

Teatro político. Anverso y reverso

Silvana Garcia (Escola de Arte Dramática – Universidade de Sao Paulo)

La cuestión que aquí se propone es la de la imposibilidad, hoy, de un teatro político. Algunos de los autores que tratan de la contemporaneidad asumen esa disposición y, como punto de partida, alineémonos con ellos. De hecho, el teatro político, como militancia directa o como ordenación ideológica del mundo,¹ talvez esté efectivamente condenado.

En el conjunto de los principales impedimentos para el arte como instrumento de acción política están el desmoronamiento de los grandes edificios ideológicos, la expansión de la política como mera práctica mercadológica, el avance de la globalización y la hegemonía de los medios masivos de comunicación, entre otros.

Las condiciones de la globalización imponen una tendencia a la disolución de los contornos ideológicos, hecho que se evidencia en la observación de la práctica política. Si anteriormente era posible concebir una militancia constructiva, o una militancia de resistencia, hoy los blancos son dispersos. Domina la sensación de dilución de los fundamentos ideológicos que antes de la derrocada del mundo soviético delimitaban claramente las fronteras, en el interior de las cuales cada cual desempeñaba papeles definidos.

También los medios de comunicación de masa transforman y dificultan la disposición militante, en la medida que adelantan y sobrepasan, en el propio ato, las oportunidades de denuncia de las injusticias. Frente a ese cuadro, como dice Hans-Thies Lehmann, somos obligados a reconocer que el lugar del teatro, el espacio que el teatro ocupa en la sociedad, se encuentra extraordinariamente reducido y desde luego no es difícil constatar su “agotamiento [...] como lugar de cuestionamiento y tematización de conflictos fundamentales entre os valores sociales”.²

Resulta de ahí, consecuentemente, la dificultad de se tener un proyecto artístico-político concreto. En los modelos históricos, el vínculo con los movimientos sociales o partidos políticos y la consistencia del proyecto político eran motivadores de la estrategia de la intervención artística y directamente determinantes de la eficiencia de la acción

¹ Hacemos caso de dos modelos fuertes para la definición de teatro político: la militancia del *agit-prop* y la épica brechtiana.

² LEHMANN, Hans-Thyes. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche Éditeur, 2002, p. 274.

militante. Esa situación sufrió un profundo cambio, en lo que concierne a la confiabilidad programática de los partidos y a la existencia de movimientos sociales capaces de movilizar amplios sectores de la población. Hay un rechazo de la grande moldura histórica, no estamos más sustentados por las grandes mitologías, por las ideologías abarcadoras. De pronto, también no hay más candidez que nos permita pensar en un proyecto de teatro popular de largo alcance, en un proyecto por el cual el teatro asuma una posición de vanguardia, de bandera ideológica. Por otra parte, el arte hoy hace parte de un grande mecanismo de mercado, que ordena y corrige el rumbo de su evolución.³

Otro aspecto que también podemos evocar es un cierto rechazo de las formas del realismo del cual se alimenta la ortodoxia del pensamiento artístico comprometido.

Rechazo de la moldura histórica, rechazo de los principios de verosimilitud, y emergencia de nuevas formas de teatralidad, desbancando la hegemonía del texto, desbancando la hegemonía de lo dramático – para algunos, en plena era “pos-dramática” –, en suma, serian esas las nuevas condiciones por las cuales tenemos que pensar la cuestión del político. En frente de esa realidad, será preciso admitir que los modelos de militancia y – cuestión polémica, sin duda –, hasta mismo el modelo brechtiano, pierden vigor y vigencia.

Retomemos la cuestión inicial: admitiéndose el vaciamiento de los modelos históricos, es posible todavía se pensar en un teatro político? Mismo los autores más incisivos como Lehmann abren aquí y allí algunas brechas para no excluir posibles ejemplos de excepción. El teatro político tendría ganado otras posibilidades de ser? Cuales serian las nuevas condiciones de un teatro político?

Evocaremos, además de Lehmann, Denis Guénoun. Para el pensador francés, el teatro es un ato político, en la medida en que toda “convocación, de una forma pública, y la realización de una reunión [...] es un acto político”.⁴

En conexión al pensamiento de Bernard Dort,⁵ Guénoun retoma la idea de lo político como condición originaria del teatro. Sin embargo, danos la posibilidad de

³ Otília Arantes, de la Facultad de Filosofía de São Paulo, en charla reciente reflexionaba sobre el hecho del arte no tener más autonomía en la medida que es parte de un proceso generalizado de mercantilización. Es posible constatar una convergencia del mundo de la cultura con el mundo de los negocios y, por lo tanto, hay un desarmamiento de la función crítica de la creación artística. (“A Virada Cultural do Sistema das Artes”, Encontro Internacional Situação # 3 Estética e Política, SESC Belenzinho, São Paulo, 18 de abril de 2005. Para consultar la versión integral de ese trabajo: <http://www.sescsp.org.br>).

⁴ GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro del Pequeno Gesto, 2003, p. 14.

averiguar que la relación entre palco y platea, ahora, es un acto deliberado de congregación. Hay un elemento nuevo que genera homogenia, lo que ya no es más visto como condición intrínseca de su existencia, pero que se establece como un pacto, como una condición de momento.

El político pertenece a la esfera de la propia naturaleza del consorcio y no materia de finalidad o añadidura temática. Para Guénoun, el teatro es una reunión política que ocurre en un espacio políticamente determinado, pero con el objetivo de producir ahí una actividad que difiere del político propiamente dicho: “Lo que es político, en el principio del teatro, no es el representado, pero la representación: su existencia, su constitución ‘física’, por así decirlo, como asamblea, reunión pública, ayuntamiento”.⁶

Esa idea se aproxima del pensamiento de Lehmann cuando éste afirma que no es la tematización del teatro, no es el mensaje que define el teatro político, pero la “significación implícita de su *modo de representación*”. Pasamos entonces de la esfera del discurso político (de la moral, de la retórica, de la argumentación) para lo que el autor define como un “modo de representación a-tética”,⁷ o sea, que no se presta a la defensa de tesis. Por otro lado, eso indica que entramos, por esa vía, en la campo del lenguaje . Lo que se encuentra bajo el foco, entonces, en última instancia, es la propia tradición del teatro: un modo que procura romper con la tradición orgánica, sedimentada, del propio teatro.

La idea que pretendemos sumar a ésta, en la formulación de Lehmann, es la de que el político es regla y la arte es excepción. Para Lehmann, existe “una fractura imposible de llenar entre el político que dicta la regla y tiene como condición intrínseca la ley, y el arte, que es siempre una excepción, excepción a toda regla, afirmación de la no-regla, mismo en el interior de la propia regla”.⁸ No hay condición de armonización de la política y del arte porque son de naturalezas distintas, la naturaleza del político es legislación, es ordenación, y arte es trasgresión, superación. La trasgresión puede darse por la des-construcción del discurso del político, por la acción de los medios artísticos sobre ese cuerpo político que es un cuerpo autoritario. Luego, la única cesura posible en la condición estable del político ocurre por la intervención / disolución de la organicidad del cuerpo político, por la vía de la interrupción del comportamiento normalizado, o sea,

⁵ Cf. DORT. Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁶ GUÉNOUN, Denis. *Op. cit.*, p. 15.

⁷ LEHMAN, Hans-Thies. *Op. cit.*, p. 279.

⁸ *Idem* .

por aquel que es en contra la regla, que es desvío, que es trasgresión por la propia condición de ser otro, de ser el oposito: “el terror, la anarquía, la locura, el desespero, la risa, la sublevación, el a-social”.⁹

Al traer esas reflexiones para el plan concreto, pensando en esa congregación que se hace pacto de comunidad, de celebración de la su propia conciencia como pacto asumido, definido entre un grupo de artistas y su público y, más, pensando en la cuestión de la posibilidad de combate a ese cuerpo político por el desvío, por la contrariedad de la norma, por finalmente la alteridad radical, podemos referirnos a los trabajos de dos grupos paulistas: el Teatro da Vertigem y la Compañía São Jorge de Variedades.

Hace poco, el Vertigem presentó un nuevo trabajo, que se llamó *BR3*. El espectáculo fue construido durante un largo proceso de maduración y se constituyó en una epopeya que se extendía por tres lugares – efectivamente visitados durante la creación de la obra: Vila Brasilândia, periferia de la periferia de São Paulo; Brasiléia, ciudad en el Acre, ya en el límite de Brasil con Bolivia, y Brasília, la capital política de Brasil, y de la cual podríamos decir, para efecto de metáfora, que está afuera del Brasil, es a-política (en el margen de la *polis*). Son esos los tres Brasis, los tres *BRs*, que ganan vida escénica en los márgenes y en el lecho del río Tietê, uno de los ríos más contaminados que atraviesan São Paulo.

El teatro del Vertigem tiene como punto fuerte la característica de trabajar afuera del centro, de desplazar el teatro de su espacio tradicional y de hacerse penetrar por la realidad, por la actualidad histórica, en interacción física con el ambiente, el cual, por su vez, gana dimensión alegórica. El trabajo se constituye en el proceso de absorción de los fragmentos arrancados de la realidad y traídos literalmente, materialmente, para su interior.

Al disponer su trabajo en la excavación, en la perforación, en la sangría de los espacios problemáticos que hacen parte y son el Brasil, re-significando esos espacios de la perspectiva del trabajo artístico, el Vertigem re-establece la relación del teatro con la *polis*.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p. 272.

¹⁰ Aquí es obligatoria la remisión a los textos de Sílvia Fernandes, en especial al capítulo “O lugar da Vertigem” [Nestrovski, Arthur (org.). *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002].

Así lo hizo el director Antonio Araujo (con dramaturgia de Fernando Bonassi) en *Apocalipse 1,11*, su obra anterior, ubicándola en un presidio.¹¹ El título se refería a la masacre de ciento y once detenidos en el cárcel de Carandiru (episodio real ocurrido en 1992, en São Paulo), pero era la condición de todo un Brasil que se encontraba allí retratada, todo el subterráneo fétido y pútrido, de los sótanos de la dictadura a las callejuelas barriobajeras.

El re-emplazamiento del espectador, ahora, no más se hace más, como en Brecht, por medio de una inserción en la historia, una fábula que exige concepción y discernimiento ideológicos; la historia gana ahora concreción a la vista y en el contacto físico con el espectador. El olor que exhala del río Tietê asiéntanos en la más insoslayable realidad. En los corredores del presidio, a las oscuras, la sensación de confinamiento, de apresamiento, no es una proyección imaginaria, no es una condición ficcionada.

En el trabajo de la Compañía São Jorge de Variedades, más específicamente en *As Bastianas*, adaptada del cuento del Gero Camilo y dirigido por Luis Mármora, la relación con la ciudad se da en modo de contagio más directo. *As Bastianas* fue realizada en un albergue público, en un barrio de São Paulo, y se constituyó, poco a poco, en un ambiente no siempre dócil, muchas veces reactivo, hasta agresivo. La inclusión del espectáculo en el ambiente albergado y la interferencia de este en el espectáculo – en el momento de su construcción y en la temporada de presentaciones públicas – ocurrió por la interacción espontánea y no siempre pasible de control por parte del grupo. Se trató de un trabajo procesional, que se expandía por el espacio, que recorría el espacio y, mientras tanto, iba sufriendo la interferencia de los habitantes del albergue.

Lo que interesa en estos dos ejemplos son justamente las interferencias que *obligan* el trabajo, la contaminación del trabajo por una realidad que no admite ser apenas representada: ella quiere estar allí presente y se impone, criando una sobre-realidad, una hiper-realidad que se constituye en /en el ato.

Lo que no interesa destacar es el desplazamiento del discurso, de la intención del proyecto político para la propia práctica artística, para el proceso de construcción de la obra, revelando el potencial de ser político una vez más en el sentido de la *polis*, en el sentido de la ciudad, pero no solamente por medio de una representación, pero como presencia, como interferencia y contaminación por la realidad. O mejor, por la

¹¹ *Apocalipse 1,11* era presentado en un cárcel desactivado y su fábula traía a la figura del apóstol Juan, de hecho un inmigrante del agreste brasileño, y su búsqueda por la “Nueva Jerusalém”, la tierra prometida.

combinación espuria entre ficción y realidad. Que es en sí misma condición grotesca y, como tal, obliganos al distanciamiento.

Para el espectador, esa presencia debe de ser pactada. Y una vez pactada su presencia, para el espectador no hay reculo. Es necesario navegar en el sucio río Tietê y arriscarse para poder hacer parte del proyecto, parte de la escenografía de aquel espacio. Es preciso aceptar las interferencias de la población albergada y eventualmente interaccionar con ellos. Para tanto, es necesaria una comprensión del lugar que el teatro está ocupando allí en aquella herida urbana expuesta.

No hay intención de determinar la conciencia social del espectador, tampoco se pretende que el espectador integre una comunidad ideológica cómplice. Lo que es de la naturaleza de esa experiencia es la posibilidad de efectivamente experimentar el desplazamiento, experimentar el lugar de la exclusión, el lugar marginal, el lugar donde el Brasil se vuelve problemático. Es la posibilidad de encontrar otras formas y otros espacios que cumplan con la posibilidad de el teatro ganar dimensión política por el acto de convocación, deliberado, pactado, como acto de trasgresión, como modo de ficción / realidad conjugadas, que solamente pueden existir en el desafío de la propia tradición del teatro.