

El Drama

Radoslav Ivelić K.

1. Introducción

Debido a la polisemia de los términos “drama” y “teatro”, que generalmente se utilizan como sinónimos, conviene empezar este ensayo delimitando el sentido en que se emplearán.

La palabra “drama” designará el texto literario escrito por el dramaturgo, y frente a la diversidad de espectáculos teatrales, nos restringiremos a considerar el “teatro” en relación a la puesta en escena del drama (unidad dramático-teatral).

Son numerosas las teorías que buscan esclarecer la acción profunda del espectáculo dramático-teatral sobre las potencias individuales y sociales del hombre. Dramaturgos y directores de todas las épocas han expresado sus puntos de vista en torno a la resonancia de su quehacer; pensadores de la talla de Sócrates, Platón y Aristóteles ya se preocupaban del problema. Bastaría recordar que el concepto de *catarsis*, del último de los filósofos mencionados, ha merecido cientos de interpretaciones a lo largo de la historia, para entrever la seducción que ejerce el conflicto dramático. Seducción tan honda que impulsa a Hölderlin a caracterizar la existencia humana en los siguientes términos: “*Existimos desde un diálogo*”.

¿Cómo explicar esta seducción?

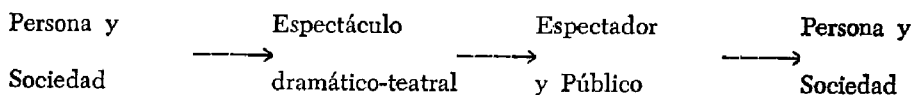
Totus mundus agit histrionem, reza el lema del “Globe Theater”; *el mundo entero es un teatro*, declara el director soviético Nicolás Evreinov, y Calderón de la Barca titula una de sus obras *El Gran Teatro del Mundo*. El conflicto está en la raíz misma de la vida. El mundo es un vasto escenario donde tan pronto somos protagonistas, tan pronto espectadores de las grandezas y miserias humanas. Cada hombre lleva en su interior un tablado en el que pugnan por adueñarse de la “escena” una multiforme compañía de ilusiones y realidades, de frustraciones y esperanzas; muchos de sus miembros, que deberían desempeñar un papel protagónico, son relegados detrás de los “bastidores”, por la presión de otros “personajes internos”, menos valiosos, menos dignos, pero que nos abruman con su ímpetu.

Tablado íntimo que no podemos valorar en su verdadero significado, si no tomamos en cuenta su relación con “el gran teatro del mundo” que nos rodea, del ambiente que nos oprime o nos impulsa a la acción: “existimos desde un diálogo” intra e interindividual, que siempre nos permite “hablar-con” y que podemos visualizar patéticamente en el niño solitario que se inventa un hermanito o un amigo, para poder conversar con alguien y compartir su vida. Es el sentimiento de comunión social, que hace hablar al hombre consigo mismo cuando no puede entablar un diálogo con los demás.

Esta lucha intra e interindividual, esta dialéctica entre los personajes de nuestro yo, y entre nuestro yo y la sociedad es el sustento, la savia de la dramaturgia, la materia prima que el autor decanta al crear a sus personajes y que encadena vitalmente la escena real con la escena teatral.

En este ensayo revisaremos la dialéctica que establece el dramaturgo, entre *persona* y *personaje dramático*, dialéctica que alcanza su más íntegra realización estética cuando la *persona humana* se convierte en *espectador*, participe de un *público teatral*. La cadena se completa cuando nace una nueva dialéctica entre el *espectador-público* y la *persona* inmersa en la *vida social cotidiana*.

Podemos resumir esta concatenación, de la siguiente manera:



El primer eslabón de la cadena, al retirarse de la sala teatral, vuelve a la vida diaria, distinto, actualizado por las esencias dramáticas que lo enriquecen.

2. El teatro y la vida

La infancia nos ofrece la relación más espontánea entre *persona* y *personaje dramático*. Con absoluta naturalidad el niño adopta distintos *papeles* (*roles*), que le permiten “*ser-otro*”: “ser” bombero, aviador, médico; mamá, enfermera, telefonista... El juego es una proyección de la personalidad, que permite múltiples diagnósticos, y, por otra parte, origina una *pequeña sociedad* que servirá a sus integrantes para adaptarse a los requerimientos de la sociedad adulta. Existe, como se sabe, toda una técnica *psico y sociodramática* para cooperar en esta dinámica de los “roles”, aplicable tanto al niño normal como al inadaptado. Y no sólo al niño sino también al adulto ¹.

En los personajes imaginados por el juego infantil existe una barrera difusa entre ficción y realidad. Hay una casi o una total identificación entre

¹ Anzieu, Didier: *El Psicodrama Analítico en el Niño*. Paidós, B. Aires, 1961.; Moreno, J. L.: *Psicoterapia de Grupo y Psicodrama*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1966.

el niño que juega a ser médico; entre la niña que juega a ser mamá, y el objeto de sus preferencias.

La imitación infantil nace de la observación directa de los papeles (roles) que cumplen los adultos. A su vez, la vida obliga a éstos —en muchas oportunidades— a fingir lo que no son o lo que desearían ser. El juego infantil, el fingimiento del adulto revelan la capacidad histriónica que todos llevamos en nosotros. Sin embargo, SER verdaderamente médico, abogado, profesor, padre, hijo, esposo... es la otra cara de este “gran teatro del mundo”; ambas componen el material que nutre al personaje dramático: ilusión y realidad; lo falso y lo auténtico; el anhelo de ser algo, la frustración de no poder serlo; ser algo, oposición de los demás a que siga siéndolo...

Pero las elecciones cotidianas provocan un conflicto vacilante, confuso, que avanza, retrocede, permanece estacionario, unido a otros elementos extraños; o bien, muestra una crisis donde todo gira en torno a un clímax personal, a una crisis particular. En las tablas abunda este tipo de personajes: son *caracteres-copias*, que permiten al espectador salirse de sí mismo para sentir-con-otro; o, a veces, por analogía, posibilitan una solución a sus propios conflictos. Sin embargo, el carácter-copia no es todavía la plenitud del personaje dramático. Para alcanzarla debe “substancializar” simbólicamente, a través del choque de caracteres, un aspecto concreto de una esencia accidental humana (maternidad espiritual, carnal, ilusoria, frustrada...; injusticia social, paternal, filial, etc.); llevar dicho aspecto a una progresión perfecta, hasta alcanzar un clímax absoluto, irremplazable en su plenitud. El personaje dramático utiliza su libertad de modo tan “sorprendente” —como la califica Arthur Miller²—, que sus elecciones tienen el sabor de inmutables, definitivas, en relación al sentimiento que encarnan. ¿Dónde encontrar un desamparo paterno tan profundo como el del *Rey Lear*, o una astucia maligna tan ponzoñosa como la de *Yago*? ¿Una maternidad espiritual tan extrema como la de *Gruche*, una maternidad ilusoria tan convincente como la de *Ana Luna*, o una maternidad frustrada tan absoluta como en *Yerma*?

Una maldición. Un charco de veneno entre las espigas.

(*Yerma*, Acto III)

Los dramaturgos han decantado, transfigurado, las situaciones concretas que viven estos personajes, cuyos conflictos tienen sus causas, sus razones particulares. Eliminar su psicogénesis con el objeto de dar forma a un *carácter-tipo*, que resume todos los aspectos de una cualidad o defecto, significa partir de una abstracción, de una generalización; de un salto entre persona y personaje, que rompe la natural concatenación entre vida y drama. Por eso, el carác-

² Melchinger, Siegfried: *El Teatro en la Actualidad*. Nueva Visión, B. Aires, 1958.

ter-tipo no es tan convincente como el *personaje-símbolo*³. Este es un carácter que se sumerge —a través del conflicto con su ambiente— en un aspecto concreto de una cualidad o defecto, para profundizarlo y llevar el sentimiento a su plenitud, sugiriendo que las acciones humanas se convierten en *seres-en-sí*. La virtud y el vicio, lo positivo y lo negativo humano progresan, entonces, de manera tan perfecta y plena, que es esta perfección y plenitud las que atraen, al objetivar las dimensiones aparentemente inconmensurables de los abismos y cumbres del hombre.

3. Estructura del Drama

La progresión del personaje dramático a lo largo de la obra puede relacionarse con el concepto “dialéctica”; éste designa etimológicamente “el arte de conversar”, de allí su afinidad con la palabra “diálogo”. Ambos conceptos —dialéctica, diálogo— sugieren movimiento, esclarecimiento paulatino.

En un contexto filosófico, la dialéctica supone el choque de elementos antagónicos y su síntesis, como ocurre, por ejemplo, en el Idealismo alemán y en el Materialismo dialéctico.

Por su parte, el diálogo es un enfrentamiento de opiniones distintas en busca de una solución. El diálogo dramático revela el conflicto de los caracteres: el protagonista —que puede parangonarse con la *tesis*—, choca con el antagonista —la *antítesis*—. De esta dialéctica surge una *síntesis* —el sentimiento intuido, la idea encarnada en la obra a través del personaje— que, como lo dijimos, alcanza tal grado de pureza que sugiere la “substancialización” de una esencia accidental humana.

Esta *síntesis dramática* no se alcanza a través de un desenlace didáctico, ejemplarizador, sino que sobrevuela espiritualmente, configurando la

³ “El signo es un instrumento para conocer algo; pero ese algo no está agotado en el signo ni por el signo. No existe, en tales casos, identidad intencional entre el signo y lo significado. Cuando ésta se da hablamos de signos naturales, no instrumentales, sino formales, tales como nuestros conceptos. La obra de arte pertenece al grupo de los signos formales (símbolos), porque en ella se da, al menos, una sugerencia de esa *identidad* entre el signo y lo significado”. Kupareo, Raimundo: “La Dialéctica de la Crítica de Arte”, en *Aisthesis* N° 2, p. 114.

En relación a lo que hemos expresado acerca del personaje-símbolo, sin duda el dramaturgo moderno no “investiga” con morosidad la psicogénesis de los conflictos, como ocurría con Shakespeare, por ejemplo. La “prisa” contemporánea también se refleja en las tablas; al dramaturgo moderno le bastan retazos, sugerencias “al pasar”, condensaciones. Pero en ningún caso el personaje-símbolo deja de progresar en profundidad a lo largo de la obra, a diferencia del carácter-tipo, que nace “adulto” desde la primera a la última escena.

Por otra parte, el “tipo” puede utilizarse como contraste ideativo. En este sentido pensamos que existe —actualmente— la posibilidad de obtener fecundos resultados a causa de la “prisa” contemporánea, por cuya culpa “tipificamos” a los demás, sin advertir lo que hay detrás de la máscara inmóvil que les atribuimos.

progresión de la obra. Desde este ángulo es la esencia accidental humana que se encarna, la que dirige, informa, armoniza la *tesis* con la *antítesis*. Pero la progresión dramática, como tal —y como sucede en toda obra de arte—, no eleva la dialéctica a ley fundamental del ser: la *síntesis estética* involucra una perfecta, definitiva e inmutable relación entre la forma y el fondo de la obra.

La dialéctica dramática es, frente a la poesía y la novela, la más “objetivante”: tanto el soliloquio poético como la narración novelesca encuentran su realidad en la *evocación* de imágenes de parte del lector. La lectura de un drama, en cambio, no realiza sino *virtualmente* lo que en el espectáculo dramático-teatral se alcanza *efectivamente*. La lectura de un drama es, por esta misma razón, un proceso difícil. El lector debe suplir al director, a los actores, al escenógrafo, al iluminador; en fin, a todas las personas involucradas en la puesta en escena. Y aún así, es imposible, en la lectura del texto dramático, sumergirse en la influencia del teatro como espectáculo *colectivo*. ¿Cómo vivir el clima estético-psicosociológico de los espectadores?

El monólogo poético y la narración novelesca permiten, además, la presencia del yo del poeta y del narrador:

*Yo soy aquél a quien no modelara
caricia de mujer en tierna infancia...*

nos dice Pedro Prado en uno de sus sonetos. La presencia del poeta es evidente en el choque de metáforas de la poesía. En la novela los acontecimientos son la contrapartida, el no-yo que se enfrenta al yo del novelista; Cervantes inicia la relación de su “Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha” con estas palabras:

*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme,
no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...*

Y en otra parte nos explica que dicho hidalgo

*...se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches
leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio...*

(Capítulo I)

En este último fragmento, Cervantes juega con las palabras, formando una antítesis. Es el comentario personal del narrador, que la novela moderna quiere “esconder”; pero en ningún caso eliminar, como puede verificarse en una novela tan “objetiva” como “Ulises” de James Joyce:

*Mientras sus ojos leían todavía maquinalmente, se sacó el sombrero inhalando tranquilamente el olor a brillantina, y con lentitud graciosa se pasó la mano derecha sobre la frente*⁴.

Puede observarse cómo el adjetivo calificativo “*graciosa*” comenta la acción del personaje. El narrador es un elemento vivo dentro de una novela: un relato siempre lo cuenta “alguien”, y sentir su presencia está dentro de la esencia de la narración, como lo prueban los niños, que saben elegir al relator adecuado para sus cuentos.

En el drama, en cambio, el yo del dramaturgo se “esconde” detrás de los personajes, que deben dar impresión de vida propia para convencer.

Si se analiza ahora al personaje dramático en relación a las demás artes, se podrá concluir que es también el que más *directamente* sugiere la *síntesis estética*: el espectador, al captar la obra, *está en otro ser humano* y no en volúmenes, colores, planos, líneas, melodías, pasos danzables, encuadramientos, metáforas, acontecimientos. . . Desde luego, todos los medios de expresión no dramáticos pueden entrar en la puesta en escena, pero en este caso es el personaje dramático el que les confiere inteligibilidad estética.

No siempre ha sido aceptada en la historia del teatro esta unidad dramático-teatral, en los términos que hemos expuesto: Reinhardt, Craig, Meyerhold, Piscator —entre otros— resuelven la puesta en escena desde una perspectiva visual, cinematográfica, lo que sucede sobre todo con el último de los nombrados. Para Ligné-Poe, Copeau o Jouvet, en cambio, es el verbo el que engendra y jerarquiza los elementos teatrales. Picasso y Dalí, pintores por encima de todo, centran en sus escenografías el interés del espectáculo teatral, al revés de Appia o Variot.

4. *El espectáculo dramático-teatral y el público*

La unidad dramático-teatral alcanza su verdadera vida al ligarse con el receptor de la síntesis: el público. Esta relación provoca una nueva dialéctica: el espectador debe sincronizar su *yo empírico* (histórico, temporal), con su *yo estético* (contemplador); estructurar sus potencias de acuerdo a la progresión dramática que presenta la obra. Dicha estructuración pone en juego en forma integral y armónica las potencialidades humanas; la idea que encarna la obra dirige, ilumina al *yo estético-dramático*, que atrae al *yo empírico* a una existencia “suspendida”, inmersa en la plenitud de la forma dramática. El sentimiento encarnado está presente de manera intencional en el público, es decir, sin tendencia alguna, porque la esencia accidental contemplada en el personaje —objeto del conocimiento dramático— es poseída en la intuición de la obra.

⁴ Ed. Santiago Rueda. Buenos Aires, 1959, p. 103.

Y es aquí donde sorprendemos la fisonomía propia de su valor educativo: en primer lugar, la activación de las potencialidades humanas —al cobrar vida en el espectador un personaje dramático— se realiza a partir de la misma fuerza informadora (la idea que encarna el personaje), pero se reunifican según la personal constitución psicofisiológica, dimensión espiritual y experiencia de cada espectador. En este sentido, la dirección teatral es una buena prueba de ello: el director, “proto-espectador”, si se nos permite el término, realiza la puesta en escena según su propia visión, pero sin traicionar al dramaturgo; es lo que ocurre, por ejemplo, con las innumerables “visiones” de distintos directores de “Hamlet” a lo largo de la historia del teatro. Por supuesto, lo que hemos dicho en relación al director, podemos aplicárselo al actor, “primer agonista”, pero a la vez espectador, so pena de identificarse, sin ninguna distancia estética, con sus personajes.

De lo anterior se desprende que toda obra artística, si bien es perfecta, acabada como tal, siempre está abierta a la reintuición de los espectadores, que la renuevan a través de la síntesis del yo estético con el yo empírico. Por otra parte, así como en el momento de la apreciación estética el yo empírico debe sincronizar con el yo estético, la síntesis estético-dramática crea la necesidad de que aquella existencia “suspendida”, aquella presencia intencional se torne —al volver el espectador al flujo temporal cotidiano— en experiencia vivida de manera histórica, a través de la búsqueda o el rechazo de los valores positivos o privativos, respectivamente. El proceso, en buenas cuentas, se invierte: ahora el yo empírico lucha por atraer al yo estético-dramático, para que esté presente en las acciones cotidianas.

Y la síntesis dramática se abre a una acción que, por su propia fisonomía incluye una dinámica social en sus múltiples aspectos, una apertura a la perfecta comunión con los demás, puesto que el personaje dramático está estructurado a partir de relaciones interindividuales; por eso es absurdo concebir una puesta en escena ante una sala vacía, como quería el rey Luis de Baviera. Drama y sociedad entablan un íntimo coloquio: no sólo las obras dramáticas son reflejo de ésta, también la sala teatral ofrece unidad con su composición; así, un teatro renacentista, con aposentaduras claramente separadas para dividir a la aristocracia, de la “plebe”, no es lo mismo que un teatro contemporáneo, cuyas butacas se abren colectivamente, en concordancia con el espíritu democrático de nuestros tiempos...

Hemos dicho más arriba que la dialéctica dramática es la más “objetivante” y “directa”. Estas cualidades presionan en el público, permitiendo que el drama sea *palabra-acción*, dinamismo poderoso que, fortalecido por la interacción con las demás artes, despierta reacciones profundas en el ser humano. Es ilustrativa la argucia utilizada por Hamlet, para desenmascarar al Rey Claudio: la compañía de comediantes repite las acciones realizadas por éste, al dar muerte a su hermano. El asesino, profundamente turbado al contemplarse

en el espejo de la acción teatral, sólo atina a levantarse y huir del doloroso destello de su yo, mientras grita:

¡Traed luz! ¡Salgamos!

(Acto III)

Luz que rompa la luz de la escena que “objetiva”, que “saca afuera”, toda la vileza de su acción fratricida y que desgarrar su conciencia culpable.

La historia del teatro está llena de ejemplos que ilustran esta potencia del espectáculo teatral: se cuenta que, al aparecer las Furias en “Las Euménides”, de Esquilo, las mujeres se aterrorizaron hasta tal extremo que algunas de ellas, que estaban encinta, abortaron. Y que la representación de “Los Caballeros”, de Aristófanes, provocó la caída del tirano Cleón. La dialéctica dramática arrastra con facilidad al público a *ser-el-otro*, a identificarse con los personajes. Las teorías psicosociológicas relativas al espectador de la obra teatral fluctúan entre la búsqueda de esta identificación o la ruptura de ella.

Nos parece que la solución no se encuentra en ninguno de los dos extremos.

Ser-el-otro significa aniquilamiento del yo personal del espectador; pérdida de la conciencia de que la verdad teatral no es la realidad concreta; olvido de que se está frente a un personaje y no a una persona, frente a una creación artística y no a una mimesis de lo real. En el otro límite, hay teorías que buscan despojar al espectador de toda ilusión de verdad; así ocurre, por ejemplo, con Vsevolod Meyerhold, quien “pasó por los estadios del simbolismo, el esteticismo visual, la espectacularidad masiva y el maquinismo abstracto”⁵.

La dialéctica dramática no rompe con la realidad sino que la profundiza, la transfigura. Los sentimientos humanos encarnados por los personajes responden a algo real, sólo que están llevados a su extremo de pureza, *sugiriéndonos* que son, no ya esencias accidentales, sino *seres-en-sí*.

El problema radica en la necesidad de educar a la comunidad —ahora se trata de una enseñanza que va desde afuera de la obra hacia adentro—, para abrirla a la captación de la síntesis dramática, a la perfecta armonía que debe existir en el espectador, entre su psiquis y la esencia accidental humana encarnada por el personaje. El espectador *no es el otro* (no es el personaje), porque para hacerlo debe reducir al personaje a portador de *un sentimiento concreto, histórico, particular, biográfico*. La “substancialización” del sentimiento en el personaje implica una contemplación, *un conocimiento nuevo, en un “cuerpo” nuevo*, ya que ningún personaje dramático puede existir —como tal— en la vida real. Identificarse con él implica rozar sólo su periferia, sólo el escalofrío, el

⁵ Guerrero Zamora, Juan: *Historia del Teatro Contemporáneo*. Juan Flores. Ed Barcelona, 1961, p. 357.

rumor, el temblor del sentimiento. Que esto baste para emocionar, para provocar intensas reacciones en el público, no quiere decir que ésa sea la verdad profunda de su ser.

Dicha contemplación —insistimos— no es un mirar desde afuera, frío y sin vida, sino una *síntesis* entre lo psíquico y lo dramático, fortalecida por el hecho de que no se realiza en forma solitaria, sino en compañía de las demás personas que componen el público —y por supuesto en comunión con los actores—, en concordancia con el aspecto interindividual que conlleva el sentimiento encarnado en un conflicto dramático.

Si quisiéramos reducir a una fórmula todo lo dicho, nos atreveríamos a proponer la siguiente: el espectador *está-en-otro-con-otros*. Con el verbo “estar” deseamos sugerir el distanciamiento necesario, la contemplación, *la visita reveladora*, pero en comunión social con los otros miembros del espectáculo dramático-teatral.

5. *Algunas conclusiones en torno al drama contemporáneo*

El dramaturgo contemporáneo, debido a los “signos de nuestros tiempos” no está situado en un entorno existencial favorable, como ocurría, por ejemplo, con el Barroco, época cuya visión del mundo y del hombre enfrentaba en extrema tensión lo interior y lo exterior humano. Es lo que ocurre con la dramaturgia de Shakespeare: las pasiones irrumpen con violencia en sus personajes. La visión del hombre y del mundo de los grandes dramaturgos los impulsa con ímpetu a la objetivación dramática: en Ibsen, el poder de la voluntad adquiere una potencia casi sobrehumana; y Pirandello da carne y hueso a lo ficticio, a lo ilusorio, para estremecer los cimientos de lo real⁶.

El drama está basado en la transfiguración dialéctica —conflictiva, anti-tética— de la palabra. De allí su capacidad para objetivar lo interior humano, que “sale afuera” corporizado de una manera “descomunal” (en el sentido estricto de “fuera de lo común”): la fatalidad y los remordimientos de *Edipo* se yerguen inconmensurables a través de los siglos; la bondad de *Violene* vuela hasta envolverse con la fuerza de la Bondad Divina; la astucia diabólica de *Yago* hace que la maldad adquiera un aliento ponzoñoso aniquilador; mientras que para *Enrique IV*, de Pirandello, hasta las más ocultas intenciones de sus antagonistas se hacen transparentes. Los caracteres humanos se elevan de esta manera, a alturas eminentes en el drama, tanto en el triunfo como en la derrota, ya que las debilidades e ilusiones irrealizables también alcanzan una extrema profundidad en el conflicto dramático, como lo demuestra la comedia: ¿cómo superar la ilusión maternal de *Ana Luna*, o la avaricia de *Harpagón*?

⁶ Aunque el puritanismo y racionalismo de Ibsen, y el idealismo postkantiano de Pirandello no siempre son convincentemente cernidos por la intuición artística de estos dramaturgos.

Una de las características más descollantes de nuestra era espacial, atómica, o como quiera llamársele, es su dinamismo incesante pero sin consistencia interior: lo mecánico, el movimiento por el movimiento parecen imponer su módulo de acción. ¿Qué puede objetivar en estas condiciones el dramaturgo? ¿Cómo expresar *dramáticamente* la pérdida de la interioridad, la despersonalización humana? ¿Cómo expresar *dramáticamente* la pequeñez homogeneizada del hombre actual?

Las respuestas del teatro contemporáneo —pese a que existen raíces más profundas— podríamos iniciarla a partir de la paulatina disgregación del yo individual e interindividual de los personajes, en el drama del inconsciente (teatro de lo abismal) y en el drama existencialista (teatro de lo absurdo), para desembocar en el teatro de vanguardia o antiteatro y, por fin, último eslabón de la cadena, en el teatro del contagio.

Psicoanálisis y existencialismo se entrecruzan en la dramaturgia de Jean Genet y Harold Pinter: en el primero, los personajes se escinden, fingiendo ser otros, para escapar de su propia realidad, que no les permite ser otra cosa sino lo que son; en Pinter ocurre algo similar: en “El Amante”, por ejemplo, o en “El Cuidador”, los personajes giran buscando un punto de encuentro con los demás; despliegan distintas facetas para sincronizar. Pero las ruedas de este engranaje psíquico giran y giran sin que sus dientes logren entrar en contacto. Es un constante *desencuentro* que nos recuerda el grupo escultórico “La Plaza”, de Giacometti, donde cada estatua está en posición de caminar en dirección opuesta a las otras, pero en líneas no convergentes⁷.

El peligro de esta dramaturgia es la proclividad al polisiquismo, al fenomenismo que impide la progresión dramática, al reducir la estructura de la obra en una sucesión reiterativa, sin apuntar a una síntesis⁸.

El teatro de vanguardia o antiteatro —Ionesco, Beckett, nuestro Jorge Díaz—, disuelve aún más los personajes, “desicologizándolos”. Debido a la ausencia de “caracteres”, en este tipo de dramaturgia la progresión dramática es substituida por un *clima* (atmósfera) en constante aumento (angustia frente al absurdo existencial, a la creciente mecanización, etc.).

Este constante achatamiento y minimización del personaje dramático arrastra al drama contemporáneo a lo narrativo. En la novela es fundamental la intensificación del *clima* en que están inmersos los seres humanos y que

⁷ Sin embargo esta escultura, por inmovilizar un momento, un instante humano, no cae en la tesis de un desencuentro permanente, imposible de superar. Es el espacio vacío y los volúmenes esquematizados los que “hablan” de un aislamiento humano.

⁸ En Pirandello está presente el polisiquismo, pero es una “disección” que en sus mejores obras no concluye en lo analítico, sino que se resuelve en síntesis dramática.

hace expresivo al tiempo y al espacio estructurado por el novelista: aquí es el acontecer y no el conflicto de caracteres el motor de la obra⁹.

En "Esperando a Godot", de Beckett, el núcleo significativo se basa en la espera de un acontecimiento —la llegada de Godot—; en "El Montaplatos", de Pinter, es precisamente este aparato, con sus subidas y bajadas, y el mismo lugar (un hotel), los que se "imponen" a los personajes. Es un cosmos absurdo al cual se integran como si se tratara de un hecho irremediable o incluso "normal", situación que nos recuerda el característico mundo novelesco de Cortázar.

La estructura "narrativa" a la que tiende el drama contemporáneo está apoyada en la proyección de secuencias fílmicas, de "raccontos" y de finales circulares. La atracción del cine y de la novela han alejado al drama de su propia estructura.

No pretendemos, con todo lo dicho, defender un anquilosamiento de las formas artísticas, sino de preocuparnos por la pureza de la expresión dramática; sin duda, algunas formas del drama contemporáneo son una etapa necesaria, de transición, hacia una nueva dramaturgia que, asimilando lo nuevo, se reencuentre con su propio ser, del mismo modo que Bertold Brecht asimiló en forma genial lo narrativo y lo lírico a la estructura dramática, para crear sus inolvidables personajes.

Para concluir este ensayo diremos algunas palabras en relación a una facción del teatro actual, en que la dialéctica entre actores y público está basada en el *contagio*, en la *contaminación* —en el sentido más estricto del término.

Es un teatro basado en una espontaneidad absoluta que lo asemeja al psicodrama, aunque se aparta de él por su finalidad y por su asistemática estructuración; es más bien una liberación de lo inconsciente, cuyos efectos pueden ser profundamente perturbadores.

No hace mucho visitó nuestro país el "Grupo Lobo"; en su espectáculo los actores se tiran comida a la cara y a la ropa; se manchan, ensucian el escenario, la platea y —por supuesto— al público. Después se pasean por la sala vomitando, limpiándose estruendosamente las narices con papeles de periódico que después lanzan a los espectadores...

El teatro nació en los templos. La catarsis aristotélica apuntaba a la purificación del espectador.

¿Qué ha sucedido con este espíritu dramático?

De los personajes solemnes de Esquilo a los infrahumanos del teatro actual hay un salto, explicable por el paso del tiempo.

⁹ En Chejov, que fue siempre fundamentalmente novelista, en su obra dramática "El Jardín de los Cerezos", es la venta del jardín y su posterior destrucción lo que crea la atmósfera significativa en que se mueven los personajes. Citamos a este autor, porque con él se inicia un teatro donde el sub-texto, el clima, los silencios, predominan sobre el diálogo conflictivo.

Pero es un salto al vacío.

¿Será posible que la búsqueda del contagio, de la contaminación del espectador con un teatro nauseabundo, visceral, instintivo, sea la puerta de escape hacia una redención de la humanidad?

Creemos que no. Y sólo nos queda, como intento de explicación, pensar que esos espectáculos son un reflejo de la amargura del artista contemporáneo ante un público que parece no despertar con nada. El teatro del contagio sería —desde este ángulo— un desesperado, un angustiado esfuerzo por introducir una dialéctica, un conflicto, en la mecanizada sociedad contemporánea.