmente ha olvidado y vuelve a permitir todo tipo de asesinato sin advertir que cae también cíclicamente en el mismo error? Tampoco esta pregunta tiene sentido, en cualquiera de los dos casos la sociedad es culpable de alentar por omisión al asesino.

Sociedad y Personaje aducen a una acción «sintomática» que no puede decretar su «culpa» y por ello olvida. Lo único que queda para la memoria es el dolor que produce la recurrencia del «síntoma» sin «transferencia» es básicamente la representación de la muerte de lo social. Y lo que está allí asentado deviene el intercambio simbólico de los actores en cuestión.

215 Hanna Arendt, *Sobre la violencia*, p. 76

GRISELDA: Está despierto, por fin. Hace más de veinte horas que duerme. ¿Se siente bien? ¿Se acuerda de algo? Tuvo muchísima fiebre, más de cuarenta. Por ahora se va a quedar aquí, el doctor prefiere vigilarlo de cerca. Fue una suerte que lo trajera para acá. En el hospital se hubiese muerto, seguro. ¿Le duele la pierna?

PABLO: Sí.

GRISELDA: Le va a doler, el doctor le sacó dos pedazos de metal. Si el doctor no lo opera, se moría. Por la infección.

PABLO: ¿Griselda?

GRISELDA: Sí, soy Griselda. Pero no soy la que usted conoce. ¿Porque usted conoce una Griselda, no? Durante todo el tiempo que estuve inconsciente no paró de nombrar a una Griselda. Y mientras el doctor lo operaba también. Yo al principio pensé que me llamaba a mí... Pero no, no podía ser yo... Es raro, que justo conozca una Griselda y que yo sea Griselda... Griselda no es un nombre muy común.

PABLO: ¿Griselda? Soy yo, Pablo.

GRISELDA: ¿Pablo? ¿Usted se llama Pablo? Mientras el doctor lo atendía yo le preguntaba cómo se llamaba, pero no respondía.

PABLO: ¿Griselda? Estoy aquí, llegué vivo.

GRISELDA: Si, tiene que estar contento, está vivo por milagro.

En este sentido, creo que «Serena danza del olvido» es la obra que expresa más acabadamente la concepción sobre el exterminio y el holocausto, es una obra fundamentalmente política.

«Serena Danza del Olvido» no trata de la memoria propiamente dicha, que a esta altura tiene que ver con lo que llamaríamos un teatro de agitación, que incita a la gente a no perder la memoria de lo que sucedió, sino justamente de la herramienta necesaria para el exterminio: el olvido. La obra trata de los mecanismos del olvido. Y por eso el título contiene la palabra «olvido».

En «Serena Danza del Olvido», no se está hablando como de una "dificultad" en el sentido tal de la palabra, sino más bien, como si al término lectores/espectadores, nos adentráramos en un camino de piedras. no es lo mismo correr en un camino llano, que a campo traviesa, esto es: es importante este tema de la memoria sobre la que se juzga los elementos de la obra, este sistema de inconexiones, de desapariciones, de imperfecciones de los órdenes "familiares" y de las relaciones interpersonales, esposo, padre amante, amigo, apenas un vago recuerdo... en los órdenes de los sistemas totalitarios pareciera que haya algo siempre que nos mueve a una zona espeluznante de desconcierto y por supuesto todo sistema fascista borra en esencia «lo social», lo que ordena «lo social».

Por ende aparece allí una zona un tanto "enigmática" (sin ser metafísico) en el que se produce eso que llamamos terribles "lagunas mentales" como para entonces poder decir quien fue nuestro padre, o nuestro esposo, o nuestro amante y luego esta zona, este interregno de la indiferencia, de la "duda", este interregno movedizo, genera un espectro fantasmal que puede dar paso a cualquier tipo de caos. ¿No sería esto lo que les ocurrió a los fascistas nazis? Una

especie de olvido cruel, que no les permitió diferenciar entre tu hermano, tu amigo, y tu enemigo, tu inquisidor, A esta forma de olvidar, olvido en masa, olvido múltiple, Arendt lo definió como el lugar dónde se construye el final de la política, el final del diálogo y por ende de la crítica, este término supone la fuerza descomunal de totalitarismo, espacio en el que todos estamos condenados a que todos somos iguales y no tenemos diferencias.

"Serena danza del olvido" es pedregosa, absolutamente inquietante, y hasta conmovedora, en ese camino incierto en el que transitan los personajes, pues en medio de esa no memoria tratan de no volverse fútiles o pusilánimes, y es precisamente la fragilidad de la memoria lo que los vuelve a un entorno hostil con si mismos y con los otros...

El "entre", ese espacio vacío que es difícil de ser codificado, está sujeto a algo muy endeble que produce un descontento y un final trágico... Esa "Serena danza del olvido" que sabemos que nos va llevando al mundo trágico, a la catástrofe inevitable, y que para no aceptar no poder recordar con el otro, suponemos suspenderlo en la indiferencia.

La indiferencia aquí va tornándose espejismo, resplandor. Esa indiferencia desdibuja la relación que se plantea entre León, Griselda y Pablo, pues existe un trastocamiento profundo de un sistema de relaciones sociales y de filiaciones. Pablo se transforma en hijo y amante, e ingenuo perseguido por un hostigador, padre, "marcador de la ley".

Hay una capacidad fragmentaria que marca parte de la estructura dramática de la obra de Levy-Daniel, al tiempo que es una conquista de una forma de poner la "deconstrucción" en la escena, León pasa de ser Doctor a padre de Pablo, sin previo aviso Griselda es enfermera y al mismo tiempo madre, de Pablo, Pablo no sabe su origen y su destino es incierto, está herido, viene de una guerra, se reincorpora herido en una pierna que no basta para saber su origen, no hay un papel, un documento que lo "acredite" de algo y tampoco es preguntado por ello, no se augura identidad alguna, y debe partir pronto hacia otro mundo devastado y desconocido. Apenas abre sus ojos "confunde" al doctor, con su padre, aspecto que además en la lectura nos aduce indirectamente de un sistema perverso de la política que se instaló en la Argentina de la década de los 70 y los 80 con los secuestrados y los desaparecidos, la venta de niños, de bebés que nacieron en cautiverio y que problematiza todo lo que tiene que ver con lo político en torno a la identidad y el origen centro de esa identidad. Esta referencialidad profundamente política Pablo va y viene de una guerra que ha acabado con la ciudad, constante furibunda en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, de dónde al respecto podemos leer en el texto:

Entra León.

GRISELDA: Aquí llegó el doctor.

PABLO: ¿Papá?

LEÓN: ¿Cómo le va mi amigo? Bueno, ya casi no tiene fiebre, tiene mucha mejor cara. Va a vivir, lo felicito.

PABLO: ¿Mamá?

LEÓN: No, mi amigo, su madre no está aquí. Ahora usted está en un pueblo desconocido. Probablemente está muy lejos de su casa y de su familia.

PABLO: Soy, soy yo, Pablo.

Transición. León y Griselda se mantienen de pie. Pablo se incorpora.

PABLO: Bueno, llegó el momento. En una hora sale el tren, ya tendría que estar en la estación. ¡Mamá, vamos!

LEÓN: ¿Y Griselda?

PABLO: Griselda viene conmigo a la estación.

LEÓN: Tenés que despedirte de Alberti, que quería verte. Me pidió que no te vayas sin saludarlo.

PABLO: Bueno.

LEÓN: Pablo.

Se abrazan.

PABLO: Los voy a extrañar a usted, a mamá, a Griselda... Espero que ustedes también me extrañen... Voy a escribir, cada vez que tenga un descanso.

LEÓN: No te dejes matar.

PABLO: Todos dicen que va a ser difícil... volver... Que para volver hay que tener mucha suerte.

LEÓN: Quiero que me digas que vas a estar de vuelta, pronto.

PABLO: Bueno, lo digo ahora. Voy a volver. No sé si pronto. Pero no va a encontrar mi nombre en la lista de las bajas.

LEÓN: Es un trato.

PABLO: Es un trato entre usted y yo.

LEÓN: Cada día, cuando te despiertes, vas a recordar este trato. Eso te va a mantener vivo. (Pausa.) Te quiero, Pablo. Siempre te quise.

PABLO: Piense en mí, a la noche, seguramente voy a necesitar que alguien piense en mí, a la noche. Bueno, hasta la vuelta.

LEÓN: Hasta la vuelta.

PABLO: Espérenme, porque voy a volver. Chau, suerte. Piense en mí. Voy a poner en marcha el auto. ¡Mamá, estoy afuera!

Aquí entonces surge otro detalle que es importante resaltar, y me refiero a esto del SENTIDO PRÁCTICO, que me parece espeluznante: (El fascismo EUROPEO, derivó en el liberalismo y pragmatismo que se vive hoy en Norteamérica, se sustituyeron las dictaduras por los regímenes de una "mínima aparición del estado" lo que siguió al proceso fue la destrucción del ESTADO, entonces mientras el ESTADO tuviera menos injerencia en las funciones de los entes PRIVADOS suponía una más idónea para las funciones del capital extranjero.

Olvidar al estado como una estrategia para suponer una cierta "libertad" del poder. Una nueva forma de totalitarismo que está fundada en el olvido nació del Fascismo Europeo. Este desmantelamiento del ESTADO, pululó en el desmantelamiento de las instituciones y

en su des-organización, y logró exacerbar los ánimos por el clima de cambio que de él inicialmente arrojó.

En “Serena Danza del Olvido” este desmantelamiento aparece ya como un lugar previsible dentro de la historia que los personajes nos “narran” precisamente lo político va centrándose también en cómo se ha operado históricamente sobre la posible desaparición del estado como ente que rige los órdenes de la fuente de la sociedad.

EL ARCHIVISTA (2001)

Puntualizando algunos tonos, en la cuestión sobre la definición de lo político, hemos encontrado una nueva búsqueda en relación al tema que confrontamos, en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel. A partir de la tesis de Hannah Arendt en torno a lo que nos propone sobre lo político, los hallazgos de ciertos rasgos, categorías, sentidos, orden de ciertos discursos, numancias, sentencias, ideas, expuestas en sus teorías; Levy-Daniel aporta al campo de la teoría dramática y por ende a la teoría del teatro (como vehículo y puente para definir y construir esta teoría) una nueva mirada de la política. En principio la tesis política construida en la dramaturgia de Levy-Daniel, no es un devenir de la discusión construida en el centro del canon intelectual sobre lo político mismo.

Las cercanías que trataremos de establecer entre lo que propone Hannah Arendt sobre la política y lo que plantea Levy-Daniel en sus textos no están demarcadas por una intencionalidad del autor en cuestión. Si algo vuelve innovador la discusión de la que aquí partimos, está resuelta en que hay puntos de encuentro entre Levy-Daniel y Arendt, desde los géneros que cada uno de ellos escribe que asombra percibir una cosmovisión de lo político tan particular y similar para ambos.

Lo político y la política se trazan en la dramaturgia de Levy-Daniel como un destino. Lo político se vuelve destino de los personajes en la búsqueda de una libertad. Pero entonces nos devolvemos a la pregunta ¿Qué es la libertad? La política es pues, destino como vehículo de la expresión de la libertad. La libertad entendida como la construcción y sus posibilidades de una comunidad de habla en términos de Arendt y de Levy-Daniel, esta idea de libertad, no espera de la modernidad nada, esta libertad pretende recuperar el espacio del diálogo que es en esencia lo fundamental para Arendt. Esta libertad pretende recuperar el espacio de lo público a través de una comunidad dialogante, de una comunidad que se commueve con su propio pasado. Su pasado: esto es, su historia.

La teoría política de Arendt se torna aquí en, fin y medio del teatro. El teatro de Levy-Daniel es también fin y medio de la teoría política de Arendt. Donde además las categorías que Arendt nos propone tanto en «La condición humana» como en otros de sus textos se refiere al tema de «la política» y seguidamente en «La vida del espíritu» se refrendan estas categorías y conceptos, en la estructura profunda del pensamiento político de Arendt, de Levy-Daniel etc., como un palimpsesto a saber en la dramaturgia de Levy-Daniel o en la filosofía política que escribe Hannah Arendt.

Encontrar estas armas de la construcción de un cierto sentido, modos complejos de pensar, supone otra mirada de la perspectiva política en el teatro. Que sea en los pisos de Arendt, es para nuestra lectura y nuestra comunidad de habla un singular hallazgo, que ninguna otra dramaturgia ha propuesto antes. Si el teatro de décadas pasadas estaba significado por las huestes del marxismo, esta otra dramaturgia se significa en los lugares y espacios de la tesis de Hannah Arendt.

Debemos aclarar que en el modo de procedimiento de la producción de esta crítica deviene como sistema la complejidad, pues la re-lectura que aquí sugerimos, se construye desde las derivas de los significantes del texto teatral de Héctor Levy-Daniel. Intentaremos as proceder en una lectura rizomática del texto y sus alrededores.

Lo único que asegura el destino de una acción es el trabajo. Todo lo otro se vuelve imprevisible, el mundo pues se torna inseguro (En «Carroña» se enfrenta esta concepción de lo imprevisible, de lo inseguro, en un doble sentido) por un lado la mujer MARÍA en b queda pertinaz de su marido, amante etc.

Por otro lado, en el sentido perfectamente opuesto DUVAL, un funcionario obligado por su propio trabajo. El problema central de DUVAL no está en determinar la identidad de los hombres o de quien se busca, sino en cumplir y hacer cumplir su trabajo.

En este sentido podemos agregar, a la discusión la categoría usada por Hannah Arendt en “Eichmann en Herusalem” esto es: BANALIDAD DEL MAL – a DUVAL no le importa nada más que cumplir con su obligación. Este cumplir con su obligación, es lo único que puede hacer por y para mantenerse vivo. Pero la existencia de DUVAL está completamente socavada, vaciada de mundo privado. Lo político ha tomado cada una de las partes de DUVAL y lo ha carcomido. ¿Es quizás por ello, que además DUVAL, no puede dar respuesta a la solicitud de MARÍA? Esto resuelve el problema.

El problema no es moral, no se cumple con la obligación del trabajo por una cierta moral o “cargos de conciencia” DUVAL necesita cumplir con su obligación porque el destino de su libertad radica en saber que sólo así puede obtener un “éxito” seguro de su propia “condición humana” que es expresión aquí de una cierta metafísica. Banalidad del mal, es la premisa del DUVAL. A partir de allí la pregunta que surge podría ser: ¿Se justifica la muerte, el exterminio, la desaparición del otro, la pérdida, la identidad, aunque ese otro sea uno sólo y no reivindique a la mayoría? La modernidad se torna así en una metáfora de la desolación y la devastación del mundo interior y exterior, se torna en el exterminio por lo tanto se expresa el final de LA POLÍTICA y también de LO POLÍTICO.

Arendt explica bien como la sustitución de ciertas representaciones de la política son parte del fin de un modo de pensar muy bien delimitado en el proyecto de la modernidad. DUVAL sabe también (en un sentido muy Kafkiano y al mismo tiempo y por qué no Kantiano) que está y tiene que cumplir con su obligación, porque tenga prevista una cierta “moralina” que lo induce a pensar sobre esta condición, cumplir con su trabajo. Para DUVAL cumplir con su trabajo representa una obligación y no una necesidad, por lo tanto no hay en el nada que pueda volverlo en contra de su propio pensamiento político, sino más bien un encuentro con la banalidad, con la futilidad. A DUVAL no le importa realmente si conoce o no a MARÍA o si su esposo trabajó allí en la mina o no. Ciertamente el marido de MARÍA no está en los registros como el mismo le explica, y esto es lo que interesa. Interesa sólo que no es un registro, por lo tanto DUVAL no pudo haber nunca conocido al marido de MARÍA y nunca interesaría si es o no, porque no representa un individuo, por lo tanto no tiene que meter. Pero este prestar su obligación no es sino un proyecto que va más allá de su propia condición humana. LA pregunta de MARÍA no es en absoluto para nada importante para DUVAL, el otro no existe. Si el otro no existe como consecuencia estamos ante el fin de la política.

En cambio MARÍA ha perdido su destino, pero, al contrario de DUVAL se mantiene en acción (política por demás), se mantiene en la búsqueda de una identidad/libertad, de otro que está extraviado, que por ahora se encuentra fuera del mundo, por lo tanto fuera del sentido de la política. Perfectamente la necesidad que mueve a MARÍA es en oposición a DUVAL contrastante. Mientras DUVAL está en su forma más profunda expresando en sí la

idea del exterminio, MARÍA está por tanto tratando de re-encontrarse con otro que establece los límites y los senderos de la diferencia en donde el otro se refrenda perfectamente. En CARROÑA se expresa así, una espesa crítica sobre la imposibilidad de constituirse en individuo, esta imposibilidad viene dada por no lograr MARÍA sobre DUVAL imponer su propio destino, su propio lugar de existencia:

MARÍA: No tiene que decirme nada.

DUVAL: No buscó en otra parte.

MARÍA: En qué otro lugar tendría que buscarlo.

DUVAL: Usted sabrá. Las montañas, el desierto.

MARÍA: Este es su lugar de trabajo.

DUVAL: No. Ya le dije que no trabaja aquí. Según mis registros nunca trabajó.

MARÍA: Sus registros. No le hacen falta sus registros. Usted conoció a mi marido. Sabe que trabajó siempre en esta mina.

DUVAL: Insiste con lo mismo.

MARÍA: Es usted el que insiste. Ahora finge no acordarse. No sólo conoció a mi marido. También me conoce a mí.

DUVAL: Le puedo asegurar que no finjo. No sé quién es usted.

MARÍA: No entiendo qué gana con negar todo eso. Qué va a pasar si reconoce que nació en el pueblo.

DUVAL: No tendría ningún problema en reconocerlo. Si eso fuera cierto.

MARÍA: Es cierto. Usted nació en el pueblo. Y su padre y su madre. Y su abuela y su abuelo.

DUVAL: Me confunde con otro.

MARÍA: No. No, no lo confundo. Usted quiere hacerme creer que no es la misma persona.

DUVAL: Se equivoca. No necesito hacerle creer nada.

MARÍA: No podría equivocarme nunca. Usted me invitaba a salir, siempre de tarde.

DUVAL: La invitaba a salir, no era ningún tonto.

El marido de MARÍA que está extraviado, está fuera del mundo, no se ha constituido en sujeto/individuo. DUVAL, que no tiene respuesta alguna para MARÍA, porque aduce no conocerla, porque aduce no conocer a su marido, se muestra indiferente ante el dolor, el terrible y profundo dolor que mueve a MARÍA a la b queda de un ser querido.

El único destino de DUVAL, está precisamente cercado en esto que para su identidad tiene asegurada una lógica de sentido que se instala a través de su trabajo, y de hacer cumplir su trabajo. DUVAL representa las bases supremas del totalitarismo en el sentido de que se constituye en sujeto único pues lo que lo define es el registro el trabajo que cumple. DUVAL,

pudiera muy bien ser el esposo de MARÍA, pero no pasa por ello un proceso de porque son tan similares y están tan metidos en una lógica de sentido que les impide ver lo otro.

El totalitarismo como lo expresa Arendt, entre otras cosas tiene y se ofrece la posibilidad de convertirse en uno sólo, en identificarse como uno sólo y olvidar por completo lo otro, lo que deviene distinto de mí. No importa si el trabajo de DUVAL tiene o no para mí sentido o valor. El trabajo sólo produce valor, para el trabajo mismo, pero nunca jamás para el individuo. Esta noción del trabajo está explicitada en «La condición humana» allí Hannah Arendt establece la distinción entre labor, trabajo y acción.

LOS INSENSATOS (2001)

*Los rostros privados
En lugares públicos
Son más bellos y sabios
Que los rostros públicos
En lugares privados*

W. H. AUDEN.

Durante años Héctor Levy-Daniel entendió que la filosofía era la principal herramienta de conocimiento. Por esa razón se dedicó a enfrentarse con textos filosóficos, a veces con alguna fortuna, otras veces embargado por un sentimiento de derrota absoluta. Casi simultáneamente tuvo su primer acercamiento al teatro a través de la escritura: primeros textos concebidos sin conciencia de lo que el escenario realmente significa. Luego, tuvo una larga experiencia de aprendizaje de dirección escénica y retorno a la escritura teatral. Héctor Levy-Daniel, sigue considerando a la filosofía un instrumento prodigioso y cree que el mundo se desplegó ante él con todos sus matices en los procesos teatrales, siempre diversos, siempre sorprendentes. “Los insensatos” la pieza a la que se hace referencia en este trabajo, deviene su trama en: Dos hombres y dos mujeres ligados por un estrecho parentesco familiar deciden evadirse de la penosa realidad que castiga a todos los habitantes por igual. Para ello deciden encerrarse en una casa que sirve como refugio y realizar una rara ceremonia que les permite imaginar la realización de sus más secretos deseos. Sin embargo, el rito se ve interrumpido permanentemente por mensajes que retrotraen a los protagonistas a la vida de la que han fugado. El tema de la obra consiste en la necesidad de resistencia ante una realidad que se vuelve cada vez más hostil y desalentadora, esta realidad se va tornando cada vez más eficazmente política. Dice Héctor Levy Daniel, autor y director: “Cuando terminé de escribir Los insensatos supe que a la escritura sobre el papel iba a seguir un largo proceso de escritura escénica, a través de los ensayos, con los actores en el espacio. El alma del texto, aquello que más me apasionaba en él, era el conflicto que se da entre la realidad que se nos impone, que estamos obligados a vivir, y el modo en que cada uno se las arregla para huir de ella. Creo que no hay un día en que uno, por más valiente que sea, no imagine algo que le permita evadirse de la realidad aunque sea por un instante. La pregunta es: ¿Qué sucede si cuatro personajes deciden vivir en esta evasión todo el tiempo posible, aun cuando la realidad pugna por imponerse?”

A partir de estas premisas, me parece que no sería conveniente tratar de fijar un solo sentido, sentido de vía única, para hacer una lectura de la obra de Héctor Levy-Daniel, especialmente porque la función de la crítica literaria y sobre todo de la crítica teatral no reside únicamente en prestar miradas a los textos, ni tampoco en estudiar su recepción, sus continuidades, sus discontinuidades. Cualquier lectura hoy se vuelve efímera a la hora de definir un camino, un lugar. Aquello a lo que el método te compele, pareciera que no vale para la literatura. Tampoco significa que cualquier análisis o método de análisis de la literatura y de la dramaturgia sea susceptible de ser aplicado a la obra y en especial a los textos de Héctor Levy-Daniel. Si hay algo especialmente interesante en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel es que allí se suman constantemente poéticas de lo político en sus distintos contextos, expresiones, singularidades que van demarcando gran parte de su dramaturgia. No voy a hacer aquí un catálogo de ellas, sino que voy a tratar de explicar, a la luz especialmente

de una teoría de la política, cómo este dramaturgo va produciendo giros que se encaminan a un espacio de lectura y de discusión política.

Para acercarnos a una definición de lo político, que nos permitir leer a Héctor Levy-Daniel, retomaremos a Hannah Arendt, por ser esta la única quien me se acerca a una explicación de lo político en el discurso finisecular del siglo XX. Se debe aclarar que en el modo de procedimiento de la producción la crítica, (la que produce Hannah Arendt a partir de su tesis sobre a política deviene como sistema de un marco de complejidades, según la explicación de Edgar Morin, pues la re-lectura que aquí sugerimos, para la obra de Héctor Levy-Daniel en relación con la metáfora de lo político, parte desde distintos puntos y centros. Intentar as proceder a una lectura rizomática del texto y sus derivaciones. El texto teatral ya no posee las fronteras que antes tuvo. Como el modo de proceder es complejo y transdisciplinar, nuestro estudio no pretende hacer un análisis historiográfico del asunto político en la Argentina y aplicarlo a la obra de Levy-Daniel.

En la primera lectura de la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, uno parece encontrarse frente a un escritor y una obra con altos niveles de significación en el campo del discurso de lo político y del discurso de la política, a pesar de que en el texto superficial, en la lectura inicial, esto parecía no estar. Es asombroso que los dramaturgos en un país que se supone tan transversalizado por lo político, al mismo tiempo se desprendieran de ello tan fácilmente, al menos en apariencia. Tal vez esto significó la pretendida política democrática que vino lavada de todo discurso ideológico, que se instauró en América Latina después del cruento período de dictaduras, sólo como fuente administrativa de poder, como puro ejercicio de administración de la economía, de leyes, y no como proyecto de Estado.

El texto De Levy-Daniel que analizaremos en este trabajo se titula Los insensatos (2001). La obra comienza con cuatro personajes ya instalados en un refugio, al abrigo de las tribulaciones y peligros que acechan en el afuera. Durante una buena parte del día cumplen un rito que les permite simular un tránsito hacia un estado de bienestar y felicidad, estado en el que encuentran todo lo que siempre desearon lograr o poseer. Sin embargo, nunca consiguen aislarse del todo ya que la realidad irrumpre constantemente a través de mensajes de todo tipo que los personajes reciben de manera continua y que interrumpen permanentemente el rito y la ilusión de bienestar. Tales mensajes retrotraen a los protagonistas a su historia anterior, a los conflictos que han dejado suspendidos y han pretendido olvidar. En la lectura podemos encontrar lugares y espacios, textos, palabras que introducen en ciertas nociones y actitudes políticas, y no precisamente porque estemos tomando la concepción que la modernidad nos apunta de la política, aquella que anuncia que todo hombre es político “en sí” y “para sí”, y que lo político no trasciende en un devenir. Si algo se destaca en la obra de Héctor Levy-Daniel es que nos muestra que es posible un “no todo es político por naturaleza”. Esta perspectiva, en su dramaturgia, ya lo saca del estribo del pensamiento político de la modernidad. Pensar en un “no todo es político por naturaleza” no significa que personajes u otros elementos de la dramaticidad de su obra estén convenientemente en el lado de una “anti-política”, o una “no política”, o una actitud “a-política”. Como en aquellos que negaban en su obra dramatúrgica toda condición política, negación tirada al tacho de la basura tiempo después, ahora yo podría preguntar: ¿todo puede anunciarse político? ¿Todo está en los personajes y en la manera de articular la política? ¿Cómo se gesticula lo político en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel?

Lo que opera y operó en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel fueron otras significaciones, de las que el autor está consciente, que jugaban en el campo de la política y algunas también en el campo del “fin de la política”. Las de la política tienen que ver con los asuntos que van formando una comunidad de habla y una posibilidad de existir en tanto esa comunidad “habla”. Las que aluden al “final de la política” están relacionadas al exterminio, la extinción y la guerra. Aquí se entiende la guerra no como conquista de territorios, no como extensión de la propia política, sino como final, como forma de exterminio y aniquilamiento del otro que está frente a sí. De esta manera, vemos refrendada la producción del Holocausto. El problema no está localizado en las diferencias, de las derechas e izquierdas, fundamentadas en sus doctrinas y dogmas. En esta reunión del drama de lo político, Héctor Levy-Daniel nos lleva fuera del límite impuesto por la modernidad a la política: aquella construcción teórica en torno a la política que pregonaba “el fin justifica los medios”, y que era una justificación para la política tomar las armas y hacer la guerra, por lo tanto abandonar precisamente el campo de la política. El uso de las armas entendido como un instrumento de violencia e imposición de la fuerza, de una política sobre otra, de un país sobre otro.

Héctor Levy-Daniel prepara, desde su id y su ego –es decir, desde el ello y desde el yo en términos freudianos–, una nueva noción “griega” del destino y del fin (como final, como término) de lo humano. Lo prepara en la construcción de un marco político y un marco pre-político. Porque van jugando en sus textos memoria, historia, mitos que se conjugan en toda una fenomenología del “crimen”, si no de la guerra como final de lo político. Así, lo que deviene en sus textos teatrales es la guerra total, es decir el fin, la fuerza y la imposición de uno sobre otro, sin importar nada (ni siquiera el mismo yo), lo que nos lleva al exterminio.

Avancemos primero sobre esta noción de pre-política, que se diferencia de la de política: como muy bien nos explica Hannah Arendt, puede haber un estado de la pre-política, un momento anterior a la política, y la política puede ser aquello a lo que voy, o también el camino hacia el cual me conduzco. Esto significa que la política se transforma en el erario de lo público, esto es, que se encuentra muy bien ubicada y asentada en el espacio público. Arendt nos explica convenientemente que sólo en el espacio público, en la **vita activa**, se produce, se genera **lo político**, y no así en el **espacio privado**. Por lo tanto, cuando estoy en la vida privada no estoy en la **vita activa**, sino en lo que Arendt denomina la **vita contemplativa** (esto es: el lugar del *nous*, no del *logos*; el lugar de los sueños y de la conciencia interior).

Viene aquí un nuevo drama humano y, de por s otro drama político. La pregunta que gira en torno a esto ser : o ha salvado Héctor Levy-Daniel la conciencia de un lugar de la política? o ha logrado que sus personajes y que las escenas de sus personajes salten este abismo entre la pre-política y la política? El espacio de la pre-política tal como nos lo explica Arendt, deviene en la constitución de un mundo privado pero que no me deja interesarme, acercarme a un mundo de lo público, por lo tanto si no tengo voz y no puedo reunirme con los otros a discutir y hablar, se da el gesto sustancial de la pre-política. o ha logrado hacer una escisión entre los linderos del mundo antiguo y clásico griego, y los de la modernidad? o ha logrado establecer nuevamente una separación entre ambas concepciones del mundo La idea es que en el mundo griego había una clara diferenciación entre lo que aconteció en el mundo público y en el mundo privado, mientras en el mundo privado el esclavo y los otros miembros de la familia estaban confinados o no hablar sobre el mundo, a no enunciarlo, a no ponerlo en tela de juicio, el hombre el libre, además el amo y se r de la casa, el que ten el derecho de ir hasta

el ora y discutir los asuntos de manera pública con los otros, era el único que podía dar fe de sus decisiones y miradas políticas, porque era s o en el ora que la ciudad, la polis se completaba, y era solamente el hombre libre que ten derecho a hablar, a construir la ciudad. El espacio de lo privado en el mundo griego era el lugar de la pre-política nos explica Hannah Arendt, y el espacio de lo público era el lugar de la política. También Hannah Arendt nos da muestras fehacientes de que esta noción y esta distinción entre lo público y lo privado, que se sucedió en el mundo griego, ya no se iba a comprender y a no estar presente a partir del pensamiento moderno. Esta distinción entre mundo privado (pre-política) y mundo público (política) iba a desaparecer en el pensamiento moderno.

Hecha esta aclaratoria de la distinción mundo privado y mundo público, de pre-política y política según Arendt, y en torno a las preguntas antes mencionadas es necesario aclarar y destacar algunas cosas que Héctor Levy-Daniel ya prefigura en relación a su obra y a las implicaciones del concepto de lo político que allí se definen e imperan. Primero, es necesario destacar algunas instancias en razón de una cierta periodización de los temas tratados. Así entre la década del sesenta hasta bien finalizada la década del ochenta, el teatro político que se hizo en América Latina ten un matiz de corte marxista influido por una mirada marxista de la política. El teatro fue un teatro de lucha, de combate, lleno de deas de agitación. En el teatro de estos años se practicaba la lucha política y se enseñaba las formas de llenar los espacios de la vida con la política. Pero no fue, para nada, un teatro que estuviera en el campo de la reflexión sobre o político Lo que se ejerciera una praxis de cierta política y de cierta mirada política, especialmente de izquierda. En los noventa este teatro da un giro, y pasa del campo de la praxis a la teoría. Se construyen en el teatro teorías, hipótesis de lo político y, en torno a ello, hay antiguas resonancias que empiezan a hacer efecto tanto en el dramaturgo, como en el espectador y en el lector.

En la obra de este dramaturgo se hace mención a un cambio, a un giro de lo político a lo **pre-político**, si pensamos que el salto en el campo de la estructura y la construcción de los personajes de Levy-Daniel no es cualitativo hacia un futuro Los personajes de estas obras no predicen nuevos contenidos para construir y reconstruir lo político. M bien han sido concebidos como en un **eterno retorno** a una cierta primitividad, a la necesidad de una soledad sin estar solos, con el único objetivo de reconquistar un espacio. La lucha por este espacio no se presenta relacionada con un problema sobre la naturaleza de las cosas o de los lugares, no se entiende la idea de espacio como expresión o contenido de una cierta metafísica. El espacio no está determinado como naturaleza, sino que es, más bien, un espacio que produce una honda significación comunicativa en ellos. Este espacio de honda significación está marcado, precisamente, por la diferencia entre lo público y lo privado, entre la **vita activa** y la **vita contemplativa**, entre lo político y lo pre-político.

En Los insensatos los hermanos (Vera, Gala, David, Martín) están atravesados por un perpetuo devenir. La expresión que aporta el dramaturgo los sitúa en constante transacción entre el mundo de lo privado y del mundo de lo público, más precisamente de la **vita contemplativa** y de la **vita activa**. No pueden aparecer sin concentrar sus fuerzas de lo que pertenece al mundo de lo público e influye sobre lo privado, y viceversa, de lo que está en el mundo de lo privado y de alguna manera influye sobre lo público. No se vive de hecho ellos no lo hacen s o en lo privado, sino también en lo público; las dos instancias se necesitan recíprocamente. Uno espera del otro y todos esperan, como en lo público, de todos:

Una sala con varios accesos.

Gala, David, Vera y Martín están reunidos alrededor de la mesa, cada uno su copa de vino.

VERA.- Por nosotros.

GALA.- Por el vino que nos une.

DAVID.- Por todo lo que va a venir.

MARTÍN.- Porque no nos separemos nunca.

Pausa

En este acto de reunión (religioso, donde el mundo privado se torna cosmos, aventura de devenir todos en uno) la hierofanía avisa la idea de un fin. En esta celebración, donde obviamente el entorno es privado, hay algo que se está anunciando del orden de lo público, especialmente cuando Gala dice or el vino que nos une o cuando David propone por todo lo que va a venir o cuando Martín cierra la brevíssima escena con la frase «porque no nos separemos nunca.»

Esta condición de insensatos es producto de un sentido de pérdida del espacio de lo público, de un intento de olvidarse de lo real. La noción de perder lo público no viene dada precisamente por ser insensatos no. Tal como en el mito de la caverna, lo terrible de quedarse y sentirse solo (en soledad) acusa un extravío de la existencia. Por lo tanto, perder la sensatez podría significar sentirse en soledad, solitario, abandonado. Si se puede estar abandonado, o sentirse solo, en el lugar de lo privado, pues en el lugar de lo público inevitablemente estamos en reunión con el otro. Y si, nos sentimos solos y estamos en el espacio de lo público, muchas veces nos vemos rescindidos en el otro, es decir el espacio otro queda finalmente anulados para nosotros, no estamos, no existimos y también estamos en soledad. De manera tal que lo público no es per se constitutivo aceptación del otro. Así estamos ante el fin de la político de lo que creemos lo público se torna espejismo. Es lo que Claudia Hilb llama el resplandor de lo público Martín, Gala, David y Vera se juntan, se reen (dentro de la caverna) para no quedarse solos, para no estar solos. Refrendan, de esta manera, un espacio de aparición del otro. Aspiran a encontrarse en el espacio de lo público para determinarse unos a otros, para afirmarse unos y otros. En lo público hay algo que resplandece, que me produce una nostalgia del pasado y de mi existencia en ese pasado, y me da también la sensación de un devenir. Este resplandor es el que necesitan los hombres para saber de su condición humana. Miguel Ron-Pedrique lo llamar la nostalgia de la política y nosotros lo avizoramos como el resplandor político. Sara, David, Gala y Martín, de algún modo, sueñan con una libertad. Resplandece en ellos un lugar para la libertad. Para obtener esa libertad (que resplandece en el espacio de lo público) ellos deben tener el juicio y la razón posibles para salir de allí. Aparentemente nada los ata, nada los sujetan, pero sin embargo se condenan, y condenan su libertad a otro que siempre está detenido por algo; ya sea una carta, una llamada, otro sujeto (en una habitación contigua), una enfermedad, un hijo, o la sujeción a relaciones más profundas (unidas en lo psicológico, en la naturaleza fundamental de algo) que a veces pudieran pensarse místicas, sagradas, religiosas. Son "ligazones" morales, psicológicas, estrechos vínculos apretados, cerrados en un mundo desconocido, por sus propios inconscientes, cosas que ni al mismo espectador o actor, e inclusive dramaturgo se pueden develar. Estos hermanos, funcionan como una sociedad secreta, como una cofradía y lo que precisamente construye la idea de una sociedad así, está sustentado en un profundo misterio, por ello las cartas no tienen origen, no sabemos si vienen de uno sólo hacia todos o si de distintas personas, por ello los mensajes de las cartas se tornan acertijos, enigmas, interpelaciones, ideas que irrumpen en el nivel

“ontológico” de los personajes, pero en lo que nadie puede hacer gala de tener en sus manos un saber sobre lo que estas cartas enuncian. Siempre existe en ellos una esperanza que los hace patéticos y hermosos al mismo tiempo. Se vuelven, en esa esperanza, trágicos (griegos). Parece que siempre estarán condenados (como muchos de los personajes de Beckett y del absurdo) a un estado de pérdida de la libertad, no sólo como falta de ella, sino como algo peor: pérdida de la libertad por olvido, una suerte de no conciencia de la libertad, y al mismo tiempo la desazón de que algo les falta y de que por ello tienden al aniquilamiento de unos sobre otros.

Según Hannah Arendt, sólo en el espacio público los griegos tenían la posibilidad de estar y de aparecer como sujetos políticos. Se puede aparecer como político a través de la palabra. En el espacio privado lo que se vivía era el lugar de la pre-política. En lo privado, en lo íntimo no existe la política. Lo privado niega una praxis de la política. La niega como lugar de producción de sentido y como lugar de práctica de significado. Ahora bien, no es una característica de la condición humana hacerse, aparecerse en lo privado, sino en lo público. Si algo vuelve políticos a los hombres y sus actitudes es el establecimiento de una libertad. Una libertad que se plantea, al menos desde la perspectiva del mundo griego, sólo en el espacio de lo público. Tanto la libertad como la política se practican y se van constituyendo en el lugar de lo público.

En Los insensatos, el ansia por obtener la libertad los lleva a cometer atrocidades. En una palabra, a ser insensatos, a no pensar, a actuar como lo desean, como lo piden sus cuerpos. Pero terriblemente para ellos, el deseo de terminar con la situación en la que viven y no poder hacerlo los compele a no vivir la libertad. No vivir la libertad quiere decir no vivir la política. El conflicto y la batalla es cruenta, todos intentan ir de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro.

Arendt explica que los romanos destruyeron esta tradición, este modo de pensar de los griegos, y sustituyeron todo lo político por lo que llamaron lo social, es decir: la libertad por la necesidad, el diálogo por las leyes, la palabra por el discurso del deber. Lo que para los griegos fue “ser-en-sí”, para los romanos fue “deber-de” y “deber-en”. Fin de la libertad, fin de la política como juego de la creación de la polis. Venía en el germen de los romanos el estado de la guerra como extensión de la política y por lo tanto el encuentro con el holocausto. Es decir los romanos destruyen el concepto de política que habían desarrollado los griegos, de alguna forma destruyen la noción que se había fundado de la ciudad, de polis (en el sentido griego) y fundan una nueva polis y una nueva ciudad que ahora está determinada sobre otras bases dadas por elementos similares a la de los griegos, pero distintas en su esencia y en su modo de pensarlas. Este sentido de la necesidad que el pensamiento político del mundo griego se piensa de otra forma. Ante el temor recurrente del exterminio, del holocausto, “Los insensatos” traducen en sus diálogos un ansia de libertad, nunca obtenida. Es el ansia de una utopía irrealizada, aparentemente inalcanzable. Agobiada por la “banalidad del mal” esta libertad padece la indiferencia de los otros. Es necesario también aclarar aquí que nos referimos a banalidad del mal, tal como lo explicare Miguel Ron-pedrique en su libro “La nostalgia de la Política” en donde asevera que “banalidad del mal” se puede entender como una acción feroz, letalmente destructiva y carente de sentido. En el caso de los insensatos el poder de autodestrucción y de destrucción hacia los otros, es decir su capacidad de exterminio, resulta inminente frente al mundo que los compromete como seres humanos. Por lo tanto su conciencia ha sido elevada al poder de destrucción y de devastación del mundo. El

“sujeto” finalmente reconstruido, devastado, fragmentado, ya no posee localidad alguna, espacio alguno, para poder colocarse y colocar una posición frente al otro. Los insensatos han burocratizado y tecnificado tanto los sistemas, que se han olvidado de ser sujetos, sujetos históricos y sujetos no históricos. No siendo sujetos, son sólo aparato, burocracia, sistema, estado, no devienen por tanto en “conciencia” no devienen en otro, no devienen en sujetos, entonces lo que queda es banalidad pura y por ende fin, final, destrucción total; en términos de Arendt “fin de la política”. Obligados los insensatos, sujetos a un otro que los domina diversas maneras, que los mantiene subyugados, están impedidos de su libertad, le deben obediencia ciega a un “líder”:

Gala abre la puerta y entra. David, Vera y Martín se incorporan lentamente. Desde el interior de la habitación se oye la voz desesperada de Gala.

GALA.- Me oye. Soy yo, Gala, despiértese. Nos quedamos dormidos, ah afuera, hace mucho tiempo que estamos, estamos cansados, estamos agotados, **despiértese, despiértese, no me haga esto, vamos, vamos, vamos**, David, Vera, Martín.

Gala sale.

GALA.- No se mueve. Tiene los ojos abiertos. No se mueve, no respira. Me oyen

MARTÍN.- Mentiras. Mentiras. Es imposible.

GALA.- No, no estoy mintiendo. Se los juro, se los juro a todos. No respira, no hace el menor movimiento.

MARTÍN.- Pero si respiraba perfectamente. Yo mismo lo vi. Tenía un gesto tranquilo.

VERA.- No entiendo, ustedes quieren decir que... Ella... **No puede ser.**

GALA.- S Vera, s que puede ser. El pecho no se le mueve, no sube ni baja. Vayan a ver.

VERA.- No. Yo no quiero entrar.

GALA.- Tiene los ojos abiertos, celestes, bien celestes, como de agua. El cuello tenso y medio torcido. La boca está deformada, tiene como un gesto de burla. Bueno, alguien tiene que entrar, no. Martín . Martín .

MARTÍN.- Yo no voy a entrar. Yo la vi siempre llena de energía, de potencia. Y creía que se iba a recuperar, que iba a ser de nuevo esa mujer brava, valiente. No, no voy a entrar, no puedo verla en ese estado.

DAVID.- Yo voy a entrar.

GALA.- David.

DAVID.- No. No quiero que nadie me acompañe. **Quiero estar a solas con ella, aunque sea unos segundos.**

David entra en la habitación.

MARTÍN.- La culpa la tenemos todos. No la cuidamos como debíamos.

GALA.- Martín, hicimos todo lo que teníamos que hacer.

MARTÍN.- Todos durmiendo mientras se moría. Eso es hacer todo lo posible.

Es tan aterradora, tan omnipotente, tan abismal la maquinaria que os insensatos han creado para aniquilar al otro, que esta se vuelve contra sí mismos, este otro remite aquí al espacio público, y también remite a lo reprimido por sus hermanos, el intento de exterminar todo lo que no se parezca a ellos. Lo terrible del exterminio es precisamente saber que no solo acabo con mi enemigo, sino que al mismo tiempo acabo conmigo mismo. El final del otro es mi final. El término del otro es mi propio y mino, y por ende el fin de la libertad. Lo terrible de la muerte del otro personaje, el que vive en la habitación contigua, es saberse en el final. El final de los tiempos. El final de los hombres. El final de la vida. El final de la humanidad. La terrible insensatez que los agobia por haberse quedado dormidos, por no atender lo que es urgente, cuando es natural debido a tanto agotamiento, tanto cansancio, tanta vustedad en el tiempo. Luego viene (en Gala, en este caso) el espantoso deber de comunicar el fin, comunicar la muerte, cuando en realidad la muerte no puede ser comunicada, pues muerte es final, y por lo tanto no hay posibilidad de asirla. Entonces los persigue la idea temible, temeraria, del exterminio, la idea terrible del final de finales. Ahora vivir en un mundo donde ya no quedan palabras, signos, aventuras, fotos, textos que recordar, cartas, diálogos. Lo que aterra es el olvido, el fin de la memoria. Lo que aterra es dejarlo todo a nada. Martín asevera: a culpa la tenemos todos. No la cuidamos como debíamos. Más adelante continúa: todos durmiendo mientras se moría, luego nosotros que nos quedamos solos. As las armas se hicieron a mí eficaces que ellos mismos. Los insensatos no pudieron pronosticar esta incompatibilidad de las armas: sus medios, los medios técnicos de las armas, fueron más poderosos que ellos mismos. La búsqueda de la libertad no está y ahora lo saben, determinada por ellos, sino por la tecnificación de sus armas. Hablamos de armas aquí en el sentido literal del y mino, los instrumentos que utilizaron como medios para edificarse en ellos mismos y que se tornaron por un lado ineficaces y por otro ejercicio fundamental para su aniquilamiento. Todo en su vida ha quedado relegado a un segundo plano, sus estrategias, su organización, su discurso, sus palabras, su saber, su control, su tiempo, su historia, su memoria, su risa, su alegría, su vida, etcétera. Todo ha quedado para después de las armas. Las armas tienen el control de las emociones, de la respiración, de la vida misma, de ellos, de los otros, de la naturaleza y, peor aún, de Dios. Las armas propician, representan y son, a la vez, el exterminio, el holocausto, el final. Acaso esto no nos aterra a todos hoy? Para saber lo que puede determinar la fuerza de la bomba queda de la libertad es necesario conocer las armas que se tienen.

Los acontecimientos y polémicas de los últimos años, vistos sobre el trasfondo del siglo veinte, han provocado estas reflexiones. Como predijo Lenin, este siglo se ha convertido en una era de guerras y revoluciones, y por tanto en un siglo de aquella violencia que se juzga como su común denominador. Existe en la presente situación otro elemento de igual importancia, aunque nadie lo pronosticara: el desarrollo técnico de los implementos de la violencia ha llegado a un extremo en que es imposible que ningún objetivo político llegue a corresponder a su potencia destructiva o justificar su uso efectivo en un conflicto armado. Por tanto la guerra –desde tiempos inmemoriales– ha perdido gran parte de su efectividad y

casi todo su atractivo... se está jugando de acuerdo con la regla de que gane quien gane, será el fin de ambos. [...] es un juego completamente distinto a sus predecesores

Los personajes de las obras de Héctor Levy-Daniel no vuelven, y no pueden volver, a un logos, o un nous, sino que devienen en mortal caída hacia el abismo que se encuentran. Tras ellos, en lo que Heidegger a través de Gadamer promulgaría como un *Dasein in*, es decir, un devenir en devenir viniendo, en devenir en espacio ente, determina el fin del espacio de la pre-política, cuando el “sujeto histórico”, da cuenta de que está fuera del nous y del logos y se vuelve puro *Dasein in*.

Si algo caracteriza la obra de Héctor Levy-Daniel es precisamente la consumación de este carácter. El destino se hace fatal porque me anuncia el final de un final, el exterminio, el holocausto. Ese destino es una huella indeleble que me agobia porque no puedo terminar con ella (imposibilidad que ilustran los personajes emblemáticos de la tragedia griega, como Edipo, Prometeo, Antígona, Electra, etcétera). Acaso a los insensatos no los agobia estar impedidos de acabar con aquello.

El sentido de lo trágico está constantemente presente en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, y en “Los insensatos” lo trágico, parece ser una característica para definir no sólo su obra como parte de un género, sino también para poder explicar la fuente dramatúrgica, que hace de suyo una cierta pertenencia con una expresión particularmente política.

En los griegos esta inevitabilidad del destino que acaba con la muerte del héroe, se constituía por una cierta apropiación con respecto al sentido que significaba llegar a ser, era toda una metafísica constituida en el *en-si*.

La tragedia debe considerarse «cumbre del arte poético» ya que en ella se representa «el lado terrible de la vida» (die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens): el contraste (der Widerstreit) de la voluntada consigo misma. En el «dolor sin nombre», en el «grotesco dominio de lo casual», no se muestra solamente que las manifestaciones de la única e idéntica Voluntad combaten y se destrozan mutuamente; no reside simplemente aquí «el lado terrible de la vida», sino en el suspiro que surge imperioso e incontenible del conocimiento de que el velo de Maja es el fenómeno para trascender este juego, para librarse de su red, para, en definitiva, dejar de querer. A la observación de las casualidades del mundo o, mejor, al conocimiento de que el mundo es la totalidad de los casos lanzados incesantemente por la Voluntad, le corresponde la catástrofe trágica; ésta «asciende» desde el principio –nos disuade de la voluntad para la vida, de dejar de amarla- hasta un segundo momento: el abandono de la voluntad propia, la representación de la «fuerza del espíritu contra la voluntad». A la extinción del principium individuationis y, por tanto, de cualquier forma de egoísmo, le sigue la imagen de la muerte, en cuanto muerte de la voluntad de vida, entendida como la expresión propia de la Voluntad.²¹⁶

Sólo se era «sujeto» cuando el destino estaba cumplido, el «espíritu agonístico» constituía una parte fundamental para comprender como se estructuraba la idea de mundo. Se

216 Ibídем, p.128.

podía llegar a la esencia de esa naturaleza, de ese ser, de ese sujeto si y solamente si, se cumplía la sentencia del destino que debía culminar con la fatalidad, debía ser fatal y culminar con la muerte. Se constituye pues en sujeto y al mismo tiempo se auto-aniquila el principio de individuación.

En el sentido griego esto determinaba una doble condición: por un lado la constitución de un sujeto, el sujeto devenía histórico, como los ejemplos antes mencionados. Por otro lado la condición fatalista, no significaba destrucción, devastación sino construcción, edificación, en términos kantianos, «*Sapere Aude*», «*Bildung*», al cumplir su destino, que culmina con la muerte, el sujeto se edifica, se reconstruye.

En el caso de «Los insensatos», de la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel y del sentido de lo político en la dramaturgia latinoamericana de la década de los noventa, persiste cierta estructuración de la fatalidad, pero al contrario como en el mundo griego, esta fatalidad no edifica, no los lleva a la constitución de un mundo nuevo, de un sujeto «histórico», de un mundo mejor, sino que al contrario esta fatalidad, este fin, este exterminio, destruye, desarma, deconstruye, evita todo el problema de la trascendencia y por ende de la constitutividad de un sujeto. En este sentido el problema es interesante porque esto nos lleva precisamente hasta lo que Hannah Arendt explica en torno a esta idea de la edificación del sujeto en función de «la condición humana» y de «la política». El poder de los insensatos se vuelve tan autodestructivo, que no existe probabilidad alguna que después del final algo quede. Y esto es precisamente lo que los personajes de «los insensatos» están trocando, este es su final inevitable, del cual no lograrán conseguir ni un mundo mejor, ni uno más allá.

Allí está determinado un fin de la política, una muerte de Dios en el sentido Nietzscheano, una profunda descomposición, desvanecimiento de espacio público y privado. No quedará para ellos, ni siquiera el resplandor de lo que alguna vez fueron, alguna imagen o reflejo de ellos mismos. La fiesta, la alegría, el rito que cada tarde y cada noche cumplen determina su propio nivel de devastación y fatalidad. Terrible y trágicamente saben que no sobrevivirán, sino que sucumbirán a si mismos, a su conciencia, a su deber ser, a sus saberes, a su vida, al mundo, como tantos otros han sucumbido durante todo este tiempo.

Que los griegos pasaran de un estado pre-político a un estado político; que la significación de la política se hiciera en el mundo del ágora, en la plaza pública, y que significara la libertad; que los griegos construyeran en su mundo un espíritu agonístico, que la agonía fuera el marco de la significación del fin de toda esencia, está bien y parece perfectamente plausible, pero en nuestro mundo eso se ha acabado. Un griego podría decir: «me reconozco en tal», porque «he estado», porque he creado una «comunidad de habla», propia del espacio de lo público en el ágora. Acaso «los insensatos» pueden pensar que hay posibilidad de una nueva ágora. ¿Quiénes son insensatos? ¿Les está permitida la libertad de un habla común, de un lenguaje común, de algo en común? La gran tragedia contemporánea se cierne sobre el «sujeto» como el tejido de Penélope. Penélope cada día teje y cada noche desteje. El tiempo y, por ende, la historia se han vuelto agua, río de arena deslizante. Al mismo tiempo hay una fuerte calificación del «sujeto» y también una fuerte contracción contra toda la propuesta metafísica. Los personajes de los insensatos, prescriben una doble moral, y por ende una forma de constitución de subjetividades, esto es:

Todo el discurso de la moral tiene sentido si lo tienen estas nociones últimas; y, por otra parte, a estas nociones se llega justamente a través de la vía mora de momo que si hemos encontrado una hipótesis plausible que explica el milagro de la moralidad en términos ya no milagrosos, también las nociones últimas a que habíamos sido conducidos por la aceptación de aquel milagro deben revisarse y abandonarse.²¹⁷

En el teatro de Héctor Levy-Daniel uno puede percibir cómo las acciones de los personajes van tejiendo y desejiendo su libertad y su política.

Esta idea de política se produce tal como la hemos heredado de la modernidad clásica (Nicolás Maquiavelo, Auguste Comte, Adam Smith, Max Weber, Inmanuel Kant). Sin embargo, mientras en «Despedidas», «Carroña», «El archivista», los personajes y las escenas se vinculan con la Historia y por lo tanto con la Política, por el contrario, en obras como «Memorias de Praga», «La postergación» y especialmente «Los Insensatos», los personajes y sus acciones van en continua destrucción de todo aquello que al mismo tiempo tratan de edificar, tanto la Historia, como la Política.

Así pues, mientras en «Despedidas», «Carroña» y «El archivista» los personajes aspiran a «ser» en la ilusión que resplandece en ellos de ser; en «Memorias de Praga», «La postergación» y «Los insensatos» tejen y desejan como Penélope, destruyen, aniquilan, exterminan cualquier posibilidad de ser, y por lo tanto, también la Historia y la Política. Lo honorable, para ellos, se ha vuelto un mito del pasado, un recuerdo leve de algo que sucedió, una pequeña historia basada en un hecho verídico que ya no tiene el menor sentido para ellos, o que recuerdan en vano. En una palabra, es como si estos personajes volvieran sobre sí mismos, se interesaran por dar un lugar para el sujeto Histórico, no sobre el problema de su naturaleza, sino sobre el problema de su memoria y de su historia, en términos de Sócrates / Platón, sobre la polis.

Construir la polis da como resultado construir al sujeto, el problema aquí está íntimamente ligado a la condición humana. Esta condición humana solo es posible sobre la base de una praxis mínima no sólo de la «vita contemplativa», sino también de la «vita activa», esta condición humana supera a un sujeto construido sólo en el puro saber de la razón. En «Los Insensatos» esto no parece que sea posible, ya nada condiciona la efectividad de sus conciencias, de sus vidas, ya nada condiciona alternativa alguna posible para ser o para existir. «Cualquier cosa que penetre el mundo humano desde afuera o que sea incorporada desde dentro por el esfuerzo humano deviene parte de la condición humana. El impacto de la realidad del mundo en la existencia humana es sentida y recibida como una fuerza condicionante». Este fuerza condicionante que explica Hannah Arendt en su libro «La condición humana» yo no se percibe en «Los insensatos» o tratan en los más hondo de su corazón resistir a ella, como por resisten a los mensajes que vienen de afuera. Todos ellos son como el recuerdo de su recuerdo, el resplandor de su resplandor. Están en las postrimerías del tiempo, de lo inevitable, de lo circundante. El terrible extravío que ha sufrido el sujeto en su perenne lucha y búsqueda de la libertad se vuelve devastador y socava lo que sus producciones de sentido y prácticas de significado generan. La escena que transcribimos ahora muestra este proceso de extravío y devastación:

217 Ibídem, p.103.

GALA

Sí, la odiaba. La odiaba. La odiaba con toda mi alma. Ella era una perra insensible, no le importaba nada de nosotros, nos miraba con el peor desprecio. Sí, la odiaba, y qué. Quién de ustedes me puede decir que la quería. Martín. Siempre supiste que se avergonzaba de tenerte cerca, iban por la calle y ella evitaba darte la mano y caminaba siempre dos o tres pasos adelante. Un día, corriendo, te abriste la cabeza contra una columna. Hubo que llevarte al hospital. Pero antes ella se ocupó de pegarte porque los llantos le molestaban. Estás seguro que la querías, Martín. Y Vera. La querías. No hay más que acordarse del piano.

En este texto Gala describe de qué manera se va produciendo una destrucción del sujeto, por lo tanto ella (y los otros) acaecen en su dolor sobre la imposibilidad de ser, de hacerse en la libertad, y por supuesto obtener de esa libertad (que se vuelve cada vez más imposible) la creación de una comunidad de habla (Ron-Pedrique: 1997).

Romperse la cabeza, ser llevada al hospital, pero antes nuevamente castigada s o por los llantos. Es probable que como Arendt tipifica a dos Sócrates, las podríamos decir al respecto de estos personajes: dos tiempos, dos personajes, dos Gala, dos Martín, dos David, dos Vera. El primer Sócrates de Arendt está lleno de perplejidades, el segundo (después de haberse tomado la cicuta) se vuelve mecanismo para la creación de una comunidad de habla, y por lo tanto para la constitución de la polis. Sócrates se torna místico. A estos personajes les ha sido cercenada el habla, a la que ni siquiera se le puede otorgar lugar para la pregunta, la duda, para ir en el sentido de la constitución de un sujeto. Pero parece haber un “futuro mejor” para estos personajes, que sin embargo no representa al optimismo, a la esperanza. Arendt tampoco fue optimista. La obra y lo que allí ocurre no habla del optimismo. Hay evidentemente la idea de una polis (ideal), pero pareciera que para los personajes de Los insensatos esta idea es irrealizable, inalcanzable, algo a lo que ya no pueden llegar. La lucha continuará hasta la devastación si es necesario, y ellos no la abandonarían porque perderían el sentido del ya sin sentido en el que viven.

El resplandor de lo político vuelve a aparecer aquí sobre estos personajes y sobre sus textos. Y así no podríamos preguntar: ¿es que acaso no constituimos la vida con la idea de que el mundo que imaginamos pueda ser, aunque sea una utopía? ¿Acaso no hay también en ellos la utopía de un mundo mejor? Aunque el mundo en el que viven sea la peor escoria sobre la faz de la humanidad.

VERA.- Oigan como llora David.

Pausa

VERA.- Era una basura.

MARTÍN.- Vera.

VERA.- Sí, yo también, Martín. Gala tiene razón, todos lo sabemos. Ella era inhumana, no tenía piedad de nadie y menos de nosotros. Me obligaba a tocar el piano delante de sus amigas, todas las tardes, todas las tardes de cuatro a seis y media, mientras mis amigas jugaban en la plaza. Pero si erraba una nota, ella que parecía que no prestaba atención, me pegaba en la cara, con fuerza, con furia. Y cuando me daba los manotazos yo podía ver el gesto de admiración de las visitas. Yo tocaba con terror, un terror que me acompaña hasta ahora.

El fragmento citado resulta magnífico. Aquí podemos introducir la noción de Bildung (Kant) y plantear que esta “edificación” ya está perdida, porque (parafraseando a Miguel Ron-Pedrique) cada narrador, en este caso el personaje de Vera, termina siendo en palabras de Brecht “un mensajero del infortunio”.

Esta noción de Bildung tiene que ver aquí con una construcción, elaboración, ideación, de sujeto; implicado desde múltiples referencias, sociales, culturales, políticas etc. Un sujeto implicado en la cultura a partir de la Historia y de la Ideología, ambas con mayúsculas.

No hay en estos personajes ninguna posibilidad de construcción, lugar de reconstitución del otro y del mundo, como acota Ron-Pedrique. Y como no hay posible reconstrucción del mundo, los personajes vuelven al lugar de la pre-política (aquel del que posiblemente nunca han salido), es decir, vuelven a su condición más primitiva y en consecuencia a la pérdida de la libertad; peor aún, a una negación total de la libertad, aquella de la que nunca han gozado. Nunca hubo posibilidad alguna en la vida de estos personajes para la libertad, y por esa razón tampoco conocieron la política. Porque la política, según Arendt, produce una comunidad de habla que permite construir el espacio público. Vera, Gala, Martín están terriblemente “perfumados”, bañados, abrumados, llenados, completados por el silencio, por la mudez que se les ha impuesto, porque se les ha tapado la boca, “*me pegaba en la cara, con fuerza, con furia...*”, como dice triste y dolorosamente Vera, mientras David, en la habitación contigua, llora sin consuelo. ¿Acaso éste no fue históricamente, y sigue siendo ahora, el reflejo de la vida cotidiana de América Latina?

Esta situación nos recuerda el cuadro «*El grito*» de Edward Munch: el aullido de un lobo que atesora desde siempre la libertad de la existencia de estos personajes, pero no sólo la libertad, sino también la apropiación indebida que algunos que detentan el poder ejercen sobre otros del espacio público y en consecuencia de la libertad misma.

Esta escena es en la cual Héctor Levy-Daniel pone de manifiesto, y de mejor forma: la desolación que penetra todo totalitarismo, que no admite disentimiento, sino que trata de igualarnos a todos a un mismo nivel: el exterminio. Terrible metáfora que además no termina de “cuajar”, en el sentido de que los cabos siguen quedando sueltos unos de otros.

Todo queda suelto en cierto sentido y al mismo tiempo atrapado por una serie de metáforas que fueron propias al marco político que devino de todo el sistema de la represión creada y generada en la Argentina en la década del setenta, con las dictaduras. Al respecto, define Judith Filc como se construye las bases de un discurso autoritario en la Argentina de los setenta.

Filc explica que la estructura de esta voz máxima, superior se basaba en una serie de dicotomías, de las cuales una de las más complejas estaba expresada por el adentro/afuera. De esta forma todo lo que estaba afuera significaba ser el enemigo. En el teatro de Héctor Levy-Daniel, esta relación dicotómica pareciera convertirse en una constante. La situación de encierro en el que habitan sus personajes se expande como una metáfora clara y expresión de una estética que expresa lo político no sólo de un contexto histórico, en este caso la década del setenta, sino también una forma de mostrar como accionan o se fusionan los totalitarismos.

Otro de los elementos que podemos destacar es: *La arbitrariedad*. El tema de la definición de los espacios en toda la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel es fundamental en

este sentido, y en otros. Pero especialmente en este que tiene que ver con la arbitrariedad, pues ya no se tiene noción y diferencia del adentro o del afuera, del los valores que fundamentan uno y otro lugar. O estos personajes están completamente encerrados, vituperados al espacio exterior, o ambos lugares tanto el adentro como el afuera están condenados a lo holocáustico. Así los personajes van durante el tramo de la escena y en la medida en que se desarrollan los conflictos perdiendo su status de personas. En otras palabras pierden la claridad de su identidad, se esfuman tal como personas, difuminando a su vez la frontera entre el adentro y el afuera. Ahora el estado como una fuerza superior, extraña, ajena, “extra-terrestre”, omnipotente e invisible, abarca cada uno de los lugares de existencia de estos personajes.

Cualquiera de sus obras nos lleva inevitablemente a este marco de dicotomías y de sentidos. Así también, lo mágico, lo fantástico, construye en el cuadro de sus textos, un mundo de terror, un mundo aparte, condenado a un holocausto, una *Yoah* que es el resultado de su existencia, y además de la existencia judía. Son ejemplos claros de esta expresión sus obras: «*Despedidas*», «*Los insensatos*», «*Memorias de Praga*», «*Serena Danza del Olvido*», «*EL archivista*», «*Póker*», «*La trama de la mosca y la araña*», entre otras.

Otra de las metáforas usadas por Héctor Levy-Daniel, se relaciona con aquella que Filc define de la siguiente forma:

Las dos imágenes que contribuyeron a generar esta ambigüedad fueron la de la enfermedad y la de la guerra. La metáfora del cáncer usada por la dictadura según la cual cada célula del organismo puede ser colonizada por células degeneradas sin defensa posible contra esta invasión es el mejor ejemplo de la desaparición de la frontera entre lo interno y lo externo. Desde que cualquier célula – individuo puede ser colonizada, la consecuencia de esta amenaza para el individuo es una sensación de extra miento y un fuerte sentimiento de culpa.²¹⁸

Algo corroe las situaciones, y todo esto está absolutamente relacionado con la muerte y con sus accesos. Nuevamente el sentido holocáustico de la metafísica Judía transita los espacios de sus obras. En este orden de ideas «*Los insensatos*» se vuelve un claro ejemplo de ello. La unidad de la base del estado, de la sociedad, que se significaría en la familia, está destruida. El sistema de relaciones, de nexos que constituyen la unidad fundamental, básica de toda sociedad, está extraviado. La noción de individualidad está también perdida, dessemantizada, des-significada, en términos de Derrida deconstruida, se genera un extrañamiento de sí, de un uno, y todo, absolutamente todo, se torna una totalidad que es absorbida por este ente superior.

El enemigo puede estar en cualquier parte y uno puede ser el propio enemigo. Localizando la responsabilidad en lo individual y convirtiendo la oposición política en enfermedad, proceso desconectado de las relaciones Estado-ciudad y por otra parte natural el discurso autoritario transformó una vez más lo privado en político y lo político en privado.²¹⁹

²¹⁸ Filc, Judith. *Entre El Parentesco Y La Política: Familia Y Dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997., p.56.

²¹⁹ Ibídem., p. 69.

A partir de aquí, esto nos indica que tampoco existió en la Argentina de aquellos, y por ende no sucede en la obra, una clara distinción entre lo público y lo privado. La huella, la frontera que dividió el espacio de lo público y lo privado estaba en la sociedad argentina, y en gran parte de América Latina, extraviada.

La obra «*los insensatos*» y en efecto gran parte de las circunstancias que rodean a los personajes en cada una de sus escenas son también terribles, conviven en un mundo terrible; porque la noción de encierro en el mundo privado anula la totalidad del mundo y de la construcción de lo público, Héctor Levy-Daniel, construye a estos personajes que solo pueden mirar la política desde cierto resplandor, que solo pueden hacer el mundo desde ese resplandor que no llega ni llegar a tocar nunca el mundo de lo público. Ron-Pedrique lo define muy bien en su libro *La nostalgia de lo político* cuando dice: para Arendt la única salvación posible del hombre no es otra que rehacer un espacio libertario de la misma naturaleza de la polis ideal de futuro (Ron-Pedrique: 1997).

MARTÍN.- Uno no se puede pasar toda la vida recordando lo malo.
También tenía cosas buenas.

A partir de esta frase podemos encontrar una aterradora referencia a uno de los timos marcos de lo político en Argentina: los indultos a los dictadores y las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Terrible presente de como olvidar la memoria. Más, este texto se vuelve político porque previene sobre uno de los males más terribles para una sociedad, la idea de anular lo público en función de perder la memoria, en función de perder la historia.

En esta aseveración de Martín hay una construcción política moderna en el sentido de que para, finalmente, el fin justifica los medios y ya no importa el ora o la palabra, no importa si hay comunidad de habla o diálogo. Entonces podemos aceptar la terrible consecuencia de no ser capaces de recordar cuál es el camino para la construcción de esa ora, para la creación de una comunidad de habla. Seguir una ley de obediencia debida, o hacer un punto final y tirar toda la memoria de la historia al tacho de la basura.

En esta obra también hay una perfecta representación de la Argentina menemista de la década del noventa, cuando describe a un grupo de militares, responsables de una de las peores masacres y genocidios cometidos en la historia argentina, sale al paso con un simple indulto:

VERA: Eso era el principio, Martín. Después todo fue peor, mucho peor.

GALA: Martín, ella nos odiaba, se reía de nosotros, nos trataba como a animalitos. David está muy mal.

VERA: Sí, habría que acompañarlo. No, para ella no éramos gente. Éramos seres inferiores.

GALA: Ella se merece toda la agonía que sufrió y ahora está donde debió estar hace mucho.

MARTÍN: Por favor, no hablen más.

GALA: Martín no quiere recordar. Una vez ella lo encontró... bueno, con la mano ahí, lo dejó encerrado, dos días sin comer, apenas agua,

y nosotras no entendíamos qué estaba pasando, después de un tiempo David nos contó.

VERA: Y las lecciones. Las lecciones que nos daba de historia, matemática, literatura, biología. Levantarse los domingos a las siete para escucharla hablar.

MARTÍN: Y si veía que nos dormíamos... nos hacía sonar la oreja de un bofetón. Y entonces teníamos que mantener los ojos abiertos pase lo que pase, aunque no entendíamos de qué hablaba. (Pausa). Era una porquería.

VERA: Oigan a David.

GALA: Llora.

MARTÍN: No llora. Se ríe. Mensaje. Voy a ver.

Lo político se juega aquí el tiempo y el destino de la humanidad, pero al más puro estilo griego, el destino es algo terrible y trágicamente inevitable, que es algo con lo que debo cumplir como huella trazada y, por lo tanto, esa huella me constituye sujeto-histórico sólo si cumplo cabalmente con su designio. Aunque mi designio constituya el fin de mi causa. El destino griego se torna espíritu agonístico; es terrible el *fatum* que me invita a la muerte, pero lucha contra ella si es preciso para ver si me salvo.

La terrible desazón nietzscheana es saber que Fausto le gana la partida al Diablo. Por ello Nietzsche se molesta tanto, porque sabe que lo dionisiaco está en la posibilidad de que, aunque sepa que el *fatum* que vivo es inevitable, aunque de todas formas contra mi voluntad vaya hacia ese *fatum*, aunque sepa que lo que me depara es la muerte, de todas formas busco en ese sentido y en esa dirección, no para trascender, sino para morir.

O es entonces que Fausto se salva para vivir eternamente? En «*Los insensatos*» los personajes, no vuelven para morir; están muertos, mueren, saben que van a la muerte en sí misma. Aunque agonizan, luchan en tanto comprenden que en la lucha y en las agonías hay una búsqueda de la salvación y de la constitución del sujeto como devenir histórico. Si algo no les importa, no les interesa, no los asusta a *los insensatos*, es precisamente ese morir. Pero mantienen su cuidado de no morir sin devenir sujeto. Terrible drama, terrible tragedia para los hombres de nuestro tiempo, pues el sujeto yace muerto, ya hace mucho tiempo.

CONCLUSIONES

El presente trabajo se inició con la pretensión de construir un estudio exhaustivo en torno las relaciones y modos de representación de la política y de lo político en el teatro latinoamericano y viceversa, especialmente durante la década de los sesenta en América Latina.

Los primeros arqueos y fuentes de bibliografía en torno al tema, que fueron consultados, indicaron que esta investigación en cierto modo carecía de pertinencia debido a la excesiva fuente de información y estudios realizados al respecto y que de ella emanaban. Entre los más importantes de estos estudios podemos constatar el de Gonzalo Arcila Ramírez, con un texto que se tituló *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1992 que es un bloque de ensayos sobre la experiencia del teatro colectivo a través del grupo de teatro La Candelaria de Colombia. Otra publicación de suma importancia, que hace un análisis exhaustivo del teatro político es la de Augusto BOAL, *Teatro del Oprimido 1: teoría y práctica*, y *Teatro del Oprimido 2: ejercicios para actores y no actores*, ambos editados por México, Nueva Imagen, 1980. Además de estos dos textos esenciales para la experiencia teatral latinoamericana en relación con lo político y la política, Boal sistematizó las experiencias en su libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. (Una revolución copernicana al revés)* editado en Buenos Aires por Corregidor, 1975. En estos trabajos Boal destaca una serie de investigaciones y aportes (todavía hoy en curso) sobre cómo las clases oprimidas pueden acceder al hecho escénico (*Teatro Político*) y como a su vez pueden operar distintos conceptos, ideas u otras a través de este (*Teatro y Política*).

Las técnicas para desarrollarlo, reciben influencia fundamentalmente del teatro de Bertolt Brecht y de la obra pedagógica del también brasílero Paulo Freire a través de su publicación *Pedagogía del Oprimido*. Boal nos apropió de conceptos fundamentales para el desarrollo de este *teatro del oprimido* a partir de lo que él mismo llamaría *teatro-invisible, el teatro-imagen y el teatro forum*. El trabajo de Boal tiene por objeto transformar al espectador en protagonista de la acción dramática y, "a través de esta transformación, ayudar al espectador a preparar acciones reales que le conduzcan a la propia liberación". Parte del principio de que el teatro, como lenguaje, puede ser usado por cualquier persona tan pronto como se apropie de los *medios de producción* del mismo. Es ese papel pedagógico que se propone a cumplir el teatro del oprimido. A través de una serie de ejercicios, juegos, técnicas (*teatro-imagen*) y formas teatrales (de las cuales el *teatro-forum* es el más utilizado) se busca *conocer la realidad para transformarla*. No hay lugar para el espectador pasivo, se rompe la división entre actor-spectador y sus tradicionales funciones, el espectador pasa a la acción, a la escenificación.

En otro contexto y desde otras perspectivas, con otra compresión de los que significa lo político en el teatro Enrique Buenaventura, generó un documento en el Teatro Experimental de Cali (TEC), Colombia, que se tituló *Notas sobre dramaturgia y dramaturgia del actor*, Cali, Publicaciones TEC, 1985, y diversos artículos relacionados con el teatro político en América Latina, entre otros *Teatro y política*, publicado en la revista Conjunto, Nº 22 (1974), además de *Ensayo de dramaturgia colectiva*, en Conjunto, Nº 43 (1980). Enrique Buenaventura abordó su trabajo creador de escena y su concepción de lo político, a partir de lo que él y el *Teatro de la Candelaria* denominaron la *Creación Colectiva*, esto significó construir una experiencia política por demás que abordaba el hecho escénico desde la creación de los actores, estableciendo así una novedosa relación con el público. Buenaventura reivindica la experiencia desde el actor, porque no se sujetó a ninguna condición ideológica,

sino que la construye desde su propia significación en su relación con el público. Las fuentes teóricas de este proceso radican en Levy Strauss y el estructuralismo francés, así como el teatro político de Bertolt Brecht.

Otras de las publicaciones que giraban en torno al tema son las de Santiago García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, CEIS, 1983, *Teoría y práctica del teatro*, vol. 2, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 2002. García, compañero constante de Buenaventura también pone en práctica la dramaturgia del actor. Asimismo Magaly Muguerza, publica su libro durante la década de los 80 titulado *Teatro: en busca de una expresión socialista*, editado en La Habana, Letras Cubanas, 1981. Fernando de Toro en, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Ottawa, Girol Books 1984, nos especifica la relación existente entre el teatro latinoamericano y la influencia de Bertolt Brecht, y sus técnicas. Beatriz Trastoy, construye la vinculación entre *Teatro político: producción y recepción (Notas sobre La cortina de abalorios, de Ricardo Monti, en Teatro Argentino de los '60*, ed., Corregidor, Buenos Aires, 1990. Otros trabajos abundan sobre el tema, Ana Giustachini, publica un artículo titulado *El teatro de la resistencia: Una pasión sudamericana y Postales argentinas*, en Teatro Argentino Actual, Cuadernos Getea, Año I, nº 1, Girol Books/Revista Espacio, Ottawa, 1990. Julia Elene Sagaseta *Los límites del poder: en torno a Una pasión sudamericana de Ricardo Monti*, en Boletín del Instituto de Artes Combinadas, VIII, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1990. Ricardo Bartís publica, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel. Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones de Gestos. En este texto como dice su contratapa, el autor investiga la relación entre la producción teatral y la actividad política en el período que va desde 1957 hasta 1977. Para aproximarse a un estudio de los fundamentos teatrales invocados por los teatristas de ese momento, Geirola parte de un marco teórico cuya prioridad sería construir lo teatral como escenario de la política, a través de distintas miradas del mismo, política como una estructura lógica que justifica un espacio escénico, desde donde repasa digamos una cierta geografía del teatro político en América Latina.

Eduardo Pavlovsky, *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, con la colaboración de Hernán Kesselman y J. C. De Brasi, Concepción del Uruguay (Entre Ríos), Ediciones Búsqueda de Ayllú. Además también Pavlovsky publicará *Micropolítica de la resistencia*, prólogo y recopilación de J. Dubatti, Buenos Aires, Eudeba y CISEG. En su tesis doctoral Jorge Dubatti, construye lo que significó para Pavlovsky la definición de un teatro político, el cual pasa por varias y múltiples identidades. Entre esta multiplicidad de identidades, Dubatti nos define la idea de lo político en Pavlovsky como una *acción artística o práctica artística*, si se parte, aclara Dubatti, de los conceptos clásicos y modernos de política.

Las acciones artísticas o prácticas pueden aparecer en distintos ámbitos o niveles como los de la *producción*, la *circulación*, la *recepción*, las *políticas culturales y/o las poéticas*. Estos serían los ámbitos en que Pavlovsky construye una idea de la política y de lo político en el teatro. De esta manera pueden distinguirse dos campos claramente destacados en Pavlovsky, que según Jorge Dubatti, se distinguen en *macropolíticas y micropolíticas*, y que a su vez designan a los grandes relatos de la política y los pequeños relatos de la política en el que se enmarcan las subjetividades.

Dos trabajos, además de los mencionados, de Luis Chesney Lawrence, uno editado en la Universidad Central de Venezuela de data bastante posterior a la década de los setenta

completan una vasta lista de investigaciones en torno al tema del teatro político en América Latina. Especialmente estudios referidos a las décadas de los 60 – 70. Nos referimos especialmente a: *El teatro político y el del absurdo en América Latina*. Cuadernos de Postgrado Nº 9. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y educación. Com, Estud. De Postgrado, 1994, y *Balance de la creación Colectiva en América Latina*. Cuaderno de Investigación Teatral Nº 34. Caracas: CELCIT, 1990. En el primer trabajo Luis Chesney aborda el problema de cómo se conformaron las estructuras dramáticas de A. Boal, una de las conclusiones a las que llega es que el teatro de Boal, al menos en sus inicios no era significativamente político y nos explica que la evolución del proyecto de Boal en el teatro Arena, pasa por cuatro fases. La primera de *profundo estilo realista*, la segunda fase surge con la creación del *Seminario de dramaturgia* entre los que surgió Gianfrancesco Guarneri, además el mismo Chesney Lawrence nos acota “Esta es la época que coincide con un contexto de nacionalismo, de identificación cultural...”. Una tercera fase surge (según nos lo explica Luis Chesney) a partir del golpe de estado de 1964, lugar de recepción para la ya declarada lucha política de Boal, lucha por la liberación de conciencias a través de las teorías de Freire. La cuarta fase Boal, aborda el teatro musical, vinculando la vida de héroes famosos acompañándose con *música de protesta*.

En el Primer Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe de 1981, se hace un recuento de las décadas 1960-1970 y 1970-1980, señalándose una vez más, “como característica fundamental, la relación entre el teatro latinoamericano y caribe contemporáneo con el movimiento de liberación nacional que, en diversas formas y por diversas vías, vienen desarrollando los pueblos de nuestra América, precisamente a partir de la década del 60” (“Conjunto”, Oct.-Diciembre 1981, 4). Este encuentro será determinante para comprender la fuerza política y los signos de politicidad que se forman en el teatro latinoamericano. El teatro se vincula como reconocimiento de una identidad que estaba muy presente desde mediados del siglo XX. De allí que en América Latina entonces todo teatro se torna a lo político y por ende a lo popular, pues también se transforma en un medio para llegar a los más desfavorecidos.

Los trabajos publicados en la revista *Conjunto* de Cuba, la revista *Tablas* igualmente editada en Cuba, así como estudios especializados de André Carreira, sobre teatro callejero y teatro político en América Latina, presentado inicialmente como proyecto de tesis doctoral para la Universidad de Santa Catarina, Brasil, y de publicación reciente en Argentina entre otros sistematizando además los estudios de teatro y política en América Latina.

Todos estos trabajos llevaron, entre tantos otros, a la conclusión de que la revisión de un teatro político en el marco de la década de los sesenta y los setenta parecía de alguna forma *extemporánea* a lo que había significado la realidad teatral y política en América Latina durante aquellas décadas para concretar un trabajo teórico que se justificara en si mismo. Significa para nosotros extemporáneo, en el sentido de que: la producción y significación de contenidos de la política en el teatro y viceversa y de lo que se podría decir de ellos, aparecía como terminada, acabada. No existía ya, posibilidad alguna de explicar una nueva idea del teatro político en América Latina durante la década de los sesenta y setenta. Incluso a partir de allí, muchos investigadores, dramaturgos, directores, grupos etc., asumieron también el fin de un teatro político y de la discusión de lo político sobre el teatro. Se presentía que no era necesario invocar lo político en el teatro, inclusive que ya no era posible, que no era valedero.

El tejido de una trama política sobre la escena o de un teatro político y de agitación se había vaciado de sentido, especialmente en un mundo que vive en tiempos de *globalización*, desprovisto de penalizaciones y prohibiciones, como este. Mundo que dejó un espacio vacío para la discusión de lo político en la creciente y fervorosa *era neoliberal*.

En el giro de los 90 y en el marco de las teorías débiles como lo denota Federico Irazábal, no se crearon aparentemente las condiciones necesarias para discutir lo político. También el tema de lo político se había debilitado. Este mundo acaudalado de simulacros, ficciones, irrealidades, consumo, capitalismo, no daba cuenta de un espacio propicio para que se construyera desde el espacio teatral una crítica política.

Los movimientos sociales, indígenas, los grupos políticos de pequeñas acciones habían sido desmovilizados casi en su totalidad, no había discusión política alguna, toda la izquierda latinoamericana que había también militado en el teatro parecía a los ojos de la extrema derecha norteamericana que estaba totalmente liquidada. Lo que se dio a llamar el fantasma del comunismo parecía derrotado, toda vez que también había caído el vasto imperio de la Unión Soviética. Se había constituido la dictadura de la posmodernidad, que liquidaba aparentemente la fuerza de los discursos políticos sobre la escena y sobre la vida misma.

La tesis de Marshall McLuhan se ajustaba perfectamente al hecho escénico: *el medio se había transformado en el mensaje*. Ahora el mensaje era el teatro y no lo que sobre el escenario se producía. De modo que lo político perdía toda posibilidad de significarse o aparentemente eso parecía. Se había constituido el teatro por el teatro mismo, sin esperar de este, ninguna otra cosa que el mismo hecho escénico pudiera dar. Los públicos no acudían ya a ver una obra, sino al teatro por el teatro mismo, acudían al espacio, al espectáculo, a las relaciones que estas representaban.

Esto significó el triunfo del *Show*, y la desconfiguración del teatro como espacio para la construcción de lo social. La tesis de Duvignaud del arraigo en el teatro estaba desmantelada. La globalización había engullido todo y entre ellos al teatro. De tal forma que no había teatro político posible alguno, y que nuestra hipótesis se derrumbaba mucho antes de consignar la investigación que se llevó a cabo.

El teatro político no se decía ya, político, sino a lo sumo en algunos casos se hablaba de un teatro policial, un teatro de suspense. Las teorías débiles debilitaron también la fuerza de los discursos en las ciencias sociales y abandonaron el tono político, para optar por tonos policiales, que son de mucha menor cuantía. Roberto Follari nos explica sobre este debilitamiento de las teorías en tanto que las teorías mismas han sufrido un reacomodo para ubicarse en una fuerte tendencia hacia el conformismo y el academicismo. Follari asevera que las diferencias y tendencias culturales han sufrido mimesis con las maneras de abordar sus estudios y han dejado de lado el potencial subversivo y de agitación que implicaron en otros tiempos, en el caso del teatro, la década de los sesenta y los setenta.

Nuestro trabajo nos planteó tomar una mirada desde otro lugar de lo político, otra expresión del mismo rostro. Desde este lugar *cero* derivaron las preguntas por un teatro político en los noventa. ¿Cómo configuró esta escena? Saber si el entorno que le había precedido había construido un giro y cómo había sido. No, nos parecía posible el fin de lo político, inclusive en una era tan política como la neoliberal, llena de tantos rigores y signos políticos y a la vez ella misma negándolos.

Así que la pregunta surgió por el giro, como dieron cuenta los dramaturgos, grupos, creadores de esa transición, de ese cambio de modo de pensamiento. En el marco de nuestra investigación nos encontramos con el texto de Federico Irazábal, *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2004, que intenta modelar ya este giro político a los noventa en el marco de las teorías débiles o debilitadas como el mismo titula su trabajo. Sin embargo, este estudio no da, desde nuestra lectura, el alcance que nuestro proyecto intentaba abarcar, puesto que Irazábal busca implicar el giro político desde las teorías débiles de las que en primer lugar no dan cuenta de una historia de la política, y en segundo no afronta las nuevas experiencias de la política en América Latina.

Irazábal más bien confluye en una especie de escatología de la política en el teatro, algo más de la tan ansiada tesis de McLuhan y de la posmodernidad y de las nuevas formas de producción de sentidos del totalitarismo que apoyan también el fin de lo político. Termina con la idea de que lo político se diluyó en el camino, y de lo que pareciera ya no fuera posible hablar de ello al menos sobre la escena. Los noventa marcarían según Irazábal, este fin. Nos explica en torno a ciertos y algunos procesos individuales sobre la escena, pero poco nos dice sobre los procesos grupales y las influencias del teatro popular en América Latina sobre los esquemas políticos. Sin estos pareciera obvio el sentido de lo teatral hubiera sido otro. Irazábal, desde nuestra, lectura abandona (ex profeso o no) estas categorías fundamentales para la compresión de un teatro político en América Latina.

Ciertamente una de nuestras conclusiones es que los noventa si representan un giro para el teatro político tal como el mismo Irazábal propone en su texto, pero este no ocurrió en el marco de las teorías débiles, ni mucho menos. Históricamente, sociológicamente como conclusión podríamos conjeturar que no hubo *fin de la política y fin de lo político en el teatro*. Una de esas representaciones está construida en la dramaturgia de Héctor Levy-Daniel que no es un grupo sino un autor, pero no pasa la dramaturgia de Levy-Daniel por lo político sin antes absorber de la confluencia de géneros y dramaturgos que marcaron también una pauta sobre la formas del teatro latinoamericano.

Ciertamente, tal como Irazábal intenta explicar en su libro, hay un giro, pues otras fueron las formas de la política en los noventa, ya que no se puede inventar una teoría política en y del teatro por lo tanto no hubo un agotamiento de los discursos políticos, ni el fin de la política. No al menos desde el discurso teatral.

El discurso teatral a través de muy pocos dramaturgos en la Argentina de los noventa y en especial de Héctor Levy-Daniel, reivindica a través de la dramaturgia y de la escena, la construcción de un saber, un diálogo, un pensamiento, un discurso de la política. La posmodernidad como objeto deconstrucciónista intentó descategorizar todo lo que deviniera montado en la idea de relato, por supuesto en la idea de política. La idea de política está congraciada con todo el pensamiento moderno y de la modernidad.

Jacques Derrida nos explica en su artículo *La retirada de la metáfora* como se produce el fin de los grandes relatos. La metafísica ha muerto, quizás Heidegger sea el último de los grandes metafísicos que dieron a la metafísica una gran vuelta de tuerca.

Una camada de autores Argentinos de los noventa intentaron negar de manera absoluta el retorno de lo político en el teatro, suponían escribir de otra cosa, o en todo caso

explicaban que en sus obras *no se contaba nada*, y en el mejor de los casos se trataban otros temas que no tenían que ver con lo político. Este fue el teatro posmoderno al estilo del cine posmoderno.

Según este grupo *lo político* se había desaparecido del espacio escénico, había quedado atrás, lo político ya no representaba el teatro en América Latina ni a sus creadores. Entre este grupo de dramaturgos los más sobresalientes fueron Rafael Sprengelburd, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, José María Muscari, y muchos de los que se asomaban a la puerta de la posmodernidad como tino de los noventa y como, por cierto, representación política de las fuerzas de la extrema derecha y de las políticas neoliberales.

El proyecto posmoderno es un proyecto de construcción del capitalismo y de las fases ulteriores, fascismo y totalitarismo.

Podemos afrontar frente a Francis Fukuyama el concepto del fin de la historia (idea de la que también podríamos dudar muy fácilmente) pero es poco probable, aún en el marco de las teorías débiles o debilitadas como el mismo Irazábal titula, que se haya podido afrontar en el teatro el fin de lo político. De alguna forma ciertamente, si todo se tornara político nada sería político, todo se tornaría *sin política* o *no-político*. En cierto modo y en ciertos tonos, esto es posible en el lugar de los totalitarismos, tal como explica y define Hannah Arendt, pues allí puede considerarse que hay una ausencia de política, todo totalitarismo *ausenta* una construcción de la política. Sin embargo, nuestra tesis concluye también que aunque *no todo es político*, no se confirma absoluta y definitivamente que haya un espacio que dejare de significarse político. Mas bien, pretendemos que hay espacios donde no se produce, en determinados tiempos política, y espacios en los que si.

No todo es, ni fue político, y no todo se tornó únicamente por esa vía de *lo político* o de lo *no político*. A pesar de ello, de esta diferencia, podríamos concluir que en América Latina, fundamentalmente en la década de los sesenta hasta hoy, toda la base del teatro latinoamericano es de fuente y raigambre política, con sus diferencias temporo – espaciales y sus consecuencias. Todo el teatro latinoamericano, es un teatro que atiende a la política como tesis funcional de sus procesos.

También nos parece concluyente y significativo, que el giro del teatro político no se perdió en el vacío o en la nada, y que las tesis de la posmodernidad no dieron pie para seguir adelante con sus propuestas de abandonar lo político, al contrario la política y lo político en el teatro reforzaron su blindaje de comunicación especialmente a partir de los noventa.

La ilusión posmoderna, *la transparencia de ese mal* (Baudrillard) que nos agobia, nos demostró que puede volverse moldeable, permeable a cualquier expresión de la política y de lo político. Esta *atomización* de los contenidos y de los significados debilitó ciertamente las teorías sobre las cuáles la escena podía *producir, generar mensajes*. Nos referimos a mensajes en el sentido de cómo el teatro de los sesenta y los setenta entendió la necesidad de producir y generar mensajes, indubitablemente los noventa fue una década compleja y el mensaje no se tornaba el mismo, al contrario el mensaje se tornaba confuso, en medio de un pensamiento demasiado ambivalente, demasiado permeable.

La experiencia teatral en un marco de acción política en América Latina es fundamental para dar cuenta de una serie de conjuntos y procesos de conjuntos que mostraron un haz de la fuente de trabajos más resaltantes de los últimos cuarenta años del siglo XX. Y

de allí se derivó que era más importante para nuestro proyecto tratar de determinar cuáles fueron las experiencias del teatro político a partir de los noventa que se generaron desde las décadas precedentes. Si el marco de producción previo y de construcción de la experiencia teatral había sido significativo como para producir espacios de acción de lo político.

En este sentido una de las primeras diferencias conceptuales que tuvimos que aclarar y definir, fue la diferencia aparentemente excluyente entre *Teatro político* y *Teatro y Política*, es decir el problema de definir si había una *Teatro Político* tal como lo denominaba Piscator y Brecht entre otros, o si más bien el sentido de nuestro proyecto estaría vinculado a la relación entre *Teatro y Política*. A menudo esta diferencia, tenía y tiene significantes de suma importancia en la discusión teatral y especialmente en América Latina, pero también en la discusión política puesto que el teatro latinoamericano, históricamente ha sido movilizador de grandes luchas políticas. Gran parte de la producción teatral latinoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI está profundamente teñida por esta condición.

Prácticamente no se podría decir en América Latina, que no hay teatro sin política o política sin teatro. De allí soportamos que uno no sea excluyente del otro. La conclusión de este trabajo deduce que todo teatro en América Latina, inclusive un teatro que pudiéramos denominar *teatro burgués*, también es *político*, si tomamos el sentido que, de política, nos define Hannah Arendt o de la forma como este aborda ciertas temáticas ideas y expresiones en torno al tema.

De la misma manera que todo teatro pudiera considerarse *político*, no implica directamente que existe relación entre *Teatro y Política*, o que pretenda ser político de manera a priori. Por ello establecimos una diferencia sustancial en dos categorías que pueden ser aplicadas al teatro latinoamericano: *Teatro Político* y *Teatro y Política*.

La primera categoría estaría vinculada con una acción, con una actividad, es decir, cuando nos referimos a un *Teatro Político*, nos referimos a la acción política dentro del teatro, por lo tanto todo teatro que se precie de ser un *Teatro Político* se tornará un teatro agitador, movilizador, productor de mensaje, contenidos y actividad, es decir acciones políticas que tiendan a un proceso de transformación social.

La segunda categoría, *Teatro y Política* nos refiere directamente a cómo se puede encarar el teatro con políticas de estado, reflexión de procesos teatrales y reflexión de los procesos políticos. Nos remite a la idea de un *Teatro* enfrentado a la *Política*, no sólo como objeto y espacio de discusión sino más bien como entornos teóricos que se rozan en relación con los procesos sociales. Sería así, la relación estrecha planteada entre ambas, desde la perspectiva del sentido marxista que se plantea entre teoría y praxis.

Algunos estudiosos del tema tratan de explicar que no se puede hablar de un *teatro político*, sino más bien sólo la posibilidad de referirnos a un teatro que derive en la política, de allí el límite generado entre *Teatro y Política*. Nosotros concluimos a esta parte que como ya hemos dicho, hay un *teatro político* y hay también *Teatro y Política*, y que ambas categorías son complementarias y dialécticas en si mismas.

Estudios Culturales y Política: contingencia y ruptura epistemológica

El primer capítulo indaga en torno al concepto de *política* y de *político* para luego poder explicar si el teatro de los noventa en América Latina, y en especial la dramaturgia de

Héctor Levy-Daniel conformaban y discutían lo político y la política no sólo a través de sus textos sino también en la escena propiamente dicha. ¿En qué términos esta dramaturgia aplicó ciertos conceptos de la política? ¿Cómo se exponían? ¿Cuáles fueron los términos sobre la base que Héctor Levy-Daniel desarrolló su dramaturgia? En este sentido era necesario construir un concepto de política y de político para desarrollar el marco de la investigación sobre el tema. De esta forma fue decisivo el libro de ensayo de Miguel Ron Pedrique, *La nostalgia de la política*, editado por Tropykos, pues de esta investigación exhaustiva concluimos que la definición de política en relación con el teatro de Héctor Levy-Daniel se asentaba en los conceptos de Hannah Arendt.

La filosofía política de Hannah Arendt enmarcaba la experiencia dramatúrgica de Héctor Levy-Daniel. Lo importante de ello radicaba en que esta construcción del concepto de política en su dramaturgia no fue parte de una búsqueda del dramaturgo, sino que la metaforización de los campos del texto escénico lo llevaba a exponer los temas, ideas, afirmaciones que Arendt explicaba desde otro lugar y tiempo, y a través de su filosofía política.

Héctor Levy-Daniel no tuvo como propósito escribir un teatro orientado desde el pensamiento de Hannah Arendt, pero sus textos así lo expresaban. Hannah Arendt reivindica la discusión de la política en otro lugar que no lo hacen los clásicos de la modernidad de la filosofía política. Los conceptos como espacio público, espacio privado, vita activa, vita contemplativa, la idea del resplandor y de la nostalgia de la política, así como otras categorías y formas de construir lo político se definieron de manera muy marcadas en la escritura de Héctor Levy-Daniel.

Frente a la tesis de que ya no era posible un teatro político en América Latina, por lo antes explicado, a través de esta dramaturgia concluimos que nuestra tesis confirma exactamente lo contrario: Que los elementos más definitorios de la obra de Héctor Levy-Daniel, no sólo afirman la existencia de un *teatro político*, sino la relación profunda entre *teatro y política*, la configuración de un proceso que surge entre un *teatro político* y un *teatro de la política*, una simbiosis imposible de separar.

¿Por qué Arendt, para definir lo político? Arendt entra a formar parte de esta estructura en el sentido de su definición de poder y de los conceptos que entonces cierta dramaturgia de los noventa nos propone afrontar. También podemos concluir que desde esta otra dramaturgia, que si afronta lo político como un elemento necesario del hecho teatral, Levy-Daniel construye una nueva concepción de distanciamiento Brechtiano. La política es más bien, (en el sentido griego) un ágora dónde los hombres pueden pensar o imaginar lo social, destino que no deberíamos olvidar y del cual no podemos escapar, según piensa Bertolt Brecht y según aparece en la obra de Levy-Daniel. De esta manera los juegos y las formas que utiliza Levy-Daniel pueden combinar estructuras, discursos, modos de representación de la escena y aportan otra lectura a la experiencia que se sucede de Brecht en América Latina.

Hay otra experiencia de lo político que Levy-Daniel ahonda desde su dramaturgia y se refiere a la mirada otra de una estética en el marco de un teatro político, distinta de la abordada por Brecht y Piscator, se trata de la dramaturgia inglesa de Harold Pinter y Edward Bond. Levy-Daniel hace un recorrido no sólo por el *verfremdung* Brechtiano, sino además comienza a articular las sutilezas del lenguaje desde una perspectiva Pinteriana y toma construcción de lo político desde ambas perspectivas. Podríamos deducir que tal combinación

Brecht – Pinter, no es posible, pero la tesis doctoral de María Victoria Gaspar Verdú, titulada *Influencia de las puestas en escena brechtianas en el teatro europeo contemporáneo: el ejemplo de Edward Bond*, Universidad de Valencia – España 2002, confirman la relación e influencia del teatro político alemán por vía de Brecht y el teatro político inglés por vía de Edward Bond, Harold Pinter.

La dramaturgia de Héctor Levy-Daniel, está profundamente influenciada en un primer intento por ambos tonos, distanciamiento de Brecht, teatro racional de Bond, una influencia del teatro del absurdo desde la perspectiva de Harold Pinter y por lo tanto profundamente anti-naturalista, fundado más bien en una cierta epicidad de los acontecimientos y construido en *pequeños formatos, artilugios de un cierto minimalismo* muy bien elaborado por el propio Levy-Daniel. Desde allí entonces y con una dramaturgia bastante propia el dramaturgo, construye la función didáctica tanto del teatro alemán, como el sentido de lo didáctico en el teatro inglés, que Héctor Levy-Daniel utiliza desde esta puesta en escena minimalista con constantes rupturas temporo – espaciales e inclusive con rupturas argumentales. Pequeños espacios, aislados de cualquier posibilidad de comunicación con el mundo, parajes desolados, devastados, derruidos, mundos internos llenos de profunda oscuridad, inconclusas, historias sin comienzo ni final, trabajando los personajes a través de unidades monologales que dialogan sólo para sí mismos y que no tienen oportunidad de construirlo sobre la base del otro.

Desde cierto lugar lo político adquiere nuevamente una influencia pero construye también otros espejos que van dando respuestas a lo que debe considerarse como tal. Si esto fuera una simple consecuencia de la traslación directa de las formas de escritura dramática del teatro alemán e inglés, otra dramaturgia de la política no sería en absoluto posible.

Héctor Levy-Daniel entonces trasciende los tonos *Brecht – Pinter* y comienza a conjugar sus propios tonos particulares que le dan una nueva lectura a lo político en su dramaturgia. La nueva lectura de lo político en Europa con Heiner Müller reafirma otro orden también para la construcción de lo político que funciona en cierto modo de igual forma para América Latina, Müller nos ha propuesto una lectura distinta también de Brecht, y ha traído a la escena una renovación del teatro alemán y de su fuente política. La estética de Heiner Müller también ha llegado a América Latina, y se ha instalado como nueva influencia de un discurso contemporaneizado y desgarrador.

Otra característica fundamental que allí se expresa está relacionada con la noción y diferencias que existen entre grupo teatral y colectivo teatral. Los nuevos tiempos políticos y los nuevos modos de producción de la escena que se generan desde el capitalismo trajeron como consecuencia inmediata la disolución del grupo como centro y eje de la acción política y por ende de la acción teatral, devino entonces la re-aparición del creador individual. La disolución del grupo como espacio para la construcción de lo político que era condición obligatoria y necesaria en el teatro de los sesenta y los setenta, significó la devastación moral más compleja que el teatro haya podido sufrir históricamente en América Latina.

Las políticas públicas y políticas culturales de los nuevos estados neoliberales que se generaron para América Latina a partir de los noventa, acabaron con toda posibilidad de unión y de agrupación. La base de este teatro político, de este teatro de guerrilla, de este teatro de agitación y de insurgencia, la base de la creación de todos estos movimientos políticos se asentaban en el concepto de *grupo*, pues el grupo consolidaba una identidad para

todos, un nombre para todos, una idea para todos, producto del debate y de la discusión de todos, sin que existiera un autor específico. El grupo promulgaba una horizontalidad vital del poder, y el teatro era el medio más efectivo para hacer frente a estas estructuras verticalizadas de ese poder.

Las experiencias al respecto son más que elocuentes y ya las hemos mencionado, pero entre las más importantes durante la década de los sesenta y setenta tenemos D'Dos, Escambray 1968, Malayerba 1979, El galpón 1949, Los cuatro de Chile, Teatro Estudio 1949, Teatro La Candelaria 1966, Teatro Experimental de Cali 1963, Teatro Arena de São Paulo 1956, Yuyachkani 1971, Teatro del Duende Teatro Cobre, Teatro Matacandelas, etc.

De esto se hace necesario destacar que la experiencia política de Héctor Levy-Daniel ya está enmarcada en el lugar de la individualidad y no de la grupalidad. En este debate de la posmodernidad desde el *neoliberalismo*, el grupo como unidad de acción política ha quedado totalmente disuelto, no tiene fuerza ni contenido.

Desde el grupo ya nadie se sujeta a nadie, cada uno es una individualidad y se relaciona con el otro desde este lugar. El nivel de compromiso y cohesión conque se estructuraban los grupos en la década del sesenta y del setenta suponían otro espacio de acción. Se actuaba en conjunto, se creaba en conjunto verbigracia el surgimiento del método de la *creación colectiva* en Colombia con el TEC (Teatro Experimental de Cali) y con La Candelaria (Bogotá) que además acaba con la llamada *dictadura del director teatral*.

El grupo era y significaba la máxima expresión para la conjunción de lo político en el teatro. No había y no era posible una sola voz, las voces eran colectivas y expresaban colectividades. Héctor Levy-Daniel y su teatro político, politicidades de Levy-Daniel desde Arendt.

Finalmente deconstrucción de las teorías posmodernas en el teatro de Levy-Daniel un retorno a una cierta filosofía política kantista. Nuevas fronteras del teatro político en América Latina, el fin de su accionar nos remite a considerarlo una de las pocas voces que hoy por hoy, resurgen en el tema de lo político en el teatro.

Si George Steiner ha resumido toda la historia de la *Tragedia* en su muerte, tal vez nosotros también podríamos haber resumido la muerte de la política en el teatro. Creo que Steiner perfila sólo algunos aspectos de esta muerte, y desde ese espejo tan sólo Héctor Levy-Daniel y su dramaturgia nos confirma que hay una nueva manera de observar lo político en el teatro y en la *vida* misma, aunque temporalmente tanto en la *vida*, como en el teatro lo político aparentemente haya *muerto*.

Lo político hoy, no se asume sólo desde el hecho y el acto creador mismo, sino también desde su propia *vida* e intereses. El teatro no ha abandonado lo político, como la vida no puede ser vida sin política.

Idénticamente tal como lo prescribe Arendt, idénticamente lo prescribe Levy-Daniel en su dramaturgia y a través de ella. No por intereses de Levy-Daniel en emparentarse con Hannah Arendt, sino antes bien, porque las lecturas de la política, uno a través de la dramaturgia, otra a través de la teoría y filosofía política los han emparentados, en tesis, ideas y expresiones.

La constitución de la política sólo se manifiesta desde las perspectivas de Arendt, desde lo público. Lo público como sitio, como lugar de convivio, de reunión.

Para Hannah Arendt, la vida es el signo y el símbolo más representativo de lo público, y de lo que nos hace políticos. Arendt, no estudia la muerte, sino la vida, el nacimiento. Asimismo Héctor Levy-Daniel, no pone en su dramaturgia los signos de la muerte sino los del habla, los del nacimiento, los del resurgimiento de nuevos espacios y tiempos en los personajes y en las metáforas que usa.

Todas y cada una de sus metáforas son políticas, porque arguyen desde el campo, desde los lugares de la devastación, el deseo de sobrevivir a los holocaustos, a los discursos escatológicos, que quienes manejan el poder abordan con ellos a sus interlocutores.

Tal como lo plantea Hannah Arendt: *Los hombres, aunque han de morir, no han nacido para eso sino para comenzar*. Tal es la paradójica reflexión y temática de los personajes y las obras que Héctor Levy-Daniel ha construido en su dramaturgia. Sus personajes conjugan un discurso de la política, no desde el lugar de la resignación para la muerte sino y siempre para un recomienzo.

La experiencia totalitaria está instalada absolutamente desde una concepción necrofílica de la vida. No centra sus experiencias en la vida, sino en la muerte y en la construcción constante de la muerte. Objetos, formas espacios, acciones para la muerte. Las formas del totalitarismo recurren a la construcción de mensajes y tesis necrofílicas para atender con ello a la pérdida de la individualidad, a la pérdida de la capacidad que tenga el hombre de comenzar algo nuevo.

Es político, en conclusión, el teatro de Héctor Levy-Daniel, y es política su escritura porque anuncia siempre en sus conflictos la marcada y obsesiva intención de abandonar los discursos de la muerte, para afrontar otros discursos que toman y retoman una de las ideas centrales Arendtianas, la recuperación del diálogo como forma de construcción del algo distinto en relación con el otro, que fundamentalmente se sostenga desde y en *vida*, desde y en *la vida*. En suma, la política no es en la muerte sino sólo en la vida, y sólo desde allí, desde el lugar de la vida el teatro puede ser el teatro.

La política se vuelve la constitución del otro, figura que ahonda toda la dramaturgia de Levy-Daniel. La figura de otro no para constituirse en discurso único, sino en discurso del otro. Es decir anhela a la aparición de otro, al menos de lo parcialmente otro, de lo posiblemente otro. Este es el signo de una humanización y de la constitución de la política.

Levy-Daniel, nos devuelve así un teatro político devenido en experiencia Kantiana en ciertos lugares, pero también devenido en experiencia Nietzscheana en otros. Sin confundir a ambos en sus distancias, Héctor Levy-Daniel, aborda los conflictos de sus personajes desde esas complejas y antagónicas diferencias, y retoma desde las *cenizas* el discurso político que ha construido la experiencia estética y teatral en América Latina.

No hay en América Latina, teatro sin experiencia política. El teatro es político porque en esencia es público y mueve al debate con el otro. De esta experiencia cada una de las metáforas de Levy-Daniel constituye también la posibilidad y la existencia de una política y de un teatro político. Al contrario de la anunciada muerte de la tragedia visionada por George Steiner, el teatro político en América Latina no ha muerto. Es probable que Europa haya

agotado sus discursos, no así América Latina, un continente que se reinventa constantemente desde sus propios diálogos y que tiene capacidad de reconstruir su propia imaginación política, su propia *imaginación sociológica* (*Wright Mills*). Podríamos concluir con Hamlet, *Algo huele mal en Dinamarca*, pero y a pesar de los conflictos me parece que no se puede decir lo mismo del teatro político en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah (2001), *Hombres en tiempos de oscuridad*, [Barcelona], Gedisa Editorial.
- (1999), *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Editorial Lumen.
- (1993), *La condición humana*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- (1987), *Los orígenes del totalitarismo, 3. Totalitarismo*, Madrid, Alianza.
- (1970), *Sobre la violencia*, México, J. Mortiz.
- (1967), *Sobre la revolución*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.
- Arendt, Hannah y Carlos Ribalta (2006), *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, De Bolsillo.
- Arendt, Hannah y Guillermo Solana (2006), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza.
- Aristóteles (2004), *Ética nicomáquea: tratados de ética*, Buenos Aires, Losada.
- (1951), *El arte de la retórica. 1, 1,*, Mendoza, D'Accurzio.
- Aristóteles, Juan Pablo Martir Rizo y Margarete Newels (1965), *Poética de Aristóteles traducida de latín: ilustrada y comentada*, Köln [u.a.], Westdt. Verl.
- Artaud, Antonin (1987), *El teatro y su doble*, [México, D.F.]; Buenos Aires, Hermes ; Sudamericana.
- Babruskinas, Julio (1974a), «Brecht en la América Latina: Comentario a lo popular y el realismo.», *Conjunto (La Habana)*, No. 022.
- (1974b), «Brecht y el problema de la emoción en el teatro.», *Conjunto (La Habana)*, No. 020.
- Bakhtin, M. M (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo veintiuno editores.
- Bakhtin, M. M y Helena S Kriúkova (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.
- Barba, Eugenio (2008), *La tierra de cenizas y diamantes. seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba: mi aprendizaje en Polonia*, México, D.F., Escenología.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese y Denmark) International School of Theatre Anthropology (Holstebro (1988), *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*, [Mexico City], Grupo Editorial Gaceta.
- Barthes, Roland (1981), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- (1974), *Ánalysis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (1973), *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Argentina Editores.
- Barthes, Roland y Honoré de Balzac (1980), *S/Z*, México, D.F., Siglo Veintiuno.
- Baudrillard, Jean (1977), *Critica de la economía política del signo*, México, Siglo Veintiuno.
- Baudrillard, Jean, Jordá, Joaquín (1995), *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama.
- Beck, Ulrich (1999), *La invención de lo político: para una teoría de la modernización reflexiva.*, Argentina, FCE.
- Beckett, Samuel (1935), *Echo's bones, and other precipitates*, Paris, Europa Press.
- Benjamin, Walter (1991), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- (1975), *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.
- Bentley, Eric (1971), *La vida del drama*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Birulés, Fina y Seyla Benhabib (2000), *Hannah Arendt: el orgullo de pensar*, [Barcelona, España], Gedisa Editorial.
- Boal, Augusto (1974), *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, [Buenos Aires], Ediciones de la Flor.

- (1972), *Categorías de teatro popular.*, [Buenos Aires, Ediciones Cepe].
- Boal, Augusto y Augusto Boal (1975), *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés*, Buenos Aires, Corregidor.
- Boal, Augusto, Julio Mauricio y Libre Teatro Libre (1972), *Teatro latinoamericano de agitación.*, La Habana, Casa de las Américas.
- Boudet, Rosa Ileana (1983), *Teatro nuevo, una respuesta*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanias.
- Bourdieu, Pierre y Margarita Mizraji (1996), *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Breyer, Gastón A (1968), *Teatro: el ámbito escénico*, [Buenos Aires], Centro Editor de América Latina.
- Brook, Peter (1994), *La Puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba.
- (1969), *El espacio vacío arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península.
- Cassirer, Ernst (1987), *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1974), *El mito del Estado*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, Ernst y Armando Morones (1971), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castagnino, Raúl Héctor (1974), *Semiotica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Nova.
- (1967), *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
- Castri, Massimo y María Romero (1978), *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, A-Kal.
- Chesney Lawrence, Luis (2000a), *50 años de teatro venezolano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios Postgrado.
- (2000b), *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*, Caracas, Comisión de Estudios Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- (1996), *A. Boal, E. Buenaventura, C. Rengifo y G. Guarnieri en el teatro popular latinoamericano (1955-1985)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado.
- Daulte, Javier (2005), «Juego y compromiso. El procedimiento.», *Conjunto (La Habana)*, No. 136.
- Dauster, Frank N (1975), *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública.
- Dort, Bernard (1975), *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- (1973), *Lectura de Brecht*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Dort, Bernard y Irene Cusien (1968), *Teatro y sociología*, Buenos Aires, Carlos Pérez.
- Dubatti, Jorge (2010), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales, 1910-2010*, [Buenos Aires], Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini: Fondo Nacional de las Artes, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación.
- (2002), *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Argentina, Atuel.
- (2000), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge y Araceli Arreche (2003), *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Dubatti, Jorge y Ricardo Bartis (2006), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

- Dubatti, Jorge y Macocos (Theater troupe) (2002), *Teatro deshecho*, Buenos Aires, Argentina, Atuel.
- Eco, Umberto (1977a), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen.
- (1977b), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- (1973), *La estructura ausente; introducción a la semiótica.*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Eco, Umberto y Stefan Collini (1995), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge [England]; New York, NY, USA, Cambridge University Press.
- Eisenstein, Serguei (1967), *El sentido del cine La forma en el cine. Problemas de la composición cinematográfica: Notas de un director de cine*, La Habana, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.
- Elias, Norbert (1989), *Sobre el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Encuentro Internacional de Dramaturgia de la Valldigna, Diago, Nel y José Monleón (2007), *Teatro y globalización: (acción teatral de la Valldigna VI)*, Valencia [Spain], Universitat de Valencia.
- Encuentro Internacional de Dramaturgia de la Valldigna, Monleón, José y Nel Diago (eds.) (2004), *Teatro, utopía y revolución: (Acción Teatral de la Valldigna IV)*, [València], Universitat de València.
- Esslin, Martin (1966), *El teatro del absurdo*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Felipe, Carlos y Francisco Garzón Céspedes (1979), *Teatro*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanias.
- Filc, Judith (1997a), *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- (1997b), *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Finkielkraut, Alain (1987), *La Derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- (1982), *El judío imaginario*, Barcelona, Anagrama.
- Finkielkraut, Alain y Thomas Kauf (1998), *La humanidad perdida: ensayo sobre el siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- Flores d'Arcais, Paolo y César, Maestre, Agapito Cansino Ortiz (1996), *Hannah Arendt: existencia y libertad*, Madrid, Tecnos.
- García Canclini, Néstor (1991), *Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina*, México, D.F., Consejo Nacional para la cultura y las Artes.
- Garzón Céspedes, Francisco (1977a), *El Teatro de participación popular y el teatro de la comunidad: un teatro de sus protagonistas*, Ciudad de la Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- (1977b), *El Teatro de participación popular y el teatro de la comunidad: un teatro de sus protagonistas*, Ciudad de la Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Garzón Céspedes, Francisco, Casa de las Américas (La Habana) (1978), *El teatro latino americano de creación colectiva*, [La Habana, Casa de las Américas].
- Gaspar Verdú, Victoria (2004), *Influencia de las puestas en escena Brechtianas: el ejemplo de E. Bond*.
- Giella, Miguel Angel (1992), *Teatro abierto 1981. (Segunda Edición)*, Buenos Aires, Corregidor.
- (1991), *Teatro abierto 1981. (Primera Edición)*, Buenos Aires, Corregidor.
- Greimas, Algirdas Julien (1973), *En torno al sentido; ensayos semióticos.*, Madrid, Editorial Fragua.
- (1971), *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Editorial Gredos.
- Grotowski, Jerzy (1999), *Hacia un pobre teatro*, España [etc.], Siglo XXI de Editores.
- (1970), *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets.

- Gutkin, Adolfo (1971), *Algunas consideraciones para una revalorización de la función social del teatro.*, Santiago, Cuba, Universidad de Oriente.
- Heidegger, Martin, Rivera C y Jorge Eduardo (2003), *Ser y tiempo*, Madrid; España, Trotta.
- Hilb, Claudia (1994a), *El Resplandor de lo público: en torno a Hannah Arendt*, Caracas, Venezuela, Editorial Nueva Sociedad.
- (1994b), *Promesa y política: promesas traicionadas y transición democrática*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Secretaría de Investigación, Instituto de Investigaciones.
- Huerta, Jorge A (2000), *Chicano drama: performance, society, and myth*, Cambridge [England]; New York, Cambridge University Press.
- Huerta, Jorge A y Teatro de la Esperanza (1973a), *El Teatro de la Esperanza; an anthology of Chicano drama.*, [Goleta, Calif., El Teatro de la Esperanza.
- (1973b), *El Teatro de la Esperanza; an anthology of Chicano drama.*, [Goleta, Calif.], El Teatro de la Esperanza.
- Irazábal, Federico (2004), *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Jaramillo, María Mercedes (1992), *El nuevo teatro colombiano: arte y política*, Medellín, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, Departamento de Publicaciones, Universidad de Antioquia.
- (1987), *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*, S.l., s.n.].
- Jones, Willis Knapp (1956), *Breve historia del teatro latinoamericano.*, México, Ediciones de Andrea.
- Kanellos, Nicolás y Jorge A Huerta (1989), *Nuevos pasos: Chicano and Puerto Rican drama*, Houston, TX, Arte Público Press.
- Kesselman, Hernán, Eduardo A Pavlovsky y Juan Carlos de Brasi (1996), *Escenas multiplicidad: (estética y micropolítica)*, Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Ediciones Búsqueda de Ayllú.
- Klotz, Volker (1959), *Bertolt Brecht.*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora.
- De Kuehne, Alyce (1968), «Influencias de Pirandello y de Brecht en Mario Benedetti», *hispánia Hispania*, vol. 51, Nº 3.
- Lanz, Rigoberto (1979), *Por una teoría del poder y del partido*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas.
- Leal, Rine (1978), *Teatro mambí*, La Habana, Editorial Letras Cubanias.
- (1978), *Teatro Escambray*, La Habana, Editorial Letras Cubanias.
- Levi, Primo, Aguilá, Helena (2008), *Si ahora no, ¿cuándo?*, México; Barcelona, España, Océano de México ; El Aleph Edits.
- Levi, Primo, Primo Levi y Primo Levi (2005), *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, El Aleph Editores.
- Lotman, IU. M (1978), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo.
- Lotman, IU. M, Desiderio Navarro y Manuel Cáceres (1996), *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- Lotman, Ūrij Mihajlovič, Cáceres, Manuel, Liubov N. Kiseliova y Desiderio Navarro (2000), *La semiosfera. III*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Lukács, Georg (1989), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Ed 62, Ed. Península.
- Lukács, Georg, Antonino Infranca y Miguel Vedda (2008), *Testamento político ; y otros escritos sobre política y filosofía*, [Barcelona], El Viejo Topo.
- Lukács, Georg y Leo Kofler (1969), *Conversaciones con Lukács*, Madrid, Alianza Editorial.
- Lukacs, Georg y León Rozitchner (1958), *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires, Siglo XX.

- Lunacharsky, Anatoly Vasilievich (1985), *Sobre cultura, arte y literatura*, La Habana, Editorial Arte Literatura.
- Maida Watson Espener (1978), «La teoría teatral de Enrique Buenaventura: El problema del colonialismo cultural», *revicrititelati Revista de Crítica Latinoamericana*, vol. 4, No. 7/8.
- De Marinis, Marco (2005), *En busca del actor y del espectador*, Buenos Aires, Galerna.
- (1997), *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrológia*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Galerna.
- Martínez A y Gilberto (1991), *Citas y reflexiones sobre Bertolt Brecht: el teatro alemán y el hecho teatral*, Medellín, Editorial Lealón.
- Martinez Arango, Gilberto (1974), «Mi experiencia directa con al obra de Bertolt.», *Conjunto (La Habana)*, Nº 020.
- Meierkhol'd, V. È (1970), *Textos teóricos*, Madrid, A. Corazón.
- Meierkhol'd, V. È y Edgar Ceballos (1986), *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*, México, Universidad Autónoma Metropolitana : Grupo Editorial Gaceta.
- Meyerhold, V. E y otros (2010), *Lecciones de dirección escénica (1918-1919)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, V.E *El Actor sobre la Escena: Diccionario de Práctica Teatral / V. E. Meyerhold; Ceballos, Edgar (ed.)*, México : Universidad Autónoma Metropolitana, uuuu.
- Meyerhold, Vsevolod F y Barreno (1971), *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Mires, Fernando (2001), *Teoría de la profesión política: corruptos, «milicos» y demagogos*, [Caracas, Venezuela], CDB Publicaciones : Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.
- (1989), *La rebelión permanente: las revoluciones sociales en América Latina*, Delegación Coyoacán, México, D.F., Siglo Veintiuno Editores.
- Monleón, José (1978), *América Latina, teatro y revolución*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas.
- Monleón, José y Nel Diago (2007), *Teatro, memoria e historia: (acción teatral del la Valldigna VII)*, Valencia, Universitat de València.
- Muguerza, Magaly (1997), *Teatro y utopía*, Ciudad de La Habana, Ediciones Unión.
- (1989), *Indagaciones sobre el teatro cubano*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- (1988), *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanias.
- (1981), *Teatro, en busca de una expresión socialista*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanias.
- Ordaz, Luis (1992), *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina: desde los orígenes nacionales hasta la actualidad*, Ottawa, Ont., Girol Books.
- Passerin D'Entrèves, Alessandro y Ramón Punset (2001), *La noción de Estado: una introducción a la teoría política*, Barcelona, Ariel.
- Pavis, Patrice (1983), *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Pavis, Patrice y Gloria María Martínez (1998), *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Chile, LOM Ediciones : Universidad ARCIS.
- Pavis, Patrice y Jaume Melendres (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Pavis, Patrice y Desiderio Navarro (1994), *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC : Casa de Las Américas : Embajada de Francia en Cuba.

- Pavis, Patrice y Guy Rosa (1994), *Tendencias interculturales y práctica escenica*, Mexico, Grupo Editorial Gaceta.
- Pavlovsky, Eduardo A y Jorge Dubatti (2004), *La voz del cuerpo: notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires, Astralib.
- (2001), *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- (1999), *Micropolítica de la resistencia*, [Buenos Aires], Editorial Universitaria de Buenos Aires : CISEG.
- Pedrique, Miguel Ron (1997), *La nostalgia de la política: el problema del sujeto en la filosofía : política de Hannah Arendt*, Caracas, Fondo Editorial de la Asamblea Legislativa del Estado Miranda : Fondo Editorial Tropykos.
- Pellettieri, Osvaldo y Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (1997), *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Pellettieri, Osvaldo y Grupo de Estudios de Teatro Argentino (1995), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, Buenos Aires, Galerna.
- Piscator, Erwin y otros (2001), *El teatro político: y otros materiales*, Guipúzcoa [España], Argitaletxe HIRU.
- (1976), *Teatro político*, Madrid, Ayuso.
- Prinz, Alois (2001), *La filosofía como profesión o el amor al mundo: la vida de Hannah Arendt*, Barcelona, Herder.
- Quinto, José María de (2010), *Cuadernos de América: memorias (1962-1990)*, Madrid, Siete Mares.
- (1969), *El teatro y la sociología.*, [Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1962), *La tragedia y el hombre ; notas estético-sociológicas [por] José Ma. de Quinto.*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Quinto, José María de y Manuel Aznar Soler (1997), *Crítica teatral de los sesenta*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Richards, Thomas, 1962, Grotowski, Jerzy, Daniela Helsmdorff y Fernando Montes (1995), *El trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas*, Bogotá, Colombia, Escuela Teatro Libre.
- Robbe-Grillet, Alain y Zulai Marcela Fuentes, «Samuel Beckett, o la presencia en el teatro.», *Casa del Tiempo* (México), vol. 07, No. 87
- Rojo, Grinor (1970), «Estado actual de las investigaciones sobre teatro hispanoamericano contemporáneo», *Revista Chilena de Literatura*, No. 2/3, 1 de abril.
- Rubio Zapata, Miguel (2011), *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina*, Lima, Yuyachkani.
- (2000), *Miguel Rubio & Teresa Ralli (Grupo Cultural Yuyachkani) keynote address*.
- Rubio Zapata, Miguel y Ileana Diéguez Caballero (2006), *El cuerpo ausente: [performance política]*, Lima, Perú, Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio Zapata, Miguel y Luis Ramos-García (2001), *Notas sobre teatro*, Lima; Minneapolis, Grupo Cultural Yuyachkani ; University of Minnesota.
- Salvat, Ricard (1983), *El teatro, como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos.
- (1981), *Historia del teatro moderno*, Barcelona, Ediciones Península.
- (1974), *El teatro de los años 70: diccionario de urgencia*, Barcelona, Ediciones Península.
- Sastre, Alfonso (1965), *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral.
- Sastre, Alfonso, Francisco Caudet y Pilar Nieva de la Paz (1992), *Alfonso Sastre: de la polémica al ensayo (teoría dramática, crítica teatral y poesía.)*, Barcelona, Anthropos.

- Stanislavski, Constantin, Nikolai M Gorchakov y Toporkov (1998), *El proceso de dirección escenica: apuntes de ensayos*, México, Escenología.
- Stanislavskii, Konstantin Sergueevich (2011), *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1977), *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, [Buenos Aires, Quetzal].
- Stanislavsky, Konstantin (1981), *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Editorial Quetzal.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel (1976), *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Caracas, Equinoccio.
- Teatro La Candelaria (1998), *Seis obras del teatro la candelaria.*, Santafé de Bogotá, Teatro La Candelaria.
- Teatro La Candelaria (Bogotá) (1976), *Guadalupe: años sin cuenta / creación colectiva del grupo La Candelaria.*, La Habana, Casa de las Américas.
- Teatro La Candelaria, Álvarez, Roberto (1997), *Teatro La Candelaria: 1966-1996*, Bogotá, Teatro La Candelaria ; Colcultura.
- Thomas d'Aquin (1962), *Escritos políticos*, Caracas, Impr. universitaria.
- Todorov, Tzvetan (1991), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- (1971), *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.
- (1981), *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Toro, Fernando de y otros (eds.) (1990a), *Semiotica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires; [Ottawa, Canada], Editorial Galerna ; IITCTL.
- (eds.) (1990b), *Semiotica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires; [Ottawa, Canadá], Editorial Galerna ; IITCTL.
- (1987a), *Semiotica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- (1987b), *Semiotica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- (1984a), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*, Ottawa, Girol Books.
- (1984b), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*, Ottawa, Girol Books.
- Toro, Fernando de y Alfonso de Toro (1998), *Acercamientos al teatro actual, (1970-1995): historia, teoría, práctica*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana ; Vervuert.
- Ubersfeld, Anne y otros (1997), *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- (1989), *Semiotica teatral*, Madrid; [Murcia, España], Cátedra; Universidad de Murcia.
- Ubersfeld, Anne y Armida María Córdoba (2004), *El diálogo teatral*, [Buenos Aires], Galerna.
- Ulive, Ugo (2007), *Memorias de teatro y cine*, Montevideo, Uruguay, Ediciones Trilce.
- (1998), *Ugo Ulive: 50 años en la vida de un artista.*, [Caracas], Consejo Nacional de la Cultura : Fundación Cultural Chacao.
- (1992), *La soportable levedad de Brecht*, Caracas, Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Villegas, Juan (2005), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Argentina, Galerna.
- Villegas Morales, Juan (2003), *Pragmática de las culturas en América Latina*, Madrid; [Minneapolis, Minn.?], Ediciones del Orto ; Universidad de Minnesota.
- Villegas Morales, Juan, Alicia del Campo y Mario A Rojas (eds.) (2001), *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Irvine, Calif., Gestos.

- Virno, Paolo y Adriana Gómez (2003), *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas: seguida de historia natural*, Buenos Aires, Argentina, Colihue.
- Watson Espener, Maida y Carlos José Reyes (1978), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá (Colombia, Colcultura).
- Watson-Espener, Maida Isabel (1978), «OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO CHICANO, NUYORRIQUEÑO Y CUBANO EN LOS ESTADOS UNIDOS», *bilrevreibil Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 5, Nº 1/2.
- Weber, Max (1969), *El político y el científico.*, Madrid, Alianza.
- Weiss, Peter (1999), *La estética de la resistencia*, Hondarribia (Gipuzkoa, Argitaletxe Hiru.
- (1976), *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen.
- Weiss, Peter y Alfonso Sastre (1993), *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat: drama en dos actos*, Hondarribia (Gipuzkoa), Argitaletxe Hiru.
- Wellwarth, George E (1974), *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona; Madrid, Editorial Lumen ; Alianza Editorial.
- Willett, John (1970), *El Rompecabezas expresionista*, Madrid, Guadarrama.
- (1963), *El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Young-Bruehl, Elisabeth (2006), *Hannah Arendt: una biografía*, Barcelona, Paidós.
- Young-Bruehl, Elisabeth, Halffter, Eva R (1996), «Origen, identidad y acción política: reflexiones sobre la vida y obra de Hannah Arendt», *Debate Feminista*, vol. 14.