



Brújula
Volume 12 • 2018

Arte Factu

Teatro y realidad: Una dialéctica ineludible

Lupe Gehrenbeck*
Actor Studio PDW (Playwrights Directors Workshop)

La relación entre teatro y realidad empieza a manos del dramaturgo que asume la responsabilidad social que conlleva tratar de reproducir la vida sobre la escena. La relación del texto dramático y la realidad se enriquece luego, a la hora de la producción, no solo con la visión del director y los diseñadores, sino con la interpretación vital de los actores que aportan la fisicalidad de su oficio, al darle carne, hueso y emoción a las líneas. Pero verdaderamente trasciende, cuando llega a su destino, que son los espectadores, y baja el telón y cada quien se lleva una reflexión existencial para su casa después de la función.

La relación entre teatro y realidad es de tal suerte que sucede como una dialéctica ineludible incluso en los casos en que se trata de evadir. Por eso el teatro es el

* Copyright © Lupe Gehrenbeck, 2018. Used with permission.

género más elocuente y eficiente en comunicar contenidos sociales complejos. Por eso es recurrente herramienta de resiliencia personal y colectiva. Por eso también, sirve de muestrario a la hora de ensayar la comprensión de un momento histórico. Y por eso es el género más perseguido políticamente cuando las libertades humanas y sociales son las que están en juego.

La escogencia de los temas y cómo se abordan en la dramaturgia, son el punto de partida para hablar de esa relación y de la facultad de injerencia social que tiene el teatro como consecuencia. Siendo el teatro no solamente probadamente eficaz en la catarsis que contribuye a drenar las emociones difíciles de elaborar –incluso a nivel personal, en prácticas como el sicodrama–, es de resaltar que es a su vez, posibilidad de comprensión de lo colectivo, en tanto no solo permite la identificación que promueve la sensación de no estar solos pues hay otros que son y sienten igual, sino que en esa dinámica se alienta la valoración del otro, la comprensión y respeto de la diferencia, y es así que es territorio fértil para la producción de pensamiento, para la reflexión proactiva, y por eso ofrece herramientas para la acción transformadora.

Para comprender el procedimiento que explica la potencia de la relación del teatro con la realidad y por consecuencia, de su capacidad de transformación social, es oportuno partir del gesto primero, el del dramaturgo que escribe para el teatro que imagina sobre la escena.

La realidad se cuela en el teatro, a nivel del inconsciente colectivo.

Cuando la realidad aprieta, no escogemos los temas, los temas nos escogen y aunque las conciencias se defienden y hacen lo que pueden por encontrar una salida y distraerse, el inconsciente no perdona.

Quiero decir que el dramaturgo cuando escribe, por encima de las decisiones temáticas y racionales, de índole político o incluso económico que tome en el proceso creativo, indefectiblemente deja hablar a su inconsciente. Por eso luego, a la hora de la producción, es que descubre con sorpresa los

contenidos que reposan detrás de sus propias líneas, de los que ni él mismo era consciente pero que son parte de la realidad que lo rodea y constituye. Son esos contenidos inconscientes los que se comunican a nivel también inconsciente también con el espectador. Y son esos contenidos inconscientes los que dejan huella indeleble. Vale resaltar que el inconsciente está hecho de la más pura y dura realidad.

Podría pensarse entonces que se trata de un asunto casi mágico, secreto y telepático. Por el contrario, se trata de que cuando la cultura se comparte, son muchos los contenidos inconscientes que subyacen y son iguales para todos los que se conjugan en esa cultura compartida, y el teatro es un aventajado vehículo de esos contenidos por lo que tiene de vida vivida sobre la escena, con todas las complejidades que implica el vivir, entre ellas, los misterios del inconsciente. Por eso cuando las circunstancias específicas y puntuales de cada lugar, se suben a escena, la eficiencia en la comunicación emocional con los espectadores está garantizada: porque en el reconocimiento de lo conocido, se crea el espacio para también reconocer lo oculto que lo conocido tiene, que es lo que verdaderamente importa.

La realidad se habla, el teatro se dialoga.

El dramaturgo puede interesarse en cualquier tema, incluso lejanos o extranjeros. Pero a diferencia de los escritores de otros géneros literarios, escribe con el sonido de las palabras en mente. Está obligado a asumir necesariamente la sonoridad del decir, como una tarea intrínseca a su oficio. Escribe con la conciencia de que cada palabra escrita se convertirá en sonido, y sucederá en relación con los sonidos de las palabras que le anteceden y siguen, a la manera de una partitura. Un sonido que no solo ha de ser reconocible por el espectador, sino que ha de parecerse a su habla. Por eso las traducciones de dramaturgia son tan delicadas.

En el sonido de las palabras dichas, en los diálogos, reside parte importante de la verdad de lo escrito. El escritor escribe desde el habla de la gente que sucede en la calle, punto de partida de un proceso creativo que la transforma en literatura y que aspira hacer vida sobre la escena. Es una manera extraordinaria en la que el dramaturgo se enfrenta a lo humano de lo que escribe, cuando imagina el sonido del decir. Luego sus líneas esperan en tránsito y sólo terminan de ser escritas cuando suceden sobre la escena, cuando se convierten de nuevo en habla. Por eso la literatura dramática se termina de escribir cuando sube el telón. Y está sujeta a cambios y constataciones sensibles en el trayecto.

De la palabra imaginada a la carne y el hueso.

Cuando sucede la transformación vital del texto dramático a partir del proceso de puesta en escena, lo escrito se tropieza con la realidad de la palabra interpretada, dicha y sentida. Un mecanismo que funciona inevitable. Y ese tropiezo ha de ser previsto por el escritor, pues es allí donde se termina de descubrir y cotejar la verdad y la fuerza de lo escrito. Sin embargo, el control que tiene el escritor sobre lo que sucede en escena, tiene un límite muy preciso: el de los diálogos. Porque las acotaciones e indicaciones escénicas pueden asumirse, entenderse o versionarse al antojo de directores y actores. De suerte que, si es definitivamente importante para el dramaturgo que los personajes tomen café en una escena, es menester incluir el asunto en los diálogos: ¿azúcar o leche?... ¿Más café?... ¿Una galleta con el café?... y ni siquiera así puede estar seguro de que el café no sea sustituido por vodka en la puesta, por decir lo menos.

No me refiero aquí al descreimiento de lo escrito que sucede a todo escritor de cualquier género, cuando termina una obra y siente la necesidad de revisar y volver sobre sus líneas, por asegurarse de que lo que escribe se parece a la verdad, de que no es poco ni demasiado, por si suena exagerado o resulta verosímil, si es creíble, si conmueve, si el adjetivo que escogió es mejor que cualquier otro... En el caso de los dramaturgos, esta inquietud postrera no se

aquieta con la revisión de lo escrito. Insisto, el texto dramático sigue su camino después de que el escritor termina de escribir, pero no sólo porque el director lo conceptualiza según sus criterios y preferencias, ni porque a manos de la interpretación orgánica de los actores, lo imaginado adquiere carne y hueso y eso no tiene vuelta de hoja, sino porque en el proceso de montaje, son muchas las oportunidades de encontrar la historia imaginada, anclada en la vida misma de personas con nombre y apellido, en lugares y tiempo real. Es así que la palabra escrita por el dramaturgo se devuelve convertida en realidad de maneras insospechadas y contundentes. Y es así que la relación del teatro con la realidad se muestra indisociable y según esa relación, se procura su trascendencia.

De cómo la realidad regresa al teatro.

Cualquier dramaturgo involucrado en la puesta en escena de sus textos, atesora anécdotas que ilustran esta dinámica que permite reconocer cuando el teatro regresa a la realidad o si se quiere, la realidad regresa al teatro. Hablo de las mías que son las que mejor conozco, por disponer de ejemplos que ilustren lo que digo. Recorro a lo que me consta, como dramaturga y directora, desde la honestidad que me faculta de argumentos que figuro de mayor utilidad que apostar a disertar acerca de lo que escriben otros.

Cuando buscaba el vestuario para el monólogo “Atrapan a Minnie”, -obra que cuenta la historia de una latina emigrante indocumentada en USA-, me fue fácil imaginar que estando en NYC, la mejor manera era acercarme a Times Square y preguntarle a cualquiera de las Minnies que allí abundan, dónde podía comprar o alquilar un traje. Para mi sorpresa, resultó ser más complicado o si se quiere, más apegado a lo real de lo que imaginé. Ninguna Minnie, todas sin papeles, quería hablar conmigo, mucho menos darme señales de dónde conseguir el traje, y ni hablar de su nombre ni número de teléfono. Insistí con una de ellas, esmerándome en identificarme como directora de teatro y no miembro del Servicio de Inmigración... hasta que un Spiderman se acercó en

defensa de la Minnie y empezó a hablar por ella. Como por arte de magia, la obra que había escrito se estaba desarrollando frente a mis ojos, en la realidad real, la de carne y hueso de esas personas desconocidas: mi personaje inventado de una Minnie sin papeles, enamorada de un Spiderman, sometida al acoso, escondida dentro del disfraz de goma espuma, estaba allí, asustada frente a mí, mostrándome su desesperada necesidad de pertenecer o de permanecer, que es lo mismo, y que es justamente el tema de la pieza de teatro.

Finalmente logré acordar con la Minnie real, por intermediación del Spiderman, real también, que tres días después nos encontraríamos en una esquina de la plaza donde ella me llevaría uno de los trajes que ella misma confeccionaba. Me dijo que se llamaba Gladys, y me dio un número de teléfono. Acudí a la cita el día y la hora acordada y luego de media hora de espera, la llamé por teléfono sin obtener respuesta. Decidí buscarla entre las Minnies de la plaza. Pero ninguna se llamaba Gladys. Volví al lugar acordado y un rato después llegó Gladys, que en realidad se llamaba Nora, con el traje metido en una bolsa aparatosa, que me entregó nerviosa como si estuviera negociando un alijo de drogas. Y sin saberlo, esa Gladys que en realidad era Nora, me reafirmó la confianza en la verdad de lo que había escrito.

A episodios como este me refiero cuando digo que la palabra escrita por el dramaturgo se devuelve convertida en realidad de maneras insospechadas.

El teatro es realidad que se escribe hasta que baja el telón.

Todo esto por decir que cuando la realidad te devuelve la fe en tu ficción de esa manera, es una felicidad certera que no se compara siquiera al éxito de la función de entradas todas vendidas, ni al premio literario, que como bien es sabido, son tan escasos como la publicación y lectoría de los textos dramáticos. La seguridad y convicción que aporta la constatación de que la honestidad creativa es tan asertiva que alcanza a reproducir la realidad, amarra el oficio a la vida, y lo reafirma como vehículo sensible, instrumento de catarsis, de allí la

envergadura de la responsabilidad social que tienen los escritores. Privilegio del teatro, donde la honestidad con la que se ejerce el arte es asunto constatable. Un actor que miente no merece el aplauso. Un dramaturgo que miente no logra que el teatro suceda. Y los dramaturgos que no dirigen sus obras, o se involucran de alguna manera en su producción, -que son lamentablemente la mayoría-, se pierden la mitad de la fiesta: el descubrimiento de la verdad de lo que escriben, que como por acto de magia, les devuelve el invento. Cuando la palabra es vivida sobre la escena, revela profundidades que apenas si se sospechan en el texto. Como si proviniendo del inconsciente, los contenidos se volvieran palabra al pasar por el consciente pero aun conteniendo el misterio de la complejidad inconsciente. Por eso los dramaturgos que participan en la producción escénica de sus obras, responden a la necesidad de terminar de escribir o de asumir la responsabilidad de lo escrito. Porque solo así pueden estar seguros de que su palabra escrita se realice en la palabra dicha, deje de ser proyecto y se convierta en el presente vivido, que es lo que constituye al teatro.

En este orden de ideas me aventuro a decir que el hecho teatral sucede en dos instancias: la del teatro que se escribe para luego ser representado y la del teatro que se hace sobre la escena cuando sube el telón.

El teatro sucede, aquí y ahora.

La dramaturgia es una apuesta a futuro, aspira a una meta que es la puesta en escena, y es así que es "tética", -del griego "telos", que significa propósito-, porque apunta a un fin, que lo completa. Mientras que la obra de teatro cuando sucede en escena, ocurre y mientras ocurre es, completa en sí misma. Su fin es el suceder en el presente. Por eso es "a-tética".

Es así como funciona mucho de lo que hacemos en la cotidianidad. Cuando terminas de leer un artículo de periódico, o cuando conduces por la autopista desde el trabajo y llegas a casa, terminas, lo logras. Estas son actividades téticas. Pero el tiempo que pasas compartiendo en familia no alcanza

ninguna meta, no es una actividad que se completa, es lo que es mientras sucede, es a-télico. A la manera en que Aristóteles hace la distinción entre kinesis y energía, lo télico y lo a-télico contrasta dos tipos de acción o praxis. Las acciones cinéticas son télicas y por lo tanto incompletas: como cuando escribes un informe, te casas o haces la cena, la satisfacción está en el futuro o reside en el pasado. Todavía está por alcanzarse y luego de eso, desaparece. Las actividades télicas son agotables y aun más, apuntan a su propio agotamiento. Al ejecutarlas, pretendemos completarlas, y así sacarlas de nuestras vidas. El dramaturgo escribe la obra y la termina, fin. Queda lista para seguir su camino, si acaso, a manos de un director y un elenco. El dramaturgo liberado, puede empezar a escribir otra obra, otra historia.

Por el contrario, las actividades a-télicas no terminan, por naturaleza, porque no están incompletas. Son inagotables, porque no apuntan a un fin, una meta. Se realizan plenamente en el presente: uno está viendo y ha visto, está entendiendo y ha entendido, está pensando y ha pensado, todo al mismo tiempo. No hay nada previo que haya que hacer para realizar una actividad a-télica, excepto lo que se hace en el momento mismo. Cuando lo que importa es pasar tiempo con la familia, al compartir con ellos, no estás en camino de alcanzar un fin, ya estás allí, la acción es el fin. Es lo que pasa con el teatro cuando sucede sobre la escena. Su valor no está hipotecado en el futuro ni queda en el pasado, sino que se realiza en el aquí y ahora, sobre la escena, ante la mirada cómplice del espectador. Es el proceso de lo que está sucediendo lo que cuenta, no el fin al que se va a llegar.

Y esa dualidad, esa dialéctica entre lo que tiene de télico y de a-télico, acerca el teatro a la complejidad de la vida y por los tiempos que corren, aumenta su responsabilidad social. Porque vivimos enfocados en vivir el presente en virtud del futuro que promete, por el proyecto, con excesiva inversión en logros y resultados y es así que nuestras vidas se despegan del significado empírico y físico, del goce intrínseco y concreto, aunque efímero, del presente de estar vivos.

Vivimos separados de la realidad por apostar al porvenir. Y el teatro nos invita a desmantelar esa vocación, nos invita a aterrizar en el suelo que pisamos.

Cuando vivimos el presente, valoramos el proceso. Esto no significa huir del proyecto o del compromiso. Tampoco una abdicación de la responsabilidad, ni una receta para el desapego. Por el contrario, nos devuelve el contacto con la vida misma, con lo real en tiempo real y de carne y hueso, que es lo que nos hace humanos. Porque trascendiendo la distancia y la precariedad de nuestros objetivos, el presente cuenta, sea cual sea el futuro. Y el teatro nos devuelve la sensualidad y vitalidad del presente, nos conecta con la realidad de lo que se vive, en cuerpo y alma, en emoción y pensamiento, en tiempo real.

El teatro sobrevive al cine, la televisión y a las redes sociales.

Si bien esa conexión entre realidad y teatro que nos ocupa se origina a manos del dramaturgo, es claro que termina con la envergadura de una responsabilidad social, cuando baja el telón. Y esta responsabilidad adquiere particular importancia en tiempos en que la humanidad enfrenta una crisis existencial de tanto vivir desconectada de su realidad inmediata.

El hacer humano en todos sus ámbitos se ha caracterizado por ser expansivo en la ocupación del territorio, depredador en el uso de los recursos, conquistador en menosprecio de lo local, homogeneizante a partir del alcance globalizado y globalizante de las nuevas tecnologías. El alto consumo de entretenimiento extranjerizante de fácil acceso ha fortalecido la hegemonía de la economía de la distracción, que nos aleja de toda libertad de pensamiento, ejercicio creativo y capacidad transformadora. Y sin necesitar de nadie más, completamente aislados, no solo de la realidad sino de los otros, vivimos la ilusión de pertenecer al mundo. Una tendencia que sobre todo se siembra en el ansia de hacerse de un lugar que tienen los jóvenes cuando aspiran a la vida adulta. Me refiero a que el consumo adictivo de nuevas tecnologías nos hace vivir de forma virtual, la ilusión de pertenecer, de estar acompañados y haciendo

vida en comunidad; nos hace ocupar el ocio con una ilusión de entretenimiento, a partir de la manipulación oculta de nuestros deseos y preferencias, favoreciendo una economía que crece de manera insospechada y perversa, en un no lugar donde todos tenemos lugar virtual.

La paradoja que produce socializar virtualmente, a pesar de que la aprobación social se puede llegar a contar en miles, es que la gente está cada vez más incapacitada de expresar sus emociones, más insegura, más sola, mas separada de lo real. Porque, aunque estamos cada vez más conectados, también estamos cada vez más separados, viviendo una ilusión virtual de lo humano. Estamos más cerca de lo lejano y más separados de lo cercano. Y la inseguridad que eso acarrea la atendemos con el consumo de necesidades creadas, que sólo reportan una satisfacción efímera.

Por eso, a pesar de la eficiencia de las nuevas tecnologías que nos permiten consumir y hacer una aparente catarsis sin movernos de nuestras casas, el teatro sigue convocando al público que llena las salas. Porque en tiempos en que estamos invadidos de textos y viviendo una vida cada vez más virtual, llevar el texto a la vida, es un gesto que nos reconstituye en lo humano, a escala humana. Que nos permite comprendernos y situarnos.

Esa suerte de nueva cosmogonía que importamos de nuestra manera de existir virtualmente nos impone, sin embargo, una forma artificial de comportarnos en relación con la realidad que nos negamos a ver. Y es allí donde el teatro juega un papel fundamental. El de regresarnos a la verdad de las cosas, pues nos permite identificar el lugar que ocupamos y donde sucedemos, la relación con los demás y con lo que verdaderamente pensamos y sentimos.

Cuando el teatro pretende negar la realidad, el público contesta.

Sin embargo, el teatro contemporáneo no escapa a la tendencia de vivir de espaldas a la realidad. Por el contrario, son muchos los creadores teatrales que depositan todos sus esfuerzos en la realización de producciones monumentales,

de gran efectismo, maestros de la puesta en escena rimbombante, que funcionan según la ecuación de que, a más luces y efectos, menos se requiere de algún contenido que haga referencia a lo real. Se producen grandes éxitos que se consumen de forma rápida y estéril, de un teatro que cuando no cuenta con dineros cuantiosos para la producción, desaparece como si nunca hubiera existido, dejando en el recuerdo imágenes de extraordinaria belleza plástica sin el espesor de contenido necesario que las sustente en el recuerdo.

Así mismo, son muchos los teatros que aun programan según criterios universales, poco apegados a la realidad del lugar donde se asientan.

Valga el ejemplo del East River Amphitheater de NYC donde sucede el Summer Stage, festival de verano que el gobierno de la ciudad programa en los distintos barrios, para la asistencia gratuita. Cuando programan un monólogo inspirado en los asesinatos de Charlotte, los que asisten son en su mayoría morenos y no muchos -a pesar de que se anunció que el mismísimo Spike Lee estaría filmando el performance, con un equipo de estruendosa tecnología-, pues en el barrio donde se ubica el anfiteatro, esa no es una población mayoritaria, y en todo caso, no es una población que esté acostumbrada a recibir ninguna oferta cultural que llame su atención. Cuando programan una danza contemporánea de factura hermética de contenido poco digerible, no acuden más de 20 espectadores, de la población de recientes gentrificadores del barrio. Pero cuando programan a Andy Montañez, no se puede caminar en las calles aledañas al anfiteatro. Lo que muestra claramente que hay una población latina en el barrio, numerosa y con mucho apetito. Sin embargo, Abrons, el teatro estable del barrio hace caso omiso a esas señales y solo programa espectáculos que vienen de Europa, de investigación erudita de interés solo para los entendidos. La gente del barrio no acude a ese teatro, que recibe dineros de la ciudad y de la comunidad para su funcionamiento.

No quiero decir con esto que el trabajo de creadores como Robert Lepage o Castelluci, o la programación de obras que son exploraciones experimentales

deben ser desechados. Pero sí quiero decir que en la respuesta del público residen señas claras de que hay algo que está funcionando mal. Y de alguna manera, muestra un camino que hay que retomar, que tiene que ver con la responsabilidad social del teatro. Que el tiempo del arte hermético y la fama de los grandes puestistas pasó, de la misma forma en que ha pasado el tiempo de la felicidad que prometía la casa en el suburbio lejano dotada de todos los electrodomésticos y confort. Ahora todo el mundo quiere vivir en la ciudad. Ahora todo el mundo quiere ver en el teatro, algo que resuene en su vida.

El afán de trascendencia que animaba a los creadores le ha dado paso a la certeza de que la potencia de lo honestamente local, enraizado en la verdad circunstancial convivida, es tal, que trasciende a lo universal. Sirva de ejemplo la programación del Royal Court Theater de Londres, que se esmera en poner en escena un teatro siempre local, no inglés sino proveniente de cualquier rincón del mundo, pero siempre honestamente local, y eso es lo que lo hace caldo de cultivo de muchos de los posteriores éxitos de cartelera internacional.

El teatro es unidad de tiempo, lugar y acción.

Otro ejemplo lo constituye el éxito de Broadway, "Hamilton": la misma historia caucásica de los patriotas norteamericanos que aparece en los libros escolares, contada desde la mirada de un hijo de emigrantes de raíces latinas, Lin Manuel Miranda, al ritmo del rap, que es lo que suena en la ciudad, con un elenco de razas mezcladas, que es lo que los norteamericanos son hoy en día, les ha devuelto su interés en ese episodio de la historia donde ahora caben todos. Y es así como el mundo entero se interesa.

Las maneras en que el teatro asume su conexión con la realidad y consecuente responsabilidad social son múltiples. Lo que sí es indispensable es tener siempre en mente que el teatro es unidad de tiempo, lugar y acción, según la conseja aristotélica. Esa unidad que somos todos los que vivimos en el mismo

lugar, bajo el mismo cielo que cuando llueve, nos pone a abrir el paraguas a la misma hora.

Desde los orígenes del hombre, el teatro forma parte de su vida, en su necesidad de representar la realidad. Siempre ajustado a su cosmogonía, sus necesidades vitales, su entorno y los otros. Desde los tiempos en que se cubría con las pieles del animal cazado y tasajeado, para infundir miedo a su nueva víctima, en un ritual de representación que le otorgaba seguridad; hasta las tragedias clásicas, el teatro siempre ha servido para expiar miedos y convocar bondades, para la catarsis. La primera definición que hace Aristóteles de la catarsis establece que es la facultad de redimir, purificar emocional, corporal, mental y espiritualmente, mediante la experiencia de la compasión y el miedo, que vive el espectador, al verse proyectado en los personajes de la tragedia. Si nos remitimos a la catarsis como noción que sirve a la biología, expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo; o a la psicología, eliminación de recuerdos que perturban el equilibrio nervioso. La catarsis es siempre sanadora, como lo es el teatro que la propicia.

El Teatro es real, es pregunta y es respuesta.

Se agotan las entradas cuando el teatro habla de lo que nos importa, lo que nos sucede, lo que nos preocupa y nos contenta. Cuando nos reconocemos en la historia sobre la escena, re-establecemos dignidad y derechos, superamos soledades y miedos. Porque el teatro otorga voz a lo que a pesar de que es común y reconocible, no es fácil de enunciar. Y es así como otorga voz a los que no son escuchados. Cuando el teatro no es responsable en ese sentido, no convoca al público, la gente no acude, no sucede. Me refiero aquí al teatro que no deposita su convocatoria en luces, bombos y platillos sino en el contenido que elabora en escena. Por eso, cada día más, los teatros del mundo entero están asumiendo la responsabilidad social que tienen, en lo que hacen y programan. Incluso cuando se trata de los clásicos, aunque siempre infalibles en la convocatoria del público

exclusivo más entendido, ahora se tiende a “localizarlos”, versionarlos, para acercarlos a la realidad que se vive en un lugar y momento determinados, y así convocar a un mayor público, que de hecho ha respondido con enorme entusiasmo, volviéndose a interesar en los clásicos.

Porque la necesidad de entretenimiento no es necesidad evasiva sino necesidad de catarsis. El tema puede ser cualquiera, la intención es siempre la misma: acercarnos a comprender lo que somos y los que nos pasa hoy.

El teatro, con su inminente fisicalidad, incluso cuando atañe lo universal, responde a esa nuestra curiosa necesidad de compararnos, por distinguirnos, por hacernos de pertenencias y localizarnos. El teatro nos permite cotejarnos en la rica diversidad de lo humano, y perderle el miedo a la diferencia. El teatro es lugar de amparo del hombre frente a la vastedad del mundo. Es refugio donde se reconoce en el otro, que siente como él. Es el compartir de muchos, es lo privado hecho público. El teatro es la vivienda de las emociones humanas. Por eso las instituciones gubernamentales de responsabilidad social han empezado a interesarse en el teatro. Le toca al teatro que hacemos entonces, responder responsablemente a aquello de la unidad de tiempo, lugar y acción, en su interpretación más amplia, que nos refiere al momento histórico y el lugar donde vivimos y, por consiguiente, a las acciones que podemos tomar en beneficio de la construcción de una sociedad más feliz.

Digamos que para hablar de lo que preocupa, concierne o angustia, anhelamos o queremos, que pareciera ser siempre lo mismo, digamos que, entre la vida y la muerte, podemos hablar de cosas y maneras distintas, y las reglas del arte lo permiten. Pero para comunicarnos efectivamente con los espectadores, el teatro se articula necesariamente en el registro que impone la realidad donde sucede. Y es así como esa realidad se cuele en los escenarios, se les devuelve a los espectadores que regresan a sus casas con algo en la cabeza. Con algo entre manos.

El teatro, complejo como la vida misma, es más pregunta que certeza, brinda espacio a la duda, y por eso puede dibujar nuevas y posibles fronteras de lo cierto, de lo justo y lo correcto, de lo malo y lo bueno, de lo posible y el futuro, del pasado y el presente, revelando la verdad atemporal de lo humano, para desconcierto de lo que atesoramos como criterios éticos inamovibles, en beneficio de la construcción de un mejor vivir.