

SARTRE: LITERATURA DRAMÁTICA, IDEOLOGÍA Y REPRESENTACIÓN.

Helio Gallardo

El presente artículo ha sido solicitado para materializar, por su intermedio, el homenaje póstumo de *Escena* a la memoria de Jean Paul Sartre.

“Los espectadores creen que *hay algo que comprender*. No hay nada en absoluto”. (*Situations IX*).

El desarrollo y fortalecimiento de una tendencia europea, norteamericana y latinoamericana para conformar el quehacer teatral más como una actividad de directores y planteles, y ocasionalmente de espectadores, que de autores —entendidos éstos como *escritores individuales*—, tendencia que en Costa Rica es ilustrable, por ejemplo, con el grupo *Tierra Negra*, permite introducir una reconceptualización acerca de la obra de, precisamente, uno de los más connotados *autores* dramáticos de la segunda parte de este siglo: J.P. Sartre (1905–1980). La reflexión, históricamente determinada, es tanto más legítima por cuanto el mismo Sartre indicó que siempre *realizó literatura de circunstancias*: “...he producido bajo órdenes. Naturalmente: el empleador no es ya el Estado, es todo el mundo o cada uno: un medio político del que formo parte, una circunstancia particular. La ventaja de esas órdenes es que obligan al escritor a no ‘preferirse’ nunca. Y además, al mismo tiempo, el público está definido” (*Situations IX*, p. 10). En esta determinación crítica la obra dramática —y por extensión, el arte— es perfilada como un *suceso teatral* más que como la expresión de la sensibilidad de un autor y el teatro mismo deviene tendencialmente un ámbito de expresividad y comunicación en que el tema, plantel teatral y público son lo mismo, o en palabras del intelectual

francés, integran uno de los espacios que compone la subjetividad de una sociedad (posible) en revolución permanente (*Situations II*, p. 156). Desde luego, la autopercepción sartriana del *sentido de la (su) obra* literaria o dramática no es suficiente para justificar y tornar vigente este intento de reconceptualización. Más significativo para ello resulta el hecho de que el pensamiento y los planteamientos sartrianos han sido *fijados* ideológicamente por y para el público contemporáneo latinoamericano y centroamericano principalmente por el ‘efecto’ de su primera etapa como autor, es decir la etapa de la producción de *El ser y la nada* (1943), *Las moscas* (1944), *La Náusea* (1946), *Muertos sin sepultura* y *La puta respetuosa* (1946), y *Las manos sucias* (1948) o, para la región estético-literaria, por su escrito de 1948 *¿Qué es la literatura?* De hecho, y para el caso del teatro costarricense, Sartre es conocido solamente por las representaciones alemana (*Die Deutsche Kammerspiele*, 1969) y local (*Teatro Universitario*, 1970) de *A puerta cerrada*. Se trata, por supuesto, del Sartre pre-*Crítica de la razón dialéctica* y de un teatro y literatura que él mismo denominara, posteriormente y con cierto sarcasmo, “teatro de la libertad”. Este teatro ilustraba para el *espectador* francés y europeo, sacudido y quebrado por la Segunda Guerra Mundial, la tesis filosófica central del Sartre de la época: *existir es decidir*, tesis que, fundada en los planteamientos de la fenomenología alemana (Husserl–Heidegger), resolvía los problemas de la acción “en situación”

mediante la trascendencia necesaria-posible al juego dialéctico de la pareja individuo–universal, es decir del hombre–individuo que al resolver libremente sus acciones —la libertad no es una opción sino que, análogamente a la reflexión sobre la conciencia en Sartre, una estructura o movimiento de neantización, o sea de trascendencia— crea un universo de valores, un compromiso. Así, el individuo en situación podía encontrarse, en cada momento, *sobre su situación* y podía, por tanto, elegir. En este universo ideológico *todos los hombres resultaban culpables por todo* —se trata de un pensamiento-pensador francés emergido en el transcurso de la Segunda Guerra— y por ello mismo en él todo puede ser también asumido, vivenciado, como la *liberación de toda culpa*. Esta ilusión de la eterna y forzada autoelección de la existencia en una estructura de culpa–liberación expresaba, sin duda, una de las matrices ideológicas más queridas y cercanas al pensamiento y a la práctica europeo-pequeño burgueses y es desde esta pseudo-actividad y moralidad pequeño-burguesas —ideológica contraposición existencial de este grupo social al totalitarismo, horror y quiebra culturales que acompañaron a la Segunda Guerra— que Sartre alcanzó prestigio y popularidad y que fue, asimismo, fijado como ‘filósofo’ y como ‘escritor’ o ‘intelectual’. Y es también desde esta posición de teórico pequeño-burgués: “*El ser y la nada* traza una experiencia interior sin ninguna relación con la experiencia exterior —convertida, en cierto momento, en históricamente catastrófica— del intelectual pequeño-burgués que yo era” (*Situations IX*, p. 77), que Sartre es recogido y fijado como autor intelectual en el medio cultural y artístico latinoamericano. Esta asunción de *un-Sartre* expresa también, desde luego, *una forma específica* de la conformación dependiente de nuestros medios artísticos y culturales —una región estética— que puede sintetizarse en el lema: “Si ese Sartre no hubiera existido, los círculos culturales latinoamericanos habrían tenido que inventarlo”, pero esta es una cuestión temática que no puede desarrollarse en un trabajo de este tipo.

El carácter autoral de la obra

dramática sartreana —y nos referimos aquí específicamente al período abierto por *A puerta cerrada* (1944) y cerrado por *Las manos sucias* (1948) y su necesaria y autoconfesada matriz ideológica pequeño-burguesa y francesa en situación de la Segunda Guerra mundial, permiten, por tanto, a los equipos de teatro de nuestro medio plantearse una serie de cuestiones significativas para la determinación de la vigencia y eficacia de su proyecto teatral. Algunas de estas cuestiones son:

a) las ligadas a la traslación ideológica 'autor-público francés-europeo, suceso teatral latinoamericano';

b) las ligadas a la traslación 'situación Segunda Guerra mundial, situación latinoamericana o centroamericana';

c) las ligadas a las relaciones de identificación o desidentificación entre la matriz burguesa y pequeño-burguesa europea y la dependencia o independencia relativas de lo artístico y teatral en Centroamérica o América Latina, y

d) las ligadas a la concepción de la obra sartreana como un todo (unidad) diferenciado y complejo.

Estas cuestiones y sus interrelaciones, sin duda algo más que problemas de método y traducción o de adaptación contextual, son aquí esquemáticamente introducidas con ilustraciones ligadas a la producción sartreana, pero pueden considerarse extensibles, con la especificidad que corresponda, en las discusiones previas —reconceptualización, reorganización— a la puesta en marcha de cualquier suceso teatral.

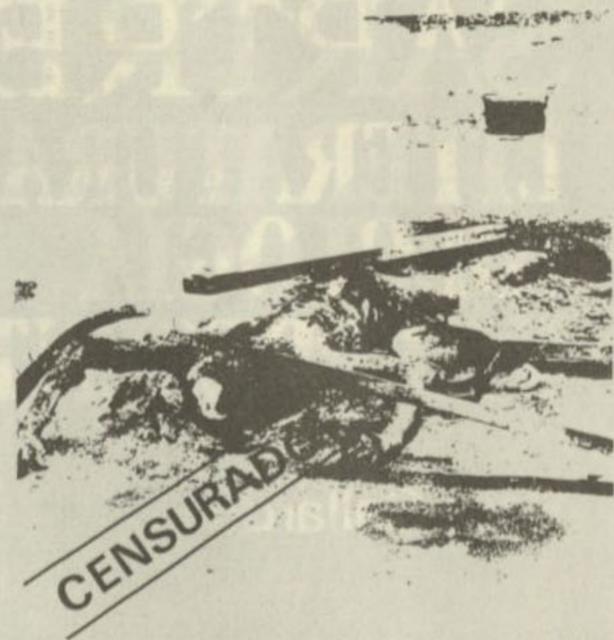


A. Cuestiones de traslación ideológica y eventual

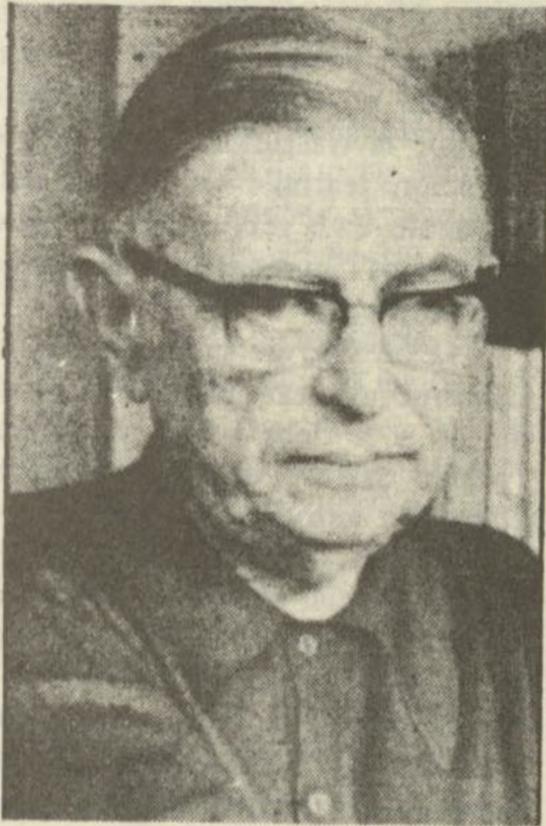
En este nivel de discusión podemos distinguir inicialmente dos núcleos de problemas: 1) los de traslación ideológica, centrados básicamente sobre las concepciones acerca de la Historia, el hombre y la sociedad que sostiene la literatura dramática sartreana, y 2) los de traslación desde el hecho teatral entendido como *representación* y, por tanto, como una búsqueda de 'efecto' autoral o teatral ante un *público*, hacia la configuración de un 'suceso' teatral en el sentido de conformación de un *ámbito común* de expresión y creatividad, uno de los ámbitos sociales posibles en que se hace necesaria y rica (profunda) la comunicación. Desde luego, la distin-



ción implica la unidad de ambos procesos; las concepciones ideológicas básicas del primer teatro sartreano son función y determinan a la vez el carácter de "espectáculo" o de "representación" que adopta su obra, y esta forma de "representación" decide y refuerza también los patrones ideológicos que permiten que autor y público se comuniquen y refuercen en sus formas deseadas-vividas de existencia. No se trata aquí solamente de la manida unidad de forma y contenido, sino de la compleja estructura de forma, contenido, representación y receptividad (asunción estética, ideológica) de la obra teatral (autor-elenco-público).



Respecto del primer núcleo de problemas, y esquematizando, es posible caracterizar la literatura dramática sartreana del período a que nos referimos como una literatura de la *heroicidad* portada por individuos permanentemente puestos a prueba, en su identidad, por *situaciones de excepción*. En este contexto, la heroicidad positiva consiste en resolver por uno mismo el sentido de la existencia personal y con ello toda existencia posible. Hugo, el protagonista de *Las manos sucias*, sintetiza a este héroe individual-positivo, *creador de historia*: "... Escucha: no sé por qué maté a Hoederer, pero sé por qué hubiera debido matarlo: porque hacía mala política, porque mentía a sus camaradas y porque corría el riesgo de corromper el Partido. Si hubiera tenido el coraje de disparar cuando estaba solo con él en su despacho, habría muerto por eso y yo podría pensar en mí sin avergonzarme. Me avergüenzo de mí porque lo maté... después. Y vosotros me pedís que me avergüence todavía más y que decida que lo maté por nada. Olga, lo que yo pensaba sobre la política de Hoederer continuó pensándolo. Cuando estaba preso creía que estabais de acuerdo conmigo, y eso me sostenía; ahora sé que soy el único de mi opinión, pero no la cambiaré (...) Un tipo como Hoederer no muere por casualidad. Muere por sus ideas, por su política; es responsable de su muerte. Si reivindico mi crimen delante de todos, si reclamo mi nombre de Raskolnikov y si acepto



pagar el precio necesario, entonces habrá tenido la muerte que le corresponde" (*Obras Completas*, p. 404). El alegato de Hugo es equivalente al discurso final de Orestes, en *Las Moscas*: "Un crimen que su autor no puede soportar se convierte en el crimen de nadie, ¿no es verdad? Es casi un accidente (...) Me miráis, gentes de Argos; habéis comprendido que mi crimen es verdaderamente mío; yo lo reivindico a la luz del sol; es mi razón de vivir y mi orgullo (...) Adiós, hombres míos; intentad vivir. Todo es nuevo aquí, todo está por empezar, para mí también comienza la vida" (O.C., p. 128). Los contraejemplos de este individuo-singular, creador de vida y 'de valores, reivindicador —mítica transposición del *militante de la Resistencia* francesa durante la Segunda Guerra—, son, por supuesto, los protagonistas 'de *A puerta cerrada*, Garcin, Inés y Estelle, quienes se autocondenan a vivir "desde los otros", para los otros: "El infierno son los demás" (O.C., p. 175), o Lizzie, la cortesana de *La puta respetuosa*, en quien Sartre caricaturiza la estructura de la *mala fe*, expresada, por lo demás, por la configuración global de esta obra. Ahora bien, esta *heroicidad* del individuo que se construye a sí mismo se apoya, en esta fase sartreana, en una Historia comprendida como una mera yuxtaposición de 'situaciones' en las que el pasado y lo porvenir tienden a carecer de significación, a anularse o, lo que es lo mismo, la Historia tiende a ser un

permanente "partir de cero", una dimensión fundada a cada instante por la decisión libre del sujeto individual. El contrapunto de esta percepción valorativa está constituido por la petrificación que del pasado de cada cual hacen 'los otros'.

Si consideramos ahora el segundo núcleo problemático: el constituido por el *carácter* de la representación teatral, advertimos que el mensaje ideológico: el individuo libre hace la (su) historia y crea sus situaciones, el individuo hace la Historia, la Historia (historia) es *mi* decisión, etc., respondía a cabalidad al sentido esperado y deseado por un público francés y europeo quebrado en 'su' *más reciente* historia; la representación, el espectáculo teatral, alcanzaba así su exacta dimensión de *orden existencial parale-*



lo: el francés reencontraba *su* historia en la representación a—histórica expresada por el teatro sartreano, por su matriz ideológica; en verdad, el teatro sartreano expresaba para él fundamentalmente un único mensaje: "La victoria alemana y el derrumbe francés (o europeo) no han ocurrido porque nosotros podemos cambiarlos, anularlos; no dejarán huellas en nosotros. La derrota o victoria sólo existen por nosotros mismos". La determinación final del 'orden' teatral como un orden paralelo, ideológico, estaba, desde luego, definido por la distancia (ruptura) entre el refuerzo ideológico de la literatura dramática sartreana y el universo ideológico real del espectador de teatro. El espectador asistía al teatro

para ver vivir su sueño: ser inocente. Sartre, por su parte, proclamaba su inocencia y su compromiso en y desde su *creación autoral*.

La traslación de estas cuestiones, aquí apenas apuntadas, a un universo ideológico latinoamericano que haga posible que el hecho teatral se constituya en un ámbito y proceso de comunicación y creatividad, constituye, sin duda, una cuestión compleja que incluso admite, preliminarmente, dudas respecto de su factibilidad y sentido. Se trata, por lo demás, de una cuestión que sólo puede ser discutida a partir de la asunción de la obra de Sartre como un todo. Pese a ello, y con carácter de indicación, enfatizamos al menos dos aspectos:

1) desde el punto de vista de la matriz ideológica, resulta evidente que la puesta en escena latinoamericana, por ejemplo de *Las manos sucias*, deberá considerar a la Historia (historia de los pueblos, de las clases) como el resultado de un movimiento diferenciado de *fuerzas sociales*; la Historia se hará, así, presente como una estructura de relaciones, como un proceso de *continuidad y ruptura* cuyos portadores son los héroes o anti—héroes sartreanos. Las obras no podrán ser, por tanto, una yuxtaposición de situaciones escénicas, sino que estas situaciones adquirirán sentido en un movimiento global, en un solo proceso de *acumulación dramática* cuyo signo positivo o negativo dependerá del carácter de la comunicación estética que se desea o es posible expresar (por el plantel teatral, en la coyuntura, etc.).

2) desde el punto de vista de la



creación de un *ámbito de comunicación*, el esfuerzo del suceso teatral estará ligado a las prácticas que permitan a los actores y al público iniciales reconocer su posición histórica en y ante la serie de 'imágenes' de situaciones, es decir que permitan al espectador *reconstruir la estructura que define a la serie de escenificaciones* y que permita al plantel teatral estable reconocer y representar (vivenciar) los núcleos históricos desde los que la representación podrá prolongarse, más allá de la función *pero desde la función*, en el medio cotidiano del espectador-ahora-actor. Esta cuestión implica, obviamente, que el teatro así concebido no puede realizarse sino desde un riguroso, profundo y asumido conocimiento histórico-social no sólo del medio humano en el que se escenifica (para el que) una obra, sino que también de su historia (desarrollo, momento) estético-teatral. Es aquí donde la función-autor es desplazada y transferida a la función 'equipo (suceso) teatral'. Para el elenco teatral estable el suceso teatral se transforma así en su *medio específico*, singular, de vivir en su nivel la historia real de su interlocutor; el 'público'.

B. Cuestiones de situación

La clave de la literatura teatral sartreana del período: '*heroicidad-militante-liberación-absolución*' remite, sin duda, a la situación *francesa* durante la Segunda Guerra mundial. Esta matriz expresa, por tanto, no sólo una aspiración individual sino que también un sentimiento general, *nacional*. Ya hemos indicado que, en cuanto 'escenificación' o 'espectáculo' esta expresión adquiere un carácter ideológico, es decir el movimiento de Resistencia política y militar y la resistencia individual aparecen bajo la forma de una *síntesis teatral*, como símbolo, o sea como una forma posible de imagen de respuestas (ideológicas) a actos materiales: la ocupación alemana, la brutalidad nacional-socialista. No interesa aquí desarrollar el conjunto de implicaciones que la guerra mundial genera para un autor y para el público francés del período. Importa sí enfatizar que el carácter simbólico del teatro sartreano expresa sentidos comunicativos integrados y excluyentes: a) motiva exteriormente formas de adhesión a la

resistencia política y militar y al movimiento de renovación (recuperación) cultural francesa, y b) tiende a agotar estas formas de adhesión en los ámbitos de lo literario y filosófico, es decir en regiones ideológicas tendencialmente estériles respecto de una práctica política o militar profunda. Este doble movimiento de significación es el que hace decir a Sartre que en su teatro "no debe buscarse nada que comprender, que en él no existe "mensaje". En su percepción su literatura dramática vale como acto *por sí mismo*, constituye una forma de ser la Resistencia o la rehabilitación francesa. Ahora, es en este último sentido que la clave 'heroicidad-militante-liberación-absolución' puede ser traspuesta a la situación latinoamericana bajo la forma de *suceso teatral*. En efecto, América Latina,



sus pueblos, no sufre una guerra mundial ni experimenta un corte súbito de su identidad cultural, pero su estructura global revela el padecimiento de una agresión permanente en lo económico-social y político, agresión que alcanza su concreción ideológica en un movimiento de pérdida de identidad y de subordinación culturales. Recobrar el valor (económico, cultural) y la identidad violados, escindidos, escamoteados, usurpados, perdidos, constituye una tarea actual y permanente para los pueblos Latinoamericanos. Lo que en la literatura francesa y sartreana puede ser reconocido como expresión de un 'período' o fase, en cierto modo como *excepción*, para nosotros se traduce en estructura histórica (de

historicidad). Sólo que aquí y ahora no se trata de una respuesta 'nacional', sino que *popular o de clase*. En este sentido, la traslación desde la 'representación teatral' —el cultivo del espectáculo— a la generación de "sucesos dramáticos" implica, también, una *elección política*.

Este tipo de cuestiones permite asimismo avanzar respecto del problema de si se debe o no representar al "primer Sartre", es decir su literatura dramática autodeclaradamente pequeño-burguesa. Desde el punto de vista histórico-social lo que el plantel teatral latinoamericano recoge de este Sartre es su *significación contestaria* y con ella la posibilidad-necesidad de hacer transitar su adhesión externa, simbólica, a la lucha revolucionaria en general, hacia un ámbito efectivo de *educación popular y de clase*. Desde luego, en esta cuestión deciden también la riqueza y profundidad dramáticas y literarias de la obra de Sartre. Con lo que el punto define o determina, asimismo, el carácter no dicotómico o metafísicamente excluyente de la relación autor-plantel teatral, teatro de autor-situación teatral.

C. Cuestiones de estética

'Estética' indica aquí "sensibilidad" (percibir, comprender). Respecto de cuestiones básicas de la estética colonizada, dependiente, desgarrada, escindida, escribió el mismo Sartre una desigual introducción a *Los condenados de la tierra*, de F. Fanon: "La élite europea se dedicó a fabricar una élite indígena. Se seleccionaron adolescentes, se les marcó en la frente con hierro candente los principios de la cultura occidental, se les introdujeron en la boca mordazas sonoras, grandes palabras pastosas que se adherían a los dientes y tras una breve estancia en la metrópoli se les regresaba a su país, falsificados. Esas mentiras vivientes no tenían ya nada que decir a sus hermanos: eran un eco; desde París, Londres, Amsterdam nosotros lanzábamos palabras: "¡Partenón! ¡Fraternidad!" y en alguna parte, en Africa, en Asia, otros labios se abrían: "¡...tenón! ¡...nidad!". Era la Edad de Oro" (*Los condenados de la tierra*, p. 7). Para América Latina, para sus pueblos, 'independientemente' europeizada y nor-

teamericanizada por sus minorías cultivadas, por sus iglesias, por sus grupos de poder, por sus ejércitos, todos ellos instituciones funcionales en la estructura del capitalismo dependiente, los problemas estéticos, es decir *políticos* de 'su' cultura apenas si han sido introducidos —después de las formas polémicas y neuróticas del indigenismo de la primera parte de este siglo y de la excepcionalidad de algunas regiones de las artes plásticas mexicanas— por los embriones de discusión ligados al desarrollo del pensamiento *historicista* en filosofía (Ortega, Gaos) y por los efectos en la literatura y las ciencias sociales de la Revolución Cubana (Rulfo, Cortázar, Benedetti, análisis de dependencia, etc.). Sin embargo, las discusiones —y las prácticas ligadas a ellas— han resultado notoriamente insuficientes: la 'nueva' literatura comprometida, por ejemplo, devino *comercial*, y la sociología 'crítica' derivó en *academia*. Las cuestiones radicales contenidas en el problema de una configuración estética propia y de la función del quehacer teatral en ella pueden ser introducidos mediante un contraejemplo grotesco: consultados algunos de los principales modistos de las "boutiques" costarricenses respecto del vestuario de la mujer local, sus respuestas tendieron a coincidir en que "La moda y los modelos deben ser elaborados en Costa Rica y dejar de depender de Estados Unidos y de Europa" (*Respuesta*, N° 2, p. 43). Desde luego, quienes se ganan la vida con "la moda" en París, San José o Shangri La, no están en condiciones objetivas ni subjetivas de cuestionar la *institución mercantil del vestido*, su forma de ser función social enriquecedora o pauperizante. Trasladado al quehacer teatral, esta cuestión implica el cuestionamiento histórico-social del sentido del 'acto teatral' en estructuras económico-sociales, políticas e ideológicas (europeas, norteamericanas y latinoamericanas) diversamente 'necesitadas-possibilitadas' de teatro. Por supuesto esta determinación no es unilateral e incluye el cuestionamiento también radical de las diversas formas de conformar planteles y públicos teatrales con el fin de lograr, en un mismo movimiento, identidad y comunicación creativa. Estrictamente, nada más alejado de este cuestionamiento radical y práctico que

las "adaptaciones" costarricenses de obras polacas o húngaras o argentinas, etc., o el sedicente y dizque subversivo retorno institucional al teatro juglaresco o griego, el populismo panfletario o folklorizante, los grupos neo-Quilapayún y, desde luego, la estética autoral, gestual y directiva ligada a los valores 'universales' de la literatura dramática clásica. Parafraseando a A. Sastre puede señalarse que las cuestiones estéticas ligadas a la consecución de un teatro latinoamericano están fijadas a las determinaciones propuestas por el lema "El arte es un modo humano de relación con la realidad que consiste *precisamente* en no huir de ella" (*Anatomía del realismo*, p. 249). Desde luego, y como todo lema, esta sentencia indica tareas y problemas, no soluciones.

ESTELI, NICARAGUA, Sept.
 keeps watch on a hill c
 ity of Esteli Thursday
 fled to safety



D. Cuestiones conceptuales

Reconstituir el *todo* diferenciado y complejo de la obra de un autor no consiste en periodizar más o menos arbitrariamente su obra, por ejemplo el Sartre pre y post *Crítica de la razón dialéctica* o en regionalizarla temática o formalmente: el Sartre moral, el Sartre filosófico, el Sartre ensayista o periodista, el Sartre dramático, etc., e, incluso, en petrificarlo por medio de matrices pseudo ideológicas: el Sartre pequeño-burgués, el Sartre anarquista o maoísta, en fin. En todos estos casos obtenemos de la obra de Sartre sólo la proyección de nuestros deseos respec-



to de Sartre, una forma clandestinamente narcicista de autoconferirnos *status*. Reconstituir el *todo* diferenciado y complejo de la obra de un autor consiste en poder leerlo y asumirlo desde el desarrollo de su *significación nuclear*, conceptual y valorativa, en poder recomponerlo, por tanto, en su identidad biográfica, social e histórica, desde su *eje de significación*, eje que determina sus riquezas, sus limitaciones, sus reales desgarramientos y sus incoherencias aparentes. Se trata, por supuesto, de una labor *a posteriori* y de un trabajo riguroso, estético, teórico, que está en la raíz de las cuestiones ideológicas, eventuales, situacionales y estéticas que hemos enunciado. Para el caso de la literatura de Sartre, y en un ejemplo, se trata de reconstituir la *identidad* —conflictiva— que expresan tanto *Las moscas*, teatro de la libertad, como *Los secuestrados de Altona* (1959), teatro de la determinación social, o *La Náusea* y *El idiota de la familia* (1971-72). En opinión del propio Sartre, su clave conceptual puede sintetizarse en la noción de que cada uno es siempre responsable de lo que se ha hecho de él aun si no puede hacer nada más que asumir esa responsabilidad (*Situations IX*, p. 77), pero la clave conceptual y valorativa de la obra de un autor no coincide necesariamente o siempre con la opinión que ese autor posee acerca de sí mismo. Por ello, la reconstitución del sentido de la obra de Sartre implica tanto la recomposición de su situación y desarrollo concretos en las sociedades

francesa y europea, como la recreación de su palabra en nuestro medio histórico-social en lo que ella tenga de vigente y significativa. En cuanto a este último punto resulta fundamental enfatizar que cualesquiera sean las opiniones que se tengan acerca del conjunto de la creación sartreana, ella expresa a un intelectual y a un artista que *nunca transó con el orden establecido* y que este dato, más que su palabra aislada o el brillo pequeño-burgués de sus primitivas concepciones acerca de la libertad, insinúa y a la vez determina su vigencia en el medio cultural latinoamericano, medio cultural muchas veces impuesto, forzado —anticultural, por tanto— y, en cuanto

impuesto, estructura de degradación y envilecimiento histórico-social, degradación y envilecimiento que para el teatro suele manifestarse caritativamente (ideológicamente) por medio de la doble presencia polémica de un único movimiento: teatro-pará-el-gran-público, teatro-para-especialistas, con su correspondiente matriz ideológica: *la soledad del artista* (*Situations II*, p. 132). Introducimos apasionadamente a estas cuestiones de élite y de política constituye uno —y no el menor— de los aportes sartreanos al intento —honesto, pero muchas veces confuso— de configurar una expresión dramática latinoamericana.

BIBLIOGRAFIA

- FANON, F.: *Los condenados de la tierra*, F.C.E., México, 1963.
- SARTRE, J.P.: *Obras Completas*, t. I, Teatro, Aguilar, Madrid, 1970.
- SARTRE, J.P. *Situations II* (*¿Qué es la literatura?*), Losada, Buenos Aires, 1976.
- SARTRE, J.P.: *Situations IX* (*El escritor y su lenguaje*), Losada, Buenos Aires, 1973.
- SASTRE, A.: *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- RESPUESTA, Diciembre 1978, Nº 2, San José de Costa Rica.



0.1. Si tenemos el privilegio de asistir al teatro en nuestro medio, adquirimos el convencimiento de que ese espectáculo es patrimonio de la sociedad a que pertenecemos. Fácilmente, nos convencemos del espejismo que reproducen expresiones como “teatro nacional” o “la actividad teatral de nuestro país” o “el desarrollo del teatro costarricense”. Nos parece natural, en consecuencia, considerar que el espectáculo teatral es una realidad accesible a todos y cada uno de los miembros de la comunidad nacional.

0.2. Lo afirmado antes vale, obviamente, para toda producción estética en el orden del espectáculo; esto es, posibilita el fundamento de un ideograma relativo al proceso de producción-consumo de espectáculo, según el cual dicho proceso pertenece a la “realidad nacional” y beneficia-compromete a cada individuo del grupo social. Si se acepta la existencia del ideograma propuesto —y no existen, al parecer, razones que lo impidan—, es, a todas luces, conveniente repensar el carácter que posee la inser-

EL AMBITO SOCIAL DEL ESPECTACULO

Gastón Gaínza

ción de la estética del espectáculo en la formación económico-social costarricense, a fin de establecer con nitidez la identidad de sus componentes y de las relaciones con que se vinculan en su desarrollo.

No es este el lugar en que deba intentarse el análisis y la explicación de la totalidad del problema; interesa, por ahora, señalar sólo uno de sus aspectos, elegido por su carácter determinante de la percepción social del teatro. Se trata del ámbito al que el hecho estético teatral alcanza dentro de la sociedad costarricense en el momento histórico vigente en la actualidad.

No pretende esta aproximación, establecer registros estadísticos de producción-consumo de teatro. Más bien, intenta reflexionar acerca de afirmaciones relativas al quehacer teatral, contrastadas contra el marco ideológico que les sirve de contexto. La utilidad de lo que se diga —si es que existiere, por supuesto—, tiene que ver con el quehacer de la crítica y de la planificación nacional del teatro.