



Lo político corporal o la corporalidad de lo político en la Improvisación

Autor:
Heredia, María Florencia

Revista
Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo





Lo político corporal o la corporalidad de lo político en la Improvisación

María Florencia Heredia

(Universidad de Buenos Aires)

El arte del siglo XX es, ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la Imagen y la Palabra. Ese combate no podría dejar de ser político, no en el sentido estrecho de la explícita tematización propagandística de lo político por el arte (...), sino en el sentido más amplio, pero también más profundo, de un cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la polis, es decir, con su lengua y su cultura.

Eduardo Grüner¹

El tratamiento de la reacción experimentada por el campo teatral argentino en el marco de la primavera democrática de la década del 80, se ha encontrado sistemática y repetidamente gobernado por la configuración de estáticos –y por ello cuestionables- pares dicotómicos, que insistían en oponer al teatro comprometido y de contenido eminentemente político, aquél otro en apariencia ajeno a la realidad circundante.

Esta problematización, que no es otra que la discusión respecto del rol que ante las coyunturas históricas debe asumir el arte en general y el teatro en particular, es una discusión en la que los artistas e intelectuales argentinos debieron sumergirse tantas veces como dictaduras militares o gobiernos con derechos básicos proscriptos, reconoce nuestro anecdotario nacional.

Su fuente más inmediata se remonta a los años 60, década atravesada por el imperativo del cambio, polémica y polemizadora. Años que, en lo que respecta al sistema teatral argentino, encontraron su punto de ebullición en el enfrentamiento de dos corrientes –el neovanguardismo y el realismo reflexivo- en torno a la pregunta del por qué y el para qué del teatro. Poco importa que por estos tiempos –atravesados ya los más oscuros años de la historia política argentina y aprendidas las consecuencias que la intolerancia acarrea-, los protagonistas de la gran polémica desatada en el seno del sistema teatral argentino en la década del 60, relativicen sus antagonismos estéticos reduciendo la discusión a un mero “malentendido”. Después de todo, sabemos que no hay hipocresía en tal negación. Hay otro país. Hay historia.

¹ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2001, 29.



Lo cierto es que "la polémica existió y fue fuerte"²; el interrogante vital sobre cuál debía ser la poética que el compromiso social debía adoptar –que, por esos años, encontró en la revista *Teatro XX* el ámbito apropiado para desplegarse- logró dividir no sólo a los dramaturgos, sino también a los críticos, a los actores, y hasta al público.

La década siguiente, con la instauración de la más cruda dictadura militar acaecida en nuestro país, le otorgó al tópico del rol social y político del teatro, una inusitada vigencia. En efecto, durante tiempos de opresión político-institucional, al teatro le tocó en suerte el asumir una responsabilidad ineludible, que se inscribió en el imaginario como la del "compromiso" con la realidad. El teatro era entendido así como el soporte que condensaba el imperativo de la nominación de lo innombrable, debía – esa era su obligación- hablar de ciertas cosas, convertir su voz en denuncia. La asunción de esa responsabilidad por parte de los teatristas pareció erigirse en el único camino posible del discurso poético, aún cuando la feroz represión y la censura condujeran necesariamente a la apelación a lenguajes metafóricos, o a la construcción de enunciaciones que oscilaran entre la mostración y el ocultamiento.

En este marco, el fenómeno Teatro Abierto resulta una pieza central, de fundamental trascendencia dentro de la escena local. Su discurso se constituyó en la herramienta más idónea para enfrentar, desde el arte, al llamado Proceso de Reorganización Nacional.

Como afirmáramos al comienzo de este trabajo, el advenimiento de la democracia –el fin de esa coyuntura particular que delimitó la primacía de un tipo de discurso en el ámbito de teatro- no importó, sin embargo, la superación de la pregunta en torno al rol social del arte. Al imperativo de la responsabilidad de la denuncia siguió así el imperativo de la memoria, una responsabilidad nueva, aunque heredera de la anterior, que ciertas corrientes no tardaron en asumir como su bandera.

El escenario no resultó, sin embargo, homogéneo. Mientras el Teatro de Arte se constituía paulatina pero firmemente en el referente de este grupo, y a la opacidad de la palabra característica de los años de terror oponía su resurrección nombrando sin eufemismos lo hasta entonces indecible y luchando contra el olvido, hacia mediados de la década del '80 un nuevo "Teatro Joven" que apelaba al estallido de la corporalidad y de lo lúdico, a la primacía de los lenguajes escénicos no verbales y a la mezcla caótica de estéticas y procedimientos³, afianzaba su lugar en el territorio de lo que entonces fue considerado una expresión marginal a la doxa de su tiempo.

² Osvaldo Pellettieri, "Teatro XX y la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas", en *En torno a Teatro XX. Cuadernos del Teatro XXI*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2001, 16.

³ Véase Beatriz Trastoy, "Cambios en el sistema teatral de la segunda modernidad. La transición. Novedades institucionales y estéticas", en Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2001, 289-291.



Contra las lecturas que llevaron a concluir que tal "Teatro Joven" se hallaba desprovisto de compromiso, intentaremos tender una mirada que rescate la innegable potencialidad política condensada en el teatro del "género de la improvisación", aquel que entiende a la improvisación como un hecho artístico en sí mismo y no como una parte del proceso creativo o una forma de entrenamiento actoral. Consideramos que así entendida la improvisación se erige, acaso oblicua o indirectamente, como un paradigma de lo político. No porque sea una expresión contrahegemónica, sino porque, a la luz de sus particulares procedimientos, es mentora de una fuerza heurística y referencial capaz de redescubrir la realidad.

1. El teatro de improvisación: práctica de apertura hacia la alteridad.

La dicotomía que hemos planteado debe entenderse, en primer lugar, a la luz de lo que Marco de Marinis⁴ ha entendido como la gran revolución teatral del siglo XX, esto es el abandono del tradicional rol de la diversión, de la evasión, de la recreación, en aras del delineado de un nuevo horizonte, que sin abjurar de la noción de juego, se vincule a la necesidad de dar voz a reflexiones y exigencias que nunca antes se había buscado satisfacer mediante los instrumentos del teatro: éticas, pedagógicas, cognoscitivas, socio-políticas, etc.- Esta mutación, señala el autor, puede ser también leída como una tentativa de restituirle al teatro un sentido, un valor que remita a su dimensión primaria-esencial de rito-juego-fiesta, aquél estadio que Gadamer⁵ denomina "base antropológica de la experiencia del arte", premisa a partir de la cual las herramientas teatrales se convierten en medios aptos para la asunción de su nueva función socio-cultural.

En el entonces emergente "Teatro Joven" y, más específicamente, en el del género de la improvisación, la categorización precedentemente aludida, adoptó un perfil decididamente literal. La noción de juego y fiesta, se constituyó en su principio constructivo y en el sello que, aún por estos días, le otorga identidad.

Nacido en Europa en los años '50 de la mano del británico Keith Johnstone con la intención de acercar el arte al público que frecuentaba los deportes o los matches de boxeo, el teatro de improvisación llega a Argentina en 1987, organizándose como estética independiente en la LIRA (Liga de Improvisación de la República Argentina). Debió aguardar hasta entrados los años 90 para alcanzar su apogeo y reconocimiento con los ya legendarios Matches de Improvisación a cargo de Mosquito Sancineto y

⁴ Marco De Marinis, "Yo y el otro: entre el miedo al diferente y el deseo de alteridad. Perspectivas teatrales", en Revista *Teatro XXI*, Buenos Aires, Año VII, número 13, primavera 2001, 5-12.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Editorial Paidós, 1977, 65-124.



Ricardo Behrens, que en aquel entonces se llevaron a cabo en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

El nuevo género emula a las competencias deportivas: dos equipos de actores-jugadores se enfrentan improvisando sobre un tema elegido por los espectadores. Un árbitro-director, controla el juego siguiendo el reglamento establecido, que contempla tanto el premio como la penalización o directa expulsión de los actores, quienes ante la absoluta ausencia de escenografía y elementos de utilería, sólo se sirven de sus cuerpos (y, naturalmente, creatividad e imaginación....) como recurso. Luego, es el espectador quien con su voto elige al equipo ganador.

Hay que participar de la experiencia que proponen los Matches de Improvisación, para asir en toda su dimensión aquella construcción teórica merced a la cual el hecho teatral no puede concebirse dissociado del rol del espectador. El género va más allá de las fórmulas conocidas: en esta propuesta, directamente no hay espectáculo sin público participante, nuevo actante/ co-jugador por excelencia en el marco de una concepción que parte de la ausencia de toda rígida división de roles, y que en consecuencia ubica al espectador en situación de co-responsabilidad con el actor respecto de la necesaria apuesta de fe ante el "vacío" inicial. No es esa, sin embargo, la única convención teatral a cuya ruptura asistimos en los Matches: por acción de los participantes, la sala muta en una suerte de estadio, habilitándose licencias y comportamientos que la tradición teatral considera ajenos al ámbito y que resultan más cercanos al apasionamiento deportivo que al austero silencio que impone la contemplación de un espectáculo teatral.

En tal sentido, la participación en tal propuesta lúdica, permite asistir acabadamente a la comprensión de la noción de fiesta. "Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos"⁶.

Son los mismos procedimientos sobre los que se estructura el teatro de improvisación, los que fomentan esa idea de comunión. En efecto, la base de la técnica se funda en la aceptación de propuestas, axioma que parte de la necesidad de entrenar la escucha del otro, de acoger sugerencias, de adaptarse, de enterrar la tradicional idea de que es el conflicto el que hace avanzar la acción para dar paso a la más renovada que establece que el motor de ésta es la convivencia armónica de la propuesta ajena con la propia. Entre ambos actantes, se genera una suerte de tercera

⁶ Hans-Georg Gadamer, *ob.cit*, p. 99



entidad que no resulta atribuible en exclusividad a ninguno de los actores, y que es producto del encuentro de sus respectivos aportes. Así lo explica Omar Argentino Galván, del grupo de improvisación teatral Sucesos Argentinos:

“En el teatro clásico se busca el conflicto. Si me quiero llevar esta taza de café alguien me lo impedirá, se dará un conflicto de motivaciones contrapuestas y aparecerá entonces el peso dramático. Pero en esta técnica se juega con la aceptación; entonces si me quiero llevar la taza, no sólo alguien me ayudará, sino que me dará otra taza (...). La aceptación es bastante difícil de aplicar en escena, porque uno vive en una sociedad en donde permanentemente subyace la negación”⁷.

Desde esta perspectiva, tal como lo refiere Marco De Marinis, el teatro tiene la potencialidad de volverse un gran entrenamiento para la aceptación del otro como tal, ya que “lo que sirve al actor para aprender a actuar *en escena* no es pues muy diferente, en su base, de lo que puede servir al hombre *en la vida*”⁸. Entendemos que de ese paralelo de posibilidades puede desprenderse la dimensión política que hallamos en el seno del teatro del género de la improvisación.

2. Una lectura política del teatro de improvisación.

Lejos de los contenidos asociados a la denuncia y/o a mantener viva una memoria social a la que lo incalificable del accionar de la dictadura militar tornó repetidamente incapaz de una resolución superadora, se impone el interrogante de cómo hallar matrices de politicidad en aquellas expresiones estéticas que, como el teatro de improvisación, han desechado su nominación frontal. Para ello, es menester partir del presupuesto de que, naturalmente, no existe una forma excluyente de hacer política o de asumir un discurso político.

Señala en la materia Beatriz Trastoy:

La politicidad de los espectáculos teatrales no es (...) una cualidad intrínseca de los mismos, basada en determinados repertorios temáticos y/o procedimentales; dicha politicidad no depende tampoco de la intención –ya sea implícita o explícita– de sus realizadores, dispuestos a denunciar los aspectos alienantes del sistema para estimular, así, los procesos de transformación de la realidad social. Prescindiendo de las

⁷ Declaración tomada del siguiente artículo de Roberto López: “Sucesos Argentinos: la improvisación como fin artístico”, en Jorge Dubatti (coordinador) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires, Editorial del Centro Cultural de la Cooperación, 2002, 350.

⁸ De Marinis, Marco, ob. cit., p.10.



muchas y complejas discusiones sobre la difícilmente demostrable especificidad del discurso político, podría considerarse como tal cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de formas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada.⁹

¿Cuáles eran tales sistemas de formas y valores en el tejido social argentino que estaba aprendiendo a reconocerse a la luz de la recién resucitada democracia? Sorteando el determinismo mecanicista que importaría entender al arte como un espejo literal de la sociedad, y sin abrigar aquí más expectativa que la de abrir una dimensión de reflexión posible, podemos afirmar que los elementos constitutivos de la democracia -tanto en lo respecta a los contenidos (sus valores fundamentales), cuanto a lo que incumbe a sus procedimientos- encuentran un interesante paralelo con aquellos artificios que dan vida e identidad al teatro de la improvisación.

Si, con el politólogo italiano Giovanni Sartori¹⁰, entendemos la democracia como un gobierno por consenso -un gobierno que descansa en, y responde a, la opinión expresada en las elecciones, a través de las cuales objetiva su legitimidad-, como un "compartir que de alguna manera vincula (obliga)", deberemos preguntarnos a continuación cuáles son tales objetos compartibles. Siguiendo a Easton, Sartori entiende que éstos pueden estructurarse en tres niveles: el consenso sobre los valores fundamentales, capaz de abonar el sistema de creencias; el consenso que recae sobre las reglas de juego o procedimientos y, finalmente, aquél que se dirige hacia las acciones de gobiernos y políticas gubernamentales específicas.

A los efectos de este trabajo, nos interesa detenernos en los dos primeros niveles de consenso. El primero de ellos, apunta a señalar si una sociedad determinada comparte los mismos valores, es decir si los principios fundamentales sobre los que se levanta resultan o no homogéneos, indagando entonces, en algún sentido, sobre los lazos de pertenencia e identidad de la comunidad política. Por su parte, el segundo nivel -también llamado consenso procedimental- es el que tiende a la determinación de si la sociedad comparte las reglas de juego, los mecanismos para la resolución de los conflictos, que en un sistema democrático no es otro que la regla de las mayorías. Sosteniendo un criterio acaso discutible, Sartori manifiesta que mientras el consenso sobre los valores fundamentales es una condición sólo necesaria de la democracia -un requisito que facilita la democracia por cuanto en ausencia de tal consenso, el sistema

⁹ Beatriz Trastoy, "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural", en Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 108.

¹⁰ Giovanni Sartori, "El debate contemporáneo", en *Teoría de la democracia*, Madrid, Editorial Alianza Universidad, 1988.



presentaría una inevitable fragilidad-, aquél que versa sobre la clara delimitación de las “reglas de juego” se levanta como la condición *sine qua non* del sistema, llegando a afirmar que “si no se acepta el principio de la mayoría, o al menos se le presta conformidad, lo que no se acepta es la democracia como régimen”¹¹

Los valores fundamentales de la pulverizada sociedad de los años '80 se orientaban indudablemente a la recuperación de la institucionalidad política que había sido salvajemente arrasada en la década anterior, todo lo cual importa, claro está, la remisión a los principios liberales que inspiraron a los constituyentes de 1853. No podemos olvidar, al respecto, aún como mero dato anecdótico, los reconocidos alcances que en la campaña electoral de 1983 tuvo el repetido recitado del preámbulo de nuestra Constitución Nacional en los discursos de quien sería el futuro presidente, prisma a través del cual una comunidad toda elegía volver a mirarse. Es tal vez el esbozo de tales valores fundamentales, sobre el que se asentaron las reglas del juego con las que en adelante se buscaba resolver los conflictos. Lejos de la intolerancia y la eliminación del adversario –tristemente célebre a partir de la simbólica quema del cajón en la campaña de la fórmula justicialista-, la comunidad política argentina de la década del 80 buscaba reconstruir los lazos para el pluralismo, para la aceptación del otro.

Desde esta perspectiva, puede intentarse el trazado de un puente que se extienda desde las inquietudes de tal nuevo tejido social, hacia las prácticas abrigadas por el emergente teatro de improvisación. Acaso sin proponérselo, aún sin pretender adoptar un discurso de especificidad política, los exponentes de esta poética supieron reproducir los mecanismos de la práctica democrática, hacerlos cuerpo.

Partiendo de un trasfondo cultural común y compartido entre los actores y los espectadores, estructuraron un sistema, a partir del cual se dio nacimiento a reglas de juego inclusivas –tanto en lo que respecta a la aceptación de la propuesta del actor, cuanto a la del espectador-, a un verdadero culto de la participación; normas procedimentales éstas que además imponen la elección por mayoría –una suerte de sufragio de “aplausos”-, del vencedor en la contienda.

En efecto, es sobre la masa heterogénea que componen los espectadores donde recae la responsabilidad de la toma de decisiones. En efecto, es el público quien elige no sólo el tema a partir del cual los actores trabajarán, sino también el estilo que deberá adoptar la improvisación, el tiempo por el que ésta se extenderá, la cantidad de participantes –extremo que tratándose del electorado en relación a las autoridades estatales, tiene como criterio las necesidades que impone la coyuntura, y en el caso

¹¹ Giovanni, Sartori, ob. cit. p.124.



del teatro de improvisación, acaso el placer estético-, y el que señalará a aquel grupo que con más destreza condense o satisfaga sus demandas.

El trabajo se desarrolla en el marco de un juego sin sombras, de absoluta transparencia, que se levanta sobre la abierta mostración de todos y cada uno de sus artificios. También ésta es una construcción que emula los procedimientos de la democracia, que "nació bajo la perspectiva de erradicar para siempre de la sociedad el poder invisible, para dar vida a un gobierno cuyas acciones deberían haber sido realizadas en público "au grand jour""¹², en la convicción de que es justamente tal circunstancia la que determina su superioridad respecto a los Estados absolutos. Lejos de los argumentos que bregaban por que las grandes decisiones políticas fuesen adoptadas secretamente, apartadas de la mirada curiosa del público, el sistema democrático aspira a "dar vida a la transparencia del poder, al "poder sin máscaras""¹³.

Va de suyo la trascendencia que este principio trasuntaba para la sociedad que en los años 80 estaba puesta a reaprender los mecanismos de la democracia. Había tenido ocasión de conocer muy bien los efectos de la oscuridad y el silencio, los alcances de la constitución de un poder oculto, al tiempo que transitaba la inquietud de descubrir -CONADEP y juicio a las Juntas mediante- que junto al país conocido, a la nación visible, se había levantado una Argentina siniestra, paralela y subterránea.

Esa realidad otra, sólo podía conjurarse desde la apropiación de la nueva institucionalidad, desde la incorporación integral de sus abandonados principios. Para ello, fue menester la asunción de una suerte de desafío: la de empezar a reconstruir, aún a partir de las ruinas, una cultura cívica acorde con los nuevos tiempos. Se debió para eso reconocer que la debilidad de la democracia en la Argentina, acaso haya radicado menos en el devenir histórico de las instituciones que en el modo subjetivo de la comunidad política de asumirlas. En diciembre de 1983, se inició así en el país un intento de democratización basado en la certeza de que la raíz de los pasados regímenes autoritarios no sólo debía buscarse en la existencia de tendencias antidemocráticas objetivas, sino también en las posibilidades materiales que esos movimientos habían tenido para asentarse sobre una cultura política frágil que, desde su particular "disponibilidad", les había brindado siempre el terreno fértil sobre el que levantarse.

La dolorosa toma de conciencia en aras a la configuración de la nueva cultura cívica, importó, como hemos señalado, la internalización de los principios y mecanismos que le otorgan identidad al nuevo sistema. Fue necesario dar a luz un

¹² Norberto Bobbio, *El futuro de la democracia*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1996, 23.

¹³ Norberto Bobbio, ob. cit., p.23.



sujeto democrático capaz de hacer suyos esos valores y trasladarlos a su vida cotidiana, en el entendimiento de que la vapuleada democracia no podía circunscribirse a la aséptica y distante elección de autoridades estatales periódicas. Era necesario ir por más, extender los márgenes de la práctica democrática, llevarla a los distintos ámbitos de acción de esos nuevos sujetos: al trabajo, la universidad, las agrupaciones intermedias, las relaciones interpersonales. Señala, por eso Norberto Bobbio en la obra citada que en orden a la evaluación del éxito de las democracias modernas en la satisfacción de los objetivos que se había planteado la democracia clásica, más importante que el análisis de "cuántos" votan, resulta aquél otro que se detiene en "dónde" se vota. Se trataba entonces de propender a la ampliación de las estructuras de participación, a la exploración de ámbitos intransitados de democracia. Había, en consecuencia, que concebir espacios no convencionales, aptos para internarse en la práctica de esos procedimientos¹⁴.

También a la luz de esa apuesta puede intentarse una aproximación al teatro de improvisación. Ello, porque hubo en su génesis una indudable transgresión de las convenciones mayormente transitadas en relación a los espacios teatrales. De la mano de esta poética, el hecho teatral pudo sortear los límites de esa convención, en el entendimiento de que, dadas las condiciones mínimas indispensables para el desarrollo del juego que se proponía y presentes los sujetos actantes (actor/espectador), éste podía insertarse en cualquier ámbito. Así, el público del teatro emergente de los 80, se vio impulsado a ver teatro en discotecas y bares, haciéndose eco de una propuesta que permanentemente cuestionaba los espacios y elementos sobre los que hasta entonces se había levantado el teatro y, que en otros términos, conducía asimismo -como en la transición hacia la democracia que se atravesaba a nivel nacional-, al delineado de una nueva cultura, basada en mayores y más productivos criterios.

¹⁴ Tal fue la pretensión planteada por el entonces presidente Dr. Raúl R. Alfonsín, en el discurso brindado en Parque Norte el 1º de Diciembre de 1985, en el que al analizar las condiciones de la transición hacia la democracia, señaló: "El concepto de democracia participativa que buscamos impulsar representa una extensión e intensificación del concepto moderno de democracia, y no se contrapone en modo alguno al de la democracia formal. Toda democracia es formal, en tanto implica normas y reglas para contener, delimitar y organizar la actividad política y el funcionamiento de las instituciones del Estado y de la sociedad. Y toda democracia, por definición, implica también la participación de la ciudadanía en las decisiones políticas. El precepto constitucional según el cual el pueblo no delibera ni gobierna sino a través de sus representantes, no excluye otros mecanismos de participación. De lo que se trata, entonces, es de ampliar las estructuras participativas fijadas por la misma Constitución, y dar canales de expresión adecuados a los partidos políticos, las organizaciones sociales, los municipios, las instituciones barriales y vecinales (...) En esta nueva sociedad, cada argentino debe sentir que posee poder de opinión, poder de decisión y poder de construcción. Lo debe sentir y debe estar en condiciones de ejercerlo efectivamente. Esto significa efectivizar y ampliar los derechos inscriptos en nuestro texto constitucional, profundizando los canales de comunicación social, estrechando los brazos de interrelación entre las personas y promoviendo la acción comunitaria para el debate y la solución de problemas concretos mediante la apertura de nuevas vías de participación para la sociedad".



Lo hasta aquí señalado importa un necesario replanteo de lo que tradicionalmente ha sido entendido como teatro de especificidad política. El salto político que se ha pretendido repetidamente del arte se erige como un acto vaciado si se parte de la premisa de que lo esencialmente político se encuentra sólo vinculado a los contenidos de la obra en cuestión.

Es precisamente desde esa dimensión, que hemos intentado esta lectura "corporal" del teatro político, a partir de la génesis, naturaleza y desarrollo del teatro del género de la improvisación.

Acorde con la intención de este trabajo que, como hemos manifestado, apunta más a la apertura de una reflexión posible, a la instalación de preguntas, que a la formulación de aseveraciones concluyentes, señalamos finalmente que pensar el teatro político hoy constituye un camino minado de nuevos y renovadores interrogantes, que presuponen un delineado diferente de su matriz: ¿Qué queda hoy de lo político, tras la implacable operación de banalización de la que ha sido objeto en la era de la globalización? ¿Cómo reconstruir su especificidad, si la ausencia normativa terminó por desnaturalizarla al punto tal que todo se volvió, desesperada y simultáneamente, político y no político?

Sólo a partir de la formulación de estas preguntas, nos hallaremos en condiciones de dar nacimiento a las nuevas, con cuyo planteo elegimos concluir esta aproximación: ¿Dónde hallar las grietas en esa concepción totalizadora y neutralizante? ¿Cuál es el recorrido que debe asumirse para rastrear las piezas sueltas del teatro político, luego del arrollador paso de la posmodernidad, de la desideologización, de la muerte de los Absolutos?