

El CELCIT en la formación teatral latinoamericana

Juan Carlos Gené

Hace diecisiete años llegué a Venezuela en la segunda etapa de mi exilio (la primera, de un año, se había cumplido en Colombia).

Si comienzo por este testimonio personal, es porque mi exilio, como el de muchos en los '70 y los '80, hizo posible el CELCIT tal como es. Era necesario; por lo tanto, de una u otra manera, más tarde o más temprano, se hubiese concretado. Pero su orientación, estructura, contenidos ideológicos y trayectoria, fue una consecuencia inseparable de los retrocesos de las democracias del continente en aquellos años; o, para decirlo con más precisión, de uno de los ciclos de crónicos retrocesos y vacilantes avances de la opción democrática en nuestros países (todos ellos vinculados, en mayor o menor medida, como vasos comunicantes, a los momentáneos éxitos y fracasos de las correspondientes políticas económicas; tanto democracias como dictaduras, caen cuando sus políticas económicas se caotizan, endemia elocuentemente crónica en América Latina).

Dado este marco de referencia, considero útil exponer este historial sintetizado del CELCIT en la formación teatral, a través de mi experiencia personal en y desde la institución que nació en 1975, dos años antes de mi arribo a Venezuela. Como es sabido, la creación del CELCIT fue recomendada por la I Reunión de Dirigentes Culturales de América Latina, convocada en Caracas por UNESCO y auspiciada por el *Ateneo de Caracas*, institución ésta que tomó a su cargo la concreción de la tarea, designando al frente de la nueva institución a Luis Molina López, (quien sigue hoy al frente de ella como su Director General, como sigue María Teresa Castillo desempeñando su Presidencia).

¿Quién era Molina? Un teatrero español, voluntariamente exiliado de España a comienzos de los '60, que buscaba en América Latina aire respirable para su ansiedad de utopías. Cuando Venezuela lo convoca, llevaba más de una década en el Caribe, donde Puerto Rico, en particular, tiene aún hoy trazos de su presencia de infatigable animador teatral. El exilio, como se ve, manifiesta su signo sobre el CELCIT desde el comienzo.

Cuando el que escribe llegó a Venezuela en el '77, el CELCIT realizaba su primer gran evento internacional: el I Encuentro de Escuelas y Pedagogos Teatrales de América Latina. Es interesante recordar que yo había sido llamado desde Colombia, no por institución teatral venezolana alguna, sino por un canal comercial de televisión que me ofrecía un nada despreciable contrato como escritor. Quizá sea necesario aclarar que yo llegaba precedido de cierto prestigio (a otros toca decir si merecido o no . . .) en las varias facetas por mí desarrolladas en Argentina vinculadas a la profesión: actor, director, dramaturgo, autor como tal de un ciclo televisivo que fue visto prácticamente en todo el continente, precisamente entre fines de los '60 y principios de los '70 (su nombre: Cosa Juzgada); y, por último, también como pedagogo teatral. Por supuesto, fui invitado a ese Encuentro; y ante aquella gran mesa alrededor de la cual se sentaban las más relevantes personalidades que en América Latina, hacían, paralelamente a la práctica constante, la reflexión teórica sobre la enseñanza teatral, experimenté la fuerza integradora de ese organismo teatral venezolano. Y antes de que hubiese podido decirlo, ya el CELCIT, en las personas de María Teresa Castillo y de Luis Molina, sus máximas autoridades, me ofrecía un lugar de trabajo creativo en la institución.

Es conveniente tener en cuenta que en aquellos años, Venezuela, junto con Colombia y México, eran las excepcionales islas democráticas latinoamericanas. Por lo mismo era Venezuela uno de los países adonde llegaban artistas, intelectuales, periodistas, teatristas y, por supuesto, también exiliados de otra naturaleza, de toda América Latina, buscando un pequeño lugar para luchar contra la muerte del exilio desde la creatividad. Y el lugar que la amplia generosidad que Venezuela tuvo para con nosotros en aquellas horas negras fue, para los teatristas, el CELCIT.

Allí nos encontrábamos con los venezolanos, los argentinos, los chilenos y uruguayos, los brasileños y guatemaltecos, los bolivianos, salvadoreños, paraguayos y nicaragüenses. . . . Para descubrir con demasiada evidencia que era mucho más lo que nos unía que los matices nacionales que nos separaban: la unidad cultural latinoamericana. Y la unidad de destino político de miseria y sometimiento, cuya única posible condición de superación es (como hoy aparece con radiante claridad), la progresiva pero inexorable integración, el regreso madurado pero decidido, al proyecto de Independencia original, para el que nunca existieron los países que hoy componen nuestro mapa sino unas pocas grandes unidades federadas. Para mí estaba claro ahora que, aún desde la tarea estrictamente teatral, a través del CELCIT era posible contribuir a esa estrategia en la que, desde siempre, la cultura se ubicó a la vanguardia. Y a esa tarea me entregué y sigo entregándome tras diecisiete años de trabajosas pero fértiles experiencias.

Naturalmente, mi prestigio de aquel entonces más codiciado por la gente del CELCIT, era el pedagógico. Pero para decepción de mis gentiles convocantes, decliné todo ofrecimiento relativo a la enseñanza. Me era imposible, no cumplido aún un año de mi obligada salida de Argentina, donde me había comprometido totalmente con un proyecto cultural nacional y popular, enfrentarme a gente joven ávida de formación orientadora: apenas podía conmigo mismo y con el lento proceso de reconstrucción personal que debía iniciar. Ofrecí toda mi colaboración a la institución, menos, precisamente, la que más se me reclamaba.

Comencé por ser algo así como el teórico ideológico del CELCIT, un consejero de pensamiento consecuentemente integrador, expositor permanente de esta posición con respecto a la cual más de una vez afirmé (y, finalmente, la institución conmigo), es la única alternativa posible ante el peligro permanente que nuestras naciones experimentan, de llegar hasta a desaparecer como tales.

Aquellos años, claro, están lejos. La cohesión ante las dictaduras significaba lucha y esperanza. Hoy, democracias vacilantes que continúan las políticas económicas de aquellas dictaduras con mayor o menor fortuna (cosa, como ya dije, que se vincula con la mayor o menor viabilidad de cada democracia), demuestran que una vez más, estábamos acertados pero llegamos tarde; porque los proyectos integradores se están poniendo en práctica, pero en función de los intereses de las grandes multinacionales. Sea como fuere, son experiencias integradoras y deben ser observadas con atención. Y la cultura (y el teatro con ella), deben desempeñar en ellos un rol que no es en absoluto despreciable.

De una u otra manera, en esos años ya el CELCIT estaba ahí y comenzaba su tarea y la iba ampliando y profundizando a gran velocidad, fundamentalmente por la acometividad del Director General, Luis Molina. Las áreas de formación, promoción, investigación, publicaciones, desarrollaron a partir de un modesto apoyo inicial del Estado venezolano (el primer aporte provino del Instituto Nacional de Hipódromos . . .), su trabajo ante todo para el medio teatral venezolano y, paralelamente, en el aspecto internacional que constituía el objetivo básico de su creación. Estaba claro que cada realidad teatral nacional en América Latina tenía un contacto y relación más estables con los teatros de Europa y de los EEUU, que entre los teatros latinoamericanos entre sí. Y que era función del CELCIT iniciar y vehicular la mutua relación entre nosotros, así como el intercambio y la información, al mismo tiempo que fuera promocionando la presencia del teatro latinoamericano en el mundo.

Fue antecedente del CELCIT, la Federación de Festivales/Teatrales de América, en la medida en que al pionero Festival de Manizales, se fueron sumando Puerto Rico, Caracas y los que siguieron. Por supuesto, ya Luis Molina estaba al frente de aquel intento que, al aparecer el CELCIT, fue absorbido por éste.

Y comenzó a desarrollarse la tarea internacional: encuentros de especialistas (hoy ya tan numerosos y abarcadores que el sólo sintetizarlos escendería el marco de este trabajo) en el ámbito latino e iberoamericano, fueron jalonando el trabajo. Pero cuando las democracias comenzaron su nueva onda ascendente, la creación de filiales y delegaciones en todo el ámbito continental, contribuyó a dar a la institución una red de contactos con la realidad teatral de cada país de eficacia notable. Para crear cada filial o delegación se designaron teatristas de prestigio en su medio que aglutinasen a su alrededor pequeños equipos de gente y se pusieran al servicio del teatro de su país y en relación permanente con la casa madre de Caracas. Por supuesto, cada filial debía generar sus propios modos de financiación, estructurarse de acuerdo con la legislación de cada país y mantener una autonomía total, sólo limitada por las bases programáticas de la institución a nivel internacional.

Tras casi dos décadas de experiencia, la presencia del CELCIT en cada país (hoy en prácticamente todos los latinoamericanos, EEUU. y España), tiene mayor o menor dinamismo y peso, según el espíritu y acción de los responsables en cada país. Así Venezuela, sitio de nacimiento e irradiación, donde con altibajos y períodos de indiferencia, alternados con los de apoyo, el Estado contribuye activamente al sostenimiento de la institución, lo mismo que en España; y Argentina, donde el grupo responsable ha trabajado con un empuje permanente, constituyen hoy un eje triangular sobre el que reposa, en buena medida, la acción internacional. Al mismo tiempo, una filial que mucho costó constituir, pero que empieza finalmente a operar en México, completa, junto con todas las otras unidades distribuidas por toda la latitud iberoamericana, la red de tareas integradoras del CELCIT.

Volviendo a mi experiencia personal, debo decir que el ámbito venezolano fue, para mis desfazajes de exiliado, una terapia de enorme eficacia curativa. Y en 1980, acepté por primera vez una responsabilidad pedagógica en el ámbito del CELCIT. Desde entonces, en Venezuela y Argentina, mi trabajo en ese campo ha estado y continúa estando dentro del ámbito de la institución que he contribuido a formar. Y dado el carácter de esta entrega de *Latin American Theatre Review* dedicado a la formación teatral, es al rol del CELCIT en este aspecto al que ciño los párrafos que siguen.

¿Para qué formar teatristas?

Esta pregunta constituyó la base de reflexión del trabajo formativo del CELCIT que, desde la fecha apuntada más arriba, estuvo bajo mi responsabilidad como Director del Área de Formación y Creatividad. Hasta constituyó, con el

título de Formar Teatristas: ¿Para qué?, el temario de uno de los encuentros internacionales del CELCIT.

Formar a nuevas generaciones en un arte apreciado por una comunidad, en mayor o menor medida constituye un imperativo que no necesita ni explicación ni interrogantes funcionales de este tipo. Pero sí un "para qué" concreto que defina por sí mismo, qué clase de artista queremos formar. En el caso del CELCIT, la pregunta era para nosotros de suma importancia, porque de nuestra respuesta dependía un modo de formar que considerábamos apto y funcional en la realidad latinoamericana.

No está demás aclarar otra vez que el término América Latina designa una compleja e inmensa realidad, conformada por realidades muy disímiles, a pesar de su profunda y esencial unidad: países de influencia cultural acentuadamente indígena, junto a otros étnicamente más producto de la inmigración europea que de antiguas raíces originales; comunidades con fuerte influencia cultural de la negritud y, finalmente, una tajante línea divisoria entre Hispano y Luso América, de naturaleza idiomática. En América Latina se sitúan varias de las ciudades más populosas del mundo (que superan la decena de millones de habitantes), fenómenos artísticos de notable presencia mundial (narrativa, plástica, etc.), junto al analfabetismo, la desnutrición, la miseria y la violencia consiguiente. La cordillera de los Andes genera a lo largo de todo el continente culturas con signos muy diferentes a las de las selvas, las llanuras y, finalmente, la de los puertos sobre el Atlántico o el Pacífico. El subdesarrollo es omnipresente; pero su fisionomía es diferente en Panamá o en Argentina, en Chile o El Salvador.

Toda esta contradictoria realidad, influye con idéntica contradicción en las instituciones y realidades teatrales de cada país y hasta de cada zona de cada nación. Pero, a pesar de eso, hay realidades comunes. Ante todo la ausencia, prácticamente total, de una industria del espectáculo, característica, si bien en mayor o menor medida, muy evidente en el mundo desarrollada. La única industria que brinda trabajo profesional de nuestra especialidad en América Latina es la televisión. El cine, con la pérdida del mercado hispanoamericano por Argentina y México que, iniciada en los años '50, desemboca hoy en la casi desaparición de la industria, se ha convertido en aventura de riesgos demasiado grandes para el impulso creativo de los cineastas, produciendo desde la pobreza para mercados pobres y poco numerosos (como es cada país de la comunidad) y en competencia imposible con las distribuidoras norteamericanas (que han impuesto la crisis de las propias cinematografías europeas); y que, por otra parte, saben presionar eficazmente a los débiles gobiernos latinoamericanos para que se desproteja la producción nacional en beneficio de sus negocios. Muy comprensible desde la economía de mercado, claro; pero catastrófico para el

crecimiento como industria de un cine cuya madurez han reconocido ya demasiados festivales internacionales de todas las latitudes.

En cuanto al teatro, las dos últimas décadas han asistido al ocaso de la figura del empresario privado (que persiste en algunos países como Brasil, México y Argentina, ya seriamente debilitada). De modo que la finalidad formativa en América Latina, no puede basarse en la ideología liberal de capacitar para la competencia en un mercado de espectáculos, pues tal mercado prácticamente no existe. Y si algo faltaba en los factores de su deterioro, ahí está la presencia mundial y jaqueante de todo el espectáculo en toda latitud, del video como entretenimiento doméstico (el testimonio más claro de su éxito es el cierre en cadena de cines en todo el mundo).

Aún teniendo en cuenta las enormes diferencias en cuanto a cantidades de público, de salas especializadas, de espectáculos y de teatristas, son ya muy pocas las capitales latinoamericanas donde es posible una actividad teatral de naturaleza comercial. En la inmensa mayoría de las ciudades del continente, este tipo de empresa no puede realizarse; pero, en cambio, existe en otra inmensa cantidad de ciudades una actividad teatral regular que no responde a los lineamientos de la empresa comercial, actividad que, en su conjunto, dibuja lo fundamental de la imagen del teatro de América Latina.

El teatro continental de primer nivel es, por supuesto, un teatro profesional, independientemente de que sus practicantes vivan o no de ese trabajo. Lo que da al sentido de profesión teatral en América Latina un alcance quizá más profundo y auténtico; el teatro se profesa sí, como una fe, como un eje de vida. En algunos pocos países de la región, el Estado desempeña un rol más o menos importante en el sostenimiento directo o indirecto, total o parcial, de las instituciones teatrales privadas; pero en la mayoría (otra vez la inmensa mayoría . . .), el teatro es sostenido por la pasión, la voluntad, la consecuencia y el talento de quienes lo hacen, en un trabajo de creación, acrecentamiento y conservación de un público, que exige del teatrista, además de las condiciones exigibles normalmente para ejercer este arte, el tener las agallas necesarias para permanecer en él.

El *teatro de grupo* es el gran protagonista del teatro latinoamericano a quien da su fisionomía y su personalidad esencial. Basta para probarlo el pensar, por ejemplo, en Yuyachkani, Macunaíma, Ornitorrinco, Rajatabla, El Galpón, Ictus, La Candelaria y otros; pues enseguida se percibe que son tales grupos los que crean un lenguaje teatral latinoamericano que se distingue de todo otro discurso dramático.

Cuando nos preguntamos el para qué de la formación teatral, la respuesta latinoamericana está condicionada por esta realidad. Esta sugiere el sinsentido de una formación técnica individualista, eficientista, competitiva. El común

denominador del teatro continental es la ausencia de mercado (es así, a pesar de las excepciones): la imposibilidad de orientar el trabajo creativo hacia la obtención privilegiada de productos (espectáculos) vendibles; la improductividad económica del producto teatral, que se obtiene casi siempre, sea cual fuere su calidad y nobleza, por una acción fundamentalmente improductiva y deficitaria por definición; por lo mismo, la acción teatral entendida más como proceso creativo que como resultado, colocando el acento sobre las relaciones entre los hombres que intervienen en ese proceso, antes que en el producto resultante.

Estos denominadores comunes pueden definir el perfil del teatrista latinoamericano y contribuir a ajustar la formación a nuestras necesidades. Y fue a partir de esas comprobaciones, que el CELCIT intentó orientar la enseñanza teatral desde sus organismos especializados.

El eje de la acción

Desde la creación del Area de Formación y Creatividad, la institución me confió su conducción. La tarea comenzó naturalmente en Caracas, por la práctica permanente de talleres que fueron definiendo necesidades y orientaciones. Una década de práctica docente de un equipo de maestros estable, al que se agregaban circunstancialmente ilustres personalidades de todo el mundo para brindar su experiencia en talleres especiales, nos llevaron a definir los organismos a través de los cuales hoy intentamos ejercer con mayor precisión la docencia teatral.

Se trata de un eje operativo cuyos dos extremos son el Central de Estudios Avanzados de Teatro, en Caracas, y el Instituto de Estudios Teatrales para América Latina, en Buenos Aires. Este eje se apoya, en el aspecto teórico, en la Cátedra de Teatro Iberoamericano en España, bajo la responsabilidad del CELCIT que opera desde Madrid.

El Centro de Caracas y el Instituto de Buenos Aires tienen una muy similar estructura compuesta por cátedras: Cátedra Actoral, Cátedra de Puesta en Escena y Dirección Teatral; Cátedra de Diseño Espacial y Tecnología Teatral; Cátedra de Teoría Teatral y, paralelamente, los talleres especiales. Desde esta estructura se intenta impartir la formación integral del teatrista para América Latina, objetivo que perseguimos y que orienta toda nuestra acción, si bien no terminado de concretar en su estructura práctica definitiva, pues se encuentra en etapa experimental.

Entendemos por formación integral la que puede otorgar al teatrista una imprescindible capacidad de supervivencia en las condiciones en que la realidad continental va a exigirle ejercer su profesión. Si bien es cierto que la vocación teatral se presenta con una previa selección individual de lo que en el teatro se quiere (casi siempre se llega a él que riendo la actuación) y sería torpe torcer esas

inclinaciones naturales que puedan llegar a convertirse en auténtica vocación, intentamos no perder de vista que el hombre que contribuimos a formar deberá, en definitiva, constituirse en un resistente, un animador, un conductor de sí mismo y de su grupo de pertenencia, un ser grupal para un arte grupal por sí mismo, un creador y un productor desde la nada material en que deberá moverse.

Todo lo cual genera consecuencias en todas las etapas formativas y en todas las especialidades que, en la generalidad del ejercicio teatral latinoamericano, terminarán no siendo tales; pues cada una le exige al teatrista penetrar en ella a su mayor profundidad, tocando a todas las otras como marco de referencia de aquélla.

Si partimos de la formación actoral, nuestra orientación procura, ante todo, la autogestión artística del actor, su autonomía creativa, su independencia como creador. No hablamos de anarquía sino de independencia; de lo contrario de aquello que suele constituir la conducta habitual y espontánea del actor, un ser casi siempre dependiente de la voluntad convocante de productores (en un continente donde casi ya no quedan . . .) y de directores, es decir un colaborador permanente en proyectos ajenos, con serias resistencias a formular los propios, a acordar esfuerzos creativos con otros actores y que no reconoce su soberanía insoslayable en el hecho teatral; pues es sabido que sólo el actor es el último elemento indispensable para la existencia del teatro y sólo cuando él desaparece, desaparece lo teatral mismo. Un solo actor en situación de representación ante el espectador puede generar el teatro; y puede crecer una espiral creativa de singular atractivo, del trabajo conjunto de dos o más actores que parten de su propia creatividad.

Se dirá que en este caso, alguien de ese grupo ejercerá implícita o explícitamente las funciones de dirección y dramaturgia. Es posible; pero es, precisamente, el punto adonde apuntamos. La formación actoral debe incentivar la creatividad del actor no sólo en lo que le sería específico para integrarse con solvencia a elencos profesionales y producciones de cualquier nivel sino, sobre todo, para ser capaz de generar los propios. Y esto no puede hacerse sin poner el acento en ciertas particularidades de la función actoral, en ciertas tendencias habituales, intentando reciclarlas hacia su autonomía; participando en su formación, inevitablemente, de los elementos del arte de la dirección, de la puesta en escena, de la dramaturgia. Por eso creemos que el eje de toda la acción formativa es actoral, aún cuando nos refiramos a la formación de directores, de dramaturgos y hasta de escenógrafos.

Por otra parte, sostenemos el principio de consagración como escenario, de todo espacio en que un actor, en situación de representación, pueda confrontarse con un público. Lo cual ajusta el concepto ritual del teatro y tiende ideológicamente a despojarlo de convencionalismos espaciales, económicos y

humanos. Aquella famosa *pasión y cuatro tablas* que según Lope de Vega sintetizaban el teatro puede aún ser más económica, pues si aquella pasión existe, hasta las cuatro tablas están demás. Y en un continente pobre, la pobreza material del teatro no sólo crea márgenes muy estrictos de austeridad de producción, sino despierta la imaginación creativa y genera una estética. Personalmente puedo decir que, en mi trabajo en el CELCIT y con nuestro Grupo Actoral 80 que toda esta tarea generó, a título de ejercicio, se realizaron producciones que no costaban un centavo (ejercicio para nosotros, además, indispensable, porque a menudo no teníamos ni ese indispensable centavo . . .).

El actor como centro

Se intenta, entonces, colocar al actor en el centro de toda la actividad formativa y como eje de todas las cátedras. Quien se forma como actor, debe necesariamente participar de las otras cátedras; el director, hacer experiencias actorales y/o seguir el proceso formativo de los actores; el creador de espacios, lo mismo que el dramaturgo, igualmente.

Nuestra formación se basa en el concepto corporal de la actoralidad y no separa en ningún caso disciplinas corporales e interpretativas. El hombre como cuerpo, el actor como hombre, la actuación (incluyendo el personaje, como hecho corporal).

Por supuesto, son éstos los criterios que guían el desarrollo del curriculum regular de los estudios en nuestros dos centros formativos. Pero como ya se aclaró, ambos espacios ofrecen la posibilidad de talleres especializados que no forman parte del plan regular y que se realizan habitualmente tanto en nuestros propios lugares de trabajo como en colaboración con otras instituciones y en los ámbitos de aquéllas. De esta colaboración, quizá sea la más notable por su regularidad, la amplitud y variedad de sus temas y el alto nivel de los maestros del país e internacionales que brindan en ellos su enseñanza, los que se imparten cada año en colaboración del CELCIT con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires.

El aporte de América Latina

Como todo el teatro latinoamericano, la formación teatral ha hecho en nuestro continente un aporte de singular importancia a la realidad teatral. Más allá de tendencias y de escuelas, de técnicas y de búsquedas, en América Latina la creación teatral está casi siempre unida a búsquedas pedagógicas y no son pocos los grupos que han nacido y permanecido a partir de experiencias formativas.

Asimismo, es frecuente (tanto como indispensable), que la estética de cada grupo genere una pedagogía por la que se forman sus futuros integrantes y se entrenan sus titulares. En este aspecto, la tarea del CELCIT ha incentivado los intercambios pedagógicos que permiten el acercamiento a las más diversas técnicas de formación, de entrenamiento y de experimentación.

En cuanto al Grupo Actoral 80, elenco oficial del CELCIT que expresa en la acción creadora la filosofía integradora de la institución, es también vehículo formativo permanente de sus integrantes y de los aspirantes a serlo, en su mayoría reclutados en los talleres del CELCIT. Y ha sido la experiencia cumplida en ese aspecto con el Grupo, lo que nos ha permitido ir afinando los mecanismos curriculares de nuestros dos institutos de enseñanza.

Entiendo debe quedar claro, desde esta breve exposición, que la formación que el CELCIT se propone impartir, resulta fundamentalmente de una posición ideológica con respecto al papel del teatro en la sociedad latinoamericana.

Si América Latina aceptara la visión posmoderna del fin de la historia estaría proclamando su resignación a un destino de marginación, dependencia y miseria. Las condiciones socio-económicas del mundo contemporáneo, evidentemente, no nos favorecen, como no nos han favorecido demasiado en ninguna de las circunstancias en que transcurrieron nuestros casi dos siglos de vida independiente (¿independiente? . . .). Pero en nuestra situación hay historia, no fatos. Hay un largo camino a recorrer para el cambio difícil pero imprescindible y, sobre todo, posible. La integración progresiva pero incesante es nuestra condición de futuro. La cultura, que siempre ha desempeñado un rol protagónico en este proceso, debe, desde sus sectores creativos, aglutinarse y organizarse para empujarlo.

La formación del artista latinoamericano, amplia, libre, profunda, abierta a todas las tendencias y técnicas debe, al mismo tiempo, enraizarse en su realidad. Para nosotros, formar teatristas es reafirmar el valor del teatro como afirmante de la vida, de los valores que cimentaron la civilización con el mestizaje que nos corresponde desde los orígenes y de nuestra identidad. Porque por su carácter inevitablemente colectivo y su medida humana, su naturaleza viva, el teatro actúa como un anticuerpo permanente contra las enfermedades graves del cuerpo social contemporáneo: los megasistemas, la deshumanización, las culturas masivas e impuestas, la destrucción de la naturaleza, el delirio tecnológico y consumista, la violencia y el pragmatismo, generadores hoy de la reaparición de intolerancias y regresiones demasiado inquietantes y demasiado amenazantes.

Buenos Aires