

EL ESCRITOR Y EL TEATRO

La primera necesidad artística del hombre fue la de representar. El hecho de *recrear* una lucha, un peligro o una carcería, se acerca al arte por lo que tiene de imaginación, inventiva y enriquecimiento expresivo. Los individuos de las cavernas han sido actores antes que cualquier otra cosa. La piedra, el hueso, el marfil, desgastados y trabajados con paciencia en busca de una *forma*, responden a un requerimiento práctico. El relato, en cambio involucra el desarrollo de una acción temporal y limitada en el espacio, con la intención de informar, aleccionar o *pavonearse*. Después viene el mamut de Combarelles. Primero está el hombre desnudo tratando de disfrazarse para engañar a las fieras, primero está el Gran Simulador, el Imitador de la Naturaleza, el hombre-actor. También está el hombre comunicándose con el hombre, utilizando los gestos, los gritos, todo el cuerpo, materia expresiva del histrión. El deseo de configurar objetos brutos, inertes, se acerca más a lo racional; lo descubre cuando ya está instalado en la vida. La simulación, elemento teatral, es congénita, universal, escapa a la frontera de lo humano: hasta la naturaleza y los animales conocen el artificio de la transformación. El arte del teatro es el único viable en "estado natural", aunque cabe diferenciar la *creación* artística de la *necesidad* biológica de subsistencia y entendimiento. Es verdad que la sociedad impone los gestos, pero este teatro de *exigencia social* difiere del de la *reclamación artística*. En la

vida no se *recrea* siempre; más bien se simula, se imita y se reprimen las *excentricidades*, según un feliz término bergsoniano.

Pero es imposible negar una interacción de ambos requerimientos humanos. En términos generales puede afirmarse que el teatro *está* en el hombre. Ahora bien, ¿en qué medida se relacionan entre sí? Esta afinidad está dada por la *convención*. En la calle, el hombre *acepta* decir “mucho gusto” cuando es presentado, aún sabiendo que es mentira, porque su afirmación es *a priori*. En el teatro, el hombre *consiente* que ese actor sea Julio César y aquella actriz Celimena, y ese trasto pintado la montaña de Peer Gynt, y ese chorro de luz un amanecer. También esto es falso, pues si el espectador *piensa*, comprobará que Julio César es un actor. Este pensamiento marca una escisión. Ambas convenciones difieren en que la primera surge inconcientemente de la costumbre y la regla tácita; la segunda es libre e intelectual; voluntaria. Una es del individuo *hacia* la sociedad; la otra, del individuo *para* sí.

Pero el teatro ocupa, además, un lugar dentro de la Literatura. El teatro *se escribe*. Hay un escritor de teatro: alguien que crea racionalmente, que imagina, que mueve resortes ocultos para que ese mecanismo de aceptación se produzca. El gran autor teatral es el que más a fondo conoce los prejuicios. Si cree en la posibilidad de su arte, su primer pensamiento debe sustentar la *inmortalidad* del teatro, perteneciente al Hombre por antonomasia. La regla número uno será tomar conciencia de una desmesura solo aparente: el hombre *es* el Teatro. Narrará con su lenguaje lo que *le ha pasado* a otros hombres o a él mismo. Como el troglodita, sentirá el frágil orgullo de la primicia o la satisfacción modesta del aporte hablará por los que no vieron, no intuyeron, y por lo que no pueden hablar. En vez del garrote y los alaridos, utilizará la *acción*. En todo caso le pasará el garrote al actor, quien a su vez, tratará de *hacer* algo.

Dentro de la Literatura, sin embargo, el Teatro ocupa el lugar de un hijo bastardo: por un lado refleja a la madre; por el otro, nos muestra la imagen equívoca de un padre desconoci-

do. Frente a su mesa de trabajo, pareciera que en nada se diferenciaban un dramaturgo de un novelista, por ejemplo, en su esfuerzo creativo y en sus medios de expresión. En líneas generales, ambos dan forma a los datos del arte, que nunca resumen la mera representación, sino más bien la *catarsis* de esa representación. Los dos definen sus objetos como *mediatos* y sufren la misma imposibilidad de la transposición directa de la materia, así se trate del mundo sensible o del suprasensible. En esto se parecen, y en cuanto que emplean la palabra escrita para expresar su concepción de la realidad. Pero esta semejanza es ilusoria cuando se salta del objeto a las *relaciones* objetivas. Es decir, la disyuntiva los roza en un detalle *subjetivo* del sujeto, totalmente irreductible porque hace a la esencia misma del arte: la *intención de destino*. El novelista escribe para el *lector*; el dramaturgo lo hace, en última instancia, para el *espectador*. Como se ve, la diferencia es substancial, porque toda obra se proyecta hacia determinada conciencia. El *modo* de recepción de la obra está previsto en la génesis misma de la obra; es uno de sus fundamentos. Lo contrario sería absurdo. Dentro de los límites de un cuadro, el pintor puede haber *dibujado* palabras, pero nunca pretenderá que su obra trascienda por el significado de esas palabras, sino por lo que expresan los colores y las formas. Podemos afirmar, en este sentido, que la obra *existirá* en la medida que recordemos su destino, o mejor aún, sus *destinatarios*.

Esta diferenciación asigna al dramaturgo la dificultad de un mecanismo, y al novelista le allana el camino. No queremos decir con esto que escribir novela sea “más fácil” que escribir teatro. Estas distinciones nos han parecido siempre muy poco sutiles, presuntuosas e inútiles. Más que hablar de técnicas diversas, cabe referirse a *formas* de expresión. En ocasiones suele confundirse esta *forma* con el *estilo*, cuando lo primero no es nada más que un molde, una determinación externa del contenido, mientras que el segundo se refiere a la *totalidad* de la obra, en lo que ésta tiene de personal como *unidad*. De ahí que la originalidad no resida en inventar una forma “nunca vista”, sino en *manifestarse* uno mismo todo lo que se pueda. Originalidad

es sinónimo de sinceridad. Tiene razón Simone de Beauvoir cuando escribe que un momento de la existencia nunca se repite, y evitar la trivialidad es entregar esa experiencia existencial en carne viva. Una idea —dice— nunca se inventa, ni en los salones ni en la literatura. El siguiente ejemplo es de ella. Merece citarse: Válery, que creía tener ideas y que las anotaba con avaricia, preguntó a Einstein si llevaba sobre él una libreta para anotar sus pensamientos. “No”, dijo Einstein. “¿Entonces —dijo Válery intrigado— las anota sobre sus puños?” Einstein sonrió: “¡Oh, sabe, las ideas son *muy pocas*”, dijo. Estimaba que en toda su vida no había tenido más que dos ⁽¹⁾.

El autor que *busca* la originalidad es similar al que *quiere* revolucionar las letras con algún invento eficaz. Ambos son pe-timetres porque siguen los pasos de la moda; les interesa más la sorpresa que la literatura; generalmente piensan en una extravagancia de forma y no en audacias de profundidad. Pirandello nunca *pensó* en revolucionar el teatro; simplemente *explo-tó*, dio rienda suelta a cierta desesperación expresiva, y escribió los “seis personajes”. No hay condición que supere a la sinceridad como regla primera de la originalidad. Tampoco hay otra. En realidad lo original no existe como *cosa* distinta, sino como *visión particular*. Por otra parte, desde este punto de vista, *todo* dramaturgo es original. El que no lo es, deja al descubierto lo poco que tenía que decir, o el mínimo conocimiento de sí mismo. Esto ocurre con cualquier escritor *sin necesidad de serlo*.

Por esa característica *sui géneris* que define al escritor de teatro, se lo debe conminar a que conozca sus medios expresivos, Está obligado a interiorizarse no sólo de los problemas teóricos de la *acción*, sino de la parte *sensual* (valga) de esa acción: decorados, luz, espacio, color, es decir, el “lugar” donde finalmente las acciones, situaciones y relaciones irán a instalarse. No concebimos al autor dramático encerrado en su gabinete. Los grandes autores tuvieron, al menos durante un período, contacto con

(1) “La plenitud de la vida”; pág. 593 (Ed. Sudamericana).

la *vida* del teatro. En nuestro país hay gran cantidad de dramaturgos *aislados*, que no se acercan a los grupos teatrales, ofendiéndose cuando sus piezas son rechazadas justicieramente. El objeto de este ensayo no es ofrecer una normativa del dramaturgo; sólo intenta señalar —apenas— un error (subsana-ble) de los autores, y una ética elemental, admisible como trabajo de creación.

El error consiste en desconocer el sentido de la *acción*. En nuestra corta e imperfecta carrera de director teatral, hemos tenido oportunidad de conocer mucha gente que se siente naturalmente inclinada a escribir para el teatro. De los varios autores que nos han entregado sus piezas con la esperanza en los ojos, podemos contar con los dedos de una mano aquéllas que nos interesaron vivamente para un montaje. Todas, o casi todas, escritas con un conocimiento intuitivo del teatro, no lograron despertar nuestra atención. Tenían, es verdad, aciertos literarios, pero nada más. Es decir, nada. Fuera de esta razón de fondo, en nuestro país resulta tan difícil estrenar una pieza de autor desconocido, como editar un libro. Tal vez sea más problemático lo primero, pues no existe una *representación* “del autor” y sí una *edición*. Como quiera que sea, el panorama es desolador. Insistiremos más adelante sobre este punto.

Todas las obras pues, adolecían de un defecto común: literatura. Los diálogos eran más aptos para la novela o para el ensayo que para el teatro, esto es, para el *drama* (homónimo del griego *drao*: *hacer*, y cuya primera acepción es *representar una acción*). La mayoría de estas piezas eran *explicativas*, teatralmente *estáticas*, no en el sentido de *movimiento* sino de *acción medular*, interna. Ponían *en boca* de los personajes lo que los autores querían decir; se limitaban a expresar conceptos.

Se nos dirá que el teatro de Sófoeles, o el de Shakespeare, para no ir tan lejos, son exageradamente retóricos, no obstante lo cual, ambos son considerados grandes dramaturgos. Respondemos: y lo son. Lo que ocurre es que, ya se trate de Hípesto amarrando a Prometeo, o de Hamlet monologando en la escena

II del Acto I (“¡Fragilidad, tu nombre es mujer!”) (2), ambos personajes están desgarrados por un conflicto profundo y *de ellos*, de tal suerte que la palabra suena en sus labios prominentemente *activa*. Toda la tragedia griega, en este aspecto, es “narrativa”. Un corto ejemplo basta. Pertenece al más grande de los trágicos, Sófocles. Se trata del largo discurso de Tecmesa en Ajax. Dice: *Yo me asusté y le dije: ‘¿Qué haces, Ajax? ¿qué empresa vas a acometer a deshora, sin haber venido a llamarte ningún mensajero ni oír trompeta alguna? Hora es ésta en que todo el ejército duerme’. Pocas palabras me contestó, pero dignas de ser celebradas: ‘Mujer, en las mujeres el silencio adorno es’. Yo, que lo sabía, callé, y él se salió solo. No puedo decir lo que fuera sucedió, sino que regresó luego y entró en la tienda, llevando juntamente atados toros, perros del rebaño y todo el botín de velludas bestias.* A continuación, enumera minuciosamente todas las acciones de Ajax, sus blasfemias contra los atridas y Ulises. Ni qué hablar del anterior diálogo con el coro, en que las cosas se *cuentan*. ¿No será que el sentido de la acción ha variado de Grecia a nuestros días?. Por el contrario. Nadie la respetó más que ellos, porque la acción no es sólo lo que pasa en determinado tiempo y lugar, sino lo que pasa, sobre todo, *dentro* de los personajes. Es también una *tensión* entre lo que dicen, piensan y hacen

Es verdad que la Atenas del siglo V destaca la tragedia mezclando sus voces con la epopeya, el lirismo, la teología, filosofía, historia y moral. Sobre todo en Sófocles, tiene un tono *didáctico* que la ciñe como un cinturón de castidad. Con razón dice Jaeger que Sófoles convirtió la tragedia en un “modelo imperecedero de la educación humana”. Pero esto no hace al problema. La esencia del teatro está en el teatro mismo y no en lo que sus autores quieren hacer con él. La acción está siempre presente en Sófocles tal como la entendemos. Lo que sucede es que se trata de una acción mucho más simplificada. Aquí no se puede hablar de “estatismo”. Vigny, citado por Gouhier, de-

(2) Nos parece más *teatral* que el manoseado “ser o no ser”.

ría: *La acción material es poca cosa. La acción moral es todo.* Da el ejemplo del hombre que, habiendo escrito una carta por la mañana, espera la respuesta a la noche; la respuesta llega y se mata. Como se advierte, la acción es simple: el individuo no tiene más que escribir una carta, aguardar y matarse. Pero (¡y qué pero!), la verdadera acción está en esa alma “librada a negras tempestades; está en los corazones...”. Por eso, lo que el público ve sobre el escenario no es propiamente la acción sino su *expresión*, ¿Pero no es una *acción física* lo que Hamlet realiza cuando se zambulle en la tumba? Lo es, evidentemente, pero la ha ejecutado *movido* por una acción más profunda.

Los autores teatrales fallan cuando proceden a la inversa: ya no crean personajes; modelan una serie de títeres fríos que dicen palabras vacías de un contenido real, de “*espíritu*”. Es lo que ocurre con el actor “externo”, que no crea un personaje sino una *máscara* del personaje, es decir, algo casi idéntico a su modelo sino le faltara la *vida*. Pero esto es sólo parte del problema. La acción así entendida no goza de absoluta libertad. Aparte de que se debe desarrollar en un determinado *tiempo*, está constreñida por una *dirección*. Esto último determina lo que se llama la *concentración* de la acción. En otras palabras, todo lo que no lleve al *objetivo* fundamental de la pieza, todas las acciones subsidiarias que no apunten el hilo principal deben descartarse: en vez de fortalecer, debilitan y dispersan la estructura general de la pieza. No ocurre lo mismo cuando concurren en su ayuda, enriqueciéndola. No pertenece al tema de este ensayo el discutir sobre los personajes “acabados”, opuestos a los “esbozados” solo para *crear un ambiente*, según se dice comúnmente.

No existen fórmulas para la creación teatral. Ioneseo lo ha probado y al mismo tiempo ha evitado una confusión. Todo su teatro interesa, *sobre todo* por la acción. ¿Qué es lo que ha probado entonces? La imposibilidad de emitir cánones para *el modo de desarrollar* esa acción. Su teatro puede ser discutido, pero solo desde un punto de vista conceptual. *Teatralmente* es irreprochable. Que no haya fórmulas no quita la inexistencia

de ciertos preceptos elementales que se dan naturalmente; pueden señalarse, como hemos intentado, algunos caminos básicos orientadores, que responden no tanto a un método como a un punto de partida. Hay elementos artísticos que no se pueden soslayar porque sería negar una realidad. Un médico especialista de corazón, por más libertad que pregone en su ciencia respecto a métodos, no puede ignorar la existencia de las coronarias.

La creación, sí: es única y solitaria, personal, nace frente al papel. Pero —aplicando una regla cartesiana— no basta con poseer una inteligencia clara; lo principal es saber aplicarla. Tampoco puede haber una temática exigible, como ocurre con la pretendida domesticidad vernácula. No sería difícil probar el descrédito en que han caído las fronteras. Esta elasticidad se da en la geografía y en el tiempo. Frente a la existencia contemporánea, la tragedia de Otelo es también argentina; en los “subterráneos” de Kerouac palpita la sangre de nuestra propia juventud. En todo caso varían las dimensiones y la intensidad. No es forzoso el empleo de los “ché”, y la búsqueda de pintoresquismos que nos identifiquen. Para parecer argentinos no tenemos por qué disfrazarnos de argentinos. Mas bien, si algo se les puede pedir a los autores, correspondería una exhortación de otro tipo, la más importante, la única que cabe, como dijo Sábato: la de ser profundo.

Para el dramaturgo verdadero (como para todo el que escribe sin trampas) existe un sufrimiento que proviene de una *tensión*. Este desgarramiento aparece cuando el escritor hace frente al mundo real, proponiéndose una sola cosa: *cambiarlo*. Si el dramaturgo no tiene la esperanza de conmover los aires con su pieza, de reemplazar un pensamiento por otro, de alterar de alguna manera la conciencia, ¿para qué escribe?. En efecto, el deseo de escribir es también un deseo de *trastornar*. Hay tensión porque él es *parte* del mundo. El dolor proviene de la desproporción de su tarea. El que no sufre con este enfrentamiento es porque no tiene nada que decir. El escritor *vive* para escribir, es decir, arrastra tras de sí el dolor. Deja de ser escritor ni bien renuncia al enfrentamiento. En cuanto se abando-

na al simple placer, al estremecimiento estético, pierde sus derechos: ha dejado de pensar en el mundo para pensar en sí mismo.

Los estremecimientos literarios pasajeros (que todo el mundo suele tener) no hacen al escritor. Son provocados por un sentimiento ajeno a la literatura. De pronto alguien, se siente sacudido y desea *ferviamente escribir* "algo". Y escribe. Son aves de paso, "golondrinas", como los llaman los jefes de páginas literarias. Generalmente tienen un falso concepto de la literatura. Ignoran que el escritor lo es *siempre*. Le atribuyen a las letras un misterioso destino de gloria; imaginan pináculos intocables; ensucian hojas porque eso los marca con el sello de la "intelectualidad". Quieren publicar para regodearse. Si los curanderos usurpan la función de los médicos, estos escritores son los curanderos de la literatura. Desconocen, naturalmente la verdadera cara de la moneda. Es como si un aspirante a médico, amara la medicina por la ilusión de la casaca blanca.

La tarea del escritor está por encima de estas debilidades. Situado en su época, escribirá para ponerse en contacto con los hombres. Su trabajo no consiste en esporádicos esfuerzos. Ha de hacer de *toda su vida* una profesión de fé. Ello supone estudio, hondura, observación, experiencia vital, análisis de su época, una constante preocupación. Escribir es sinónimo de *preocuparse*.

El dramaturgo escribe más con la esperanza de ser representado que de ser leído. Si es leído, se conforma a medias. A la tan mencionada crisis del teatro nacional no hay que ir a buscarla en la incapacidad de los autores, sino a la soledad en que se los ha confinado. Prueba de ello es que gran cantidad de autores ha preferido pasar a la novela o el relato corto. Pero este es solo el resultado de la crisis. El verdadero origen está en la explotación innoble del teatro por medio de los empresarios inescrupulosos. Al utilizar manifestaciones rastreras, de repercusión directa y burda, arrastran grandes sectores de público. A título de ejemplo: en nuestra ciudad, un teatro independiente ofrecía una pieza de gran calidad, de autor universal y perfectamente accesible; llevaba ya medio centenar de re-

presentaciones. Con una sala de ciento treinta localidades, el promedio ascendía a ochenta espectadores por función. En esa misma época llegó a la ciudad una compañía porteña, de los llamados espectáculos “ligeros”. Esto en sí no implica ninguna cuestión —entendamos bien el problema—; los espectáculos frívolos, aún aquéllos que aportan a nuestra experiencia solo una excitación física, o la risa, o el entretenimiento insubstancial de los ojos, no tienen nada de censurable, y hasta nos parecen recomendables de vez en cuando, a condición de que estén hechos, al menos, con inteligencia. Lo lamentable es que estas clases de exhibiciones se instalen de tal modo en los espíritus, que lleguen a insensibilizar ciertos mecanismos de emoción estética y receptiva, que todo hombre naturalmente posee. Lo que es peor: que se los confunda con la verdadera expresión del arte del teatro.

La compañía porteña estaba formada por *figuras* de las llamadas “populares”. El menor reproche que se les podía hacer era que, en un momento dado de la representación, los cuatro protagonistas, sentados en rueda, improvisaban chistes pornográficos durante media hora consecutiva; chistes tan gruesos, tan poco sutiles, que no hacían reír al público por lo picante: el público más bien festejaba el desparpajo de los actores. Esta compañía, en solo cinco representaciones, triplicó el número de espectadores de la salita independiente en toda su temporada. Con las compañías de radioteatro ocurre lo mismo, sólo que el caso es mucho más grave: ya no se trata únicamente del chiste grosero, cuyo daño actúa en extensión, sino de la representación de conflictos que suscitan falsos conceptos de vida y de relaciones humanas. Allí el virus *penetra* y propende a la imitación, al ejemplo. Un daño que nunca nadie ha calculado.

¿Qué es lo que ocurre entonces? ¿Debemos afirmar que nuestro público ⁽³⁾ carece de una formación teatral, de una educación elemental, y que, por extensión, está desprovisto de una base integral “cultural mínima”? Sí, debemos afirmarlo, pero con un descargo: ese público *no es culpable*.

(3) No los cinco mil que concurren a las salitas, sino *todos*.

No caigamos en el error de buscar las causas de esta ino-
cencia en la estructura resquebrajada de la sociedad. Tampoco
hagamos de éste un rompecabezas económico. La historia de la
incultura no es la historia del materialismo dialéctico. No aven-
turamos que sea un problema flotante, sin relación, individual,
pero hasta el hombre de las cavernas sintió la necesidad de *dis-
traerse*. La gente gasta dinero en cine y en diversiones aunque
tenga que ajustarse el cinturón. Esto es significativo. La gente
busca algo en el espectáculo. Si los domingos a la noche sale
con la cara larga y malhumorada de los cines, no es porque al
otro día empieza la monotonía del trabajo, sino porque salió del
cine *igual* que entró; lo han defraudado. Le han mostrado jus-
tamente colores inalcanzable, príncipes celestes y blandos, pala-
cios, el mar, algo que le es inaccesible. Ha soñado un poco, pero
luego le han abierto de par en par las puertas que dan a la ca-
lle y se siente con el corazón vacío. Lo mismo ocurre con el tea-
tro. Cuando la gente dice “voy a divertirme”, no hay que in-
terpretarla al pie de la letra. Sale vacío de las salas pero a mi-
tad de semana desea volver y zambullirse ahí. Sabe que lo
volverán a defraudar e insiste. Y los comerciantes del arte sa-
ben esto. Especulan con esta soledad, con esta ansiedad. Interior-
mente, muy en el fondo, el hombre que no tiene tiempo de pen-
sar en los fundamentos de su vida durante la semana, sentiría
gran felicidad si *se descubriera* un poco en el arte.

Cada vez que se debaten problemas del arte —y los del
teatro suelen ser los más complicados— conviene volver al ori-
gen e insistir en el *hecho* mismo del arte. ¿Como comprender
este problema de desaprensión? ¿Acaso no se castiga con la
cárcel al que envenena el cuerpo de otra persona? ¿Por qué no
hacer lo mismo con los envenenadores del espíritu? Señalar el
castigo no nos corresponde en este ensayo, pero sí indicar las
causas de esa irresponsabilidad. El gran objetivo es el dinero.
Se parte de un hecho visible: una calidad, una profundización,
involucra *un tiempo*. La obra se gesta en la paciencia de los días.
La responsabilidad exige llegar hasta el límite del talento, sin
pasar por alto ninguna debilidad captable por la inteligencia.

Esto trae aparejado un desprecio por la urgencia, que es, justamente, un derecho que se arroga el dinero. Este tipo de comercio con el teatro, obliga a sacudirse de prevenciones: la mayor cantidad en el menor tiempo. Es falso entonces afirmar que el pueblo *carece* de dinero para acercarse a las manifestaciones de un arte que lo eleve, puesto que se acerca a estas otras que lo degradan. Lo que ocurre es que la costumbre hace la necesidad. Si las expresiones de mal gusto superan con creces a las otras, el grueso de la gente, que se halla desprovista, no de una sensibilidad, sino de elementos de juicio, es fácil que confunda gato por liebre. En la naturaleza del hombre se vislumbra un deseo de superación en todo orden de cosas. También en el espiritual, ajeno a la evasión (*).

Se nos dirá que la gente vive apurada por otras necesidades; que el teatro, el arte en general, es un lujo destinado a ciertos sectores. Esto es mentira. Es desconocer la realidad del hombre. Fuera de toda abstracción, es un hecho palpable, ratificado por la experiencia, que la situación económica no implica una traba —no hablamos de la miseria— para que el hombre gaste su dinero en “diversiones” (aquí hay que hablar así: de *dinero*) que nada tienen que ver con el teatro. Se nos puede objetar la importancia desmedida que atribuimos al teatro: ¿no es más saludable que, luego del diario trajín que impone la época, el hombre afloje su *tensión* con frivolidades que no le exijan demasiado? Nosotros decimos: el arte es también la paz; es el lugar en que el hombre —que no ha tenido tiempo para pensar en sí mismo— se encuentra con su imagen, frente a sus dudas que no han permanecido nada más que adormecidas; ante la obra, el hombre tendrá que formularse las preguntas mínimas que, como ser humano, está obligado a hacerse, para diferenciarse del animal o de la máquina. Porque si el hombre pasa del trabajo —que en su gran mayoría es rutinario— a la diversión, y de allí a la satisfacción instintiva de sus requerimientos físi-

(*) Esta es lícita como sosiego. Un buen deportista incluye el *descanso* dentro de su entrenamiento.

cos, deja toda su vida —como dice Dilthey— “en las tinieblas de la mera conducta que se ignora a sí misma”.

Esto no quiere decir que todo el mundo deba convertirse en esteta. Se acabaría el arte. No. Un médico no deseará que la totalidad de la gente reciba el título que él posee, pero sí que estén empapados de la *importancia* de la medicina. Nuestra aspiración es, pues, legítima.

Pero de nada valen las encuestas sociológicas si el problema artístico-cultural se mantiene invariable. La experiencia nos dice que, en materia teatral sólo el Estado puede encontrar una solución *amplia*. A nuestro criterio, el primer paso para una solución favorable del problema (⁵), es la *intensa difusión* del teatro. Si triunfa el mal gusto es porque lleva una ventaja cuantitativa. Se trata entonces de una carrera. El público no se deja engañar, salvo si le acostumbran el oído a una sola campana: ¿Pero es total su inocencia? Hay una porción de culpa: esa indiferencia que proviene, menos de un rechazo que de cierta comodidad, muchas veces de un *temor*.

Sabemos que, presupuestariamente, nuestra aspiración puede resultar utópica en la actualidad. Es difícil hablar de arte cuando los sueldos llegan con retraso. No obstante, creemos que la difusión mencionada debe integrarse en los planes de política educacional. Son conocidas las “partidas” que tienen un destino infecundo. En fin, esto es tarea de los gobernantes. Si es cierto, como suele decirse, que la crisis que afecta al país, tiene sus profundas y complicadas raíces, no es menos cierto que la más gruesa hay que buscarla por el lado del espíritu.

De todas maneras, por ahora, hay sobrados motivos para que cunda el desaliento entre los autores dramáticos. Hay una desproporción aplastante. A la tarea de escribir se suma la lucha cotidiana. No obstante, creemos que vale la pena saltar por encima de estas dificultades, y escribir. Veamos porqué.

En primer lugar porque, si se toma conciencia de la reali-

(⁵) Porque es un problema. En Alemania, los primeros edificios que se reconstruyeron fueron los teatros.

dad, se comprenderá que es mucho más importante hacer *algo* que no hacer *nada*. Pero esta toma de conciencia debe ser *total*: estamos viviendo una época, en un lugar, bajo determinadas circunstancias. El troglodita interesaba a su compañero porque le contaba cosas que le podían pasar *también* a él. Creemos conveniente escribir piezas con temas que nos *incumban*. La razón es obvia. En segundo lugar, siendo el teatro parte del hombre, como indicamos más arriba, no está herido ni muerto, sino preso en un sótano. Hay que luchar por sacarlo de esas tinieblas; demostrar que vive, llevarlo al sol, sacudir sus cadenas, imponer su verdad. Entonces el hombre recordará una vieja amistad, tenderá las manos, reconocerá su grandeza, que también es la suya. A fin de cuentas, sellado el pacto, habrá que poner las cosas en su lugar. El hombre tendrá que reconocer que es *él* quien ha vivido en ese sótano. Este reconocimiento es una esperanza.

CARLOS CATANIA (h)
Guadalupe - Santa Fe