

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El discurso en el teatro. Implicaciones éticas y sociales del quehacer teatral profesional

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de
Bachiller en Artes Escénicas con mención en Creación y
Producción Escénicas presentado por:

Renzo Renato Abrill Chumbiriza

Asesor:

Victor Francisco Casallo Mesias

Lima, 2020

RESUMEN

El teatro, entendido como una actividad profesional, supone la consecución de ciertos bienes para el espectador y la sociedad. Dentro de esta perspectiva, hay una discusión acerca de cuáles son estos bienes que debería ofrecer el teatro de manera esencial para ser considerado bueno. Con respecto a los que asumen la postura de que el arte tiene como uno de sus fines el mejorar la sociedad, se problematiza la ética de esta voluntad al poder asociarse con prácticas paternalistas. Por ello, en este ensayo se pretende analizar y esclarecer la función del artista, el discurso (o no) de su obra y su relación con la sociedad; en específico, del artista teatral. Por medio de este análisis, se logra llegar a una conclusión acerca de la actitud que debe tomar el artista al momento de realizar su actividad teatral que logre, efectivamente, generar los bienes constituyentes de su ejercicio profesional que incluyen el entretener, producir un goce estético, y generar una “transformación positiva” en el espectador. Dicha actitud se aleja del paternalismo para optar por una posición dialógica y política que tome en cuenta la libertad, dignidad y voluntad de pensamiento del espectador, quien es considerado como un ser activo en la interpretación del discurso y en la consecución de los bienes del mismo.

ABSTRACT: Theater, understood as a professional activity, involves the achievement of certain assets for the viewer and society. Within this perspective, there is a discussion about what are these assets that the theater should offer in an essential way to be considered good. About those who take the position that art has as one of its aims to improve society, the ethics of this will is questioned by being able to associate with paternalistic practices. For this reason, this essay aims to analyze and clarify the role of the artist, the discourse (or not) of his work and his relationship with society; specifically, by the theatrical artist. Through this analysis, it is possible to reach a conclusion about the attitude that the artist must take when carrying out his theatrical activity that effectively manages to generate the constituent goods of his professional practice that include entertaining, producing aesthetic enjoyment, and generate a "positive transformation" in the viewer. This attitude moves away from paternalism to opt for a dialogical and political position that takes into account the freedom, dignity and will of thought of the spectator, who is considered to be an active being in the interpretation of the discourse and in the achievement of its goods.

Índice

1. Problemática y pregunta de investigación.....	1
2. Los bienes intrínsecos de una buena actividad teatral.....	1
2.1. Dos posiciones: Arte por el arte vs. Arte social.	2
2.1.1. Arte por el arte	2
2.1.2. Arte social.....	3
2.2. Entretenimiento o transformación social.....	5
2.3. Transformación positiva en el espectador como bien intrínseco del teatro.....	7
3. El peligro del discurso que apunta a un cambio social	9
3.1. Actitud paternalista.....	10
3.2. Actitud dialógica.	12
CONCLUSIÓN	14
BIBLIOGRAFÍA.....	15

1. Problemática y pregunta de investigación

El teatro puede ser un medio por el cual el artista plasma un discurso. Sin embargo, este puede ser transmitido a modo de adoctrinamiento como si fuera una verdad absoluta que se trata de imponer al espectador. Por otro lado, el no tener un discurso o posición puede ocasionar que el artista corra el riesgo de adoptar una actitud indiferente ante la sociedad y sus problemáticas, lo que no solo no contribuiría al bienestar común, sino que podría, incluso, perjudicarlo.

A través de una breve mirada a las distintas posiciones que han tomado los artistas y pensadores del arte respecto a esta problemática, sumado al análisis de la relación artista-espectador que presenta R. Benza en sus artículos académicos, junto a la correlación con los principios éticos que corresponden a toda actividad humana y profesional, se intentará dar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es la responsabilidad ética que tiene el artista teatral, respecto a su discurso, al realizar una obra teatral?

2. Los bienes intrínsecos de una buena actividad teatral

Para esta investigación es imprescindible intentar vislumbrar cual es la finalidad del teatro, qué es lo que pretende lograr o alcanzar. El principio de beneficencia, expuesto en el libro “Ética general de las profesiones” de Augusto Hortal, sirve para ahondar en esta situación. Para fines de esta investigación se afirmará que el artista es un profesional dado que cumple con las características que el mismo libro de Hortal atribuye a una actividad profesional. Sobre la base de ello, se podría decir que el artista teatral es un profesional dado que forma parte de una institución, ya sea académica/universitaria o no, y que posee ciertos conocimientos y destrezas, formadas a través de un proceso de aprendizaje teórico/práctico, para realizar una actividad específica dirigida a la sociedad por medio de la cual se “gana la vida” al practicarla de manera estable (Hortal, 2002, p.51).

Entonces, la actividad del artista teatral, al ser un profesional, se atiene al principio de beneficencia que es uno de los principios que rigen la naturaleza ética de esta y todas las profesiones. Este principio se refiere a “hacer bien una actividad y hacer el bien a otros mediante una actividad bien hecha” (Hortal, 2002, p.116). Parece algo bastante obvio, sin embargo, suscita una pregunta muy importante: ¿Qué significa hacer bien una actividad

teatral y cómo es que hacemos el bien a otros mediante esta? Hortal menciona que toda actividad profesional tiene unos bienes intrínsecos que están ligados con la actividad misma y sobre los cuales hay algún nivel de consenso entre los que la practican (Hortal, 2002, p.123). Sin embargo, la discusión que existe respecto a que es el arte y cuál es su función refleja que no hay un consenso extendido respecto a cuáles son estos bienes o fines intrínsecos del teatro por los cuales medimos si es que esta actividad está bien realizada o no.

2.1. Dos posiciones: Arte por el arte vs. Arte social

Ida Rodríguez Prampolini, quien fue una investigadora muy importante del arte, expone en una conferencia académica la contraposición de dos corrientes con posturas muy distintas respecto a la finalidad del arte: el arte por el arte y el arte social. Como se puede suponer por sus nombres, el arte por el arte defiende la posición de que la finalidad del arte es el mismo arte y su perfeccionamiento en términos estéticos; por el otro lado, el arte social postula que su finalidad es el perfeccionamiento de la sociedad a la que pertenece en términos de bienestar, justicia e igualdad (3museosNLM 2020, 1m8s). Ambas corrientes salieron a la luz en el siglo XIX como respuesta a la naciente sociedad capitalista/burguesa a la que se le criticaba por su consumismo desmedido y la explotación a los obreros (3museosNL, 2020, 24m0s).

2.1.1. Arte por el arte

Los artistas que defendían al “arte por el arte” en ese momento, desilusionados por su contexto, luchaban por una independencia creativa, apasionada e individual desligada de toda preocupación social. Ellos veían al arte como un objeto y una actividad que tenía un valor estético que debía brillar por sí mismo. Su motivación como artistas surgía del placer que le provocaba realizar una obra de arte con el objetivo de lograr una mayor perfección estética, en cuanto a forma y belleza. De ahí nacen todas las vanguardias que trataban de plasmar el arte en su estado más bello (3museosNL, 2020, 4m33s).

Por ello estaban en contra de los artistas sociales, a quienes no los consideraban ni siquiera artistas. Rodríguez, en su conferencia, cita a Théophile Gautier, uno de los artistas más emblemáticos de esta corriente:

"Estos señores [hablando de los socialistas] apenas leen una novela, se preguntan: ¿Para qué sirve este libro? ¿Cómo se puede aplicar a la moralización y al bienestar de la clase más trabajadora y más pobre? (...) no hay nada verdaderamente bello si no lo que no puede servir para nada. Todo lo útil es feo pues es expresión de alguna necesidad que es lo innoble y repugnante del hombre como su pobre e inválida naturaleza. El lugar más útil de la casa son los escusados. El arte no es para nosotros un medio, sino un fin. Todo artista que se propone otra cosa que la belleza, no es artista" (3museosNL, 2020, 37m42s)

Los defensores de esta posición apuestan por un arte como fin en sí mismo en términos estéticos, desligado de su sociedad, y sin un discurso/posición que plasmar en él. Para ellos hacer bien una obra de arte es hacerlo bien en términos de belleza y sin ninguna pretensión "utilitaria" o "extra-artística". Sin embargo, el principio de beneficencia no se limita a hacer bien una actividad, sino que incluye, en este hacer bien, el hacer el bien a otros. Hortal cita a Aristóteles quien afirma que todas nuestras actividades como seres humanos están destinadas a un fin o bien mayor que es el de la "eudaimonía" o felicidad entendida como vivir y actuar bien. Este concepto de felicidad que incluye la idea de vivir en libertad, plenitud y dignidad solo es alcanzable si es que se realiza con los otros y para los otros. De esta manera, toda actividad, incluida la profesional, debería apuntar a este fin para ser considerada como buena (Hortal, 2002, p.121). A simple vista pareciera que los artistas del "arte por el arte" no realizan ningún "bien" a otros puesto que su fin es el arte en sí mismo. Sin embargo, sí hay un bien que producen en los demás (los espectadores), que es el del "goce estético" que estos experimentan al ver una obra de arte. Es un beneficio en tanto la contemplación de la belleza de un producto artístico puede producir un profundo placer o goce que muchas veces mejora el ánimo o ayuda a sobrellevar momentos difíciles, entre otras cosas.

A partir de ello, surgen dos interrogantes: ¿puede el arte constituir o tratar de alcanzar otros bienes para la humanidad, además del goce estético, sin perjudicar su condición como arte bello? Además, ¿el hacer un arte desligado de la sociedad podría, involuntariamente, ocasionar algún perjuicio para la misma sociedad? Estas son dos preguntas que se tratarán de esclarecer en las siguientes páginas.

2.1.2. Arte social

Respecto a la primera, parece ser, que es la misma pregunta que se realizan los miembros de la otra corriente que menciona Rodríguez, los artistas sociales. Estos, quienes también surgieron en rechazo a la misma sociedad burguesa del siglo XIX,

apostaban por un arte comprometido con mejorar, en términos de justicia, libertad, dignidad y bienestar, a la sociedad a la que pertenecían (3museosNL, 2020, 7m54s). Es decir, para ellos, el arte es un medio para un fin mayor que es el del perfeccionamiento humano, como colectivo, que apunte al bienestar general de la población. Rodríguez cita a un escritor de la época, San Simón, quien creía que el arte es uno de los pilares fundamentales de la sociedad: “Los artistas tienen armas de todas las especies para esparcir ideas entre los hombres. El artista por sentir, más que por razonar, tiene un poder mayor para amar a los otros. La dirección de la sociedad pertenece a los hombres que hablan con el corazón” (3museosNL 2020, 48m10s).

Como se puede observar, el arte es visto como un instrumento, o un arma, para esparcir ideas entre los hombres. Cabe resaltar, que esta idea utilitaria del arte, no se inventa en el siglo XIX. De hecho, ha sido una concepción bastante internalizada por muchas sociedades a lo largo de toda la historia desde las pinturas rupestres en las que vemos que era un medio para asegurar la caza, o en la cultura egipcia que servía como forma de dominación y exaltación del faraón, pasando por la cultura griega en la que era una forma de educar a la polis, o luego de la conquista española como un medio para evangelizar a los individuos del nuevo mundo, etc. (3museosNL, 2020, 12m27s). Sin embargo, en el siglo XIX se conforma como una posición que tiene una buena voluntad que es la de mejorar las condiciones del mundo y el bienestar general de las personas.

A pesar de esto, es un poco preocupante el hecho de que se considere al arte como “un arma para esparcir ideas”, lo cual es totalmente factible como hemos visto en los ejemplos del párrafo anterior. Rodrigo Benza, en su tesis “O professor dialógico: um aprendizado a partir do teatro intercultural na amazonia peruana” cita a Judith Ackroyd quien reconoce el poder que tiene el teatro para influenciar al otro. Y es justamente este poder, lo que lo puede convertir en algo sumamente peligroso si es que el discurso es generado por individuos que pertenecen a una hegemonía controladora (Benza, 2013, p.30). Es decir, un grupo de poder podría utilizar al arte como un arma ideológica y controladora que pretenda instaurar valores, actitudes o ideas a otro grupo que contribuyan a los intereses del grupo hegemónico.

Los defensores del arte social no pertenecen, necesariamente, al grupo hegemónico, y pueden ir, incluso, en contra de él. Sin embargo, pueden hacer uso del arte de la misma forma que los grupos de poder lo han hecho (como un arma para esparcir ideas). Y esto es lo discutible, dado que puede reflejar una actitud de superioridad en la que esparzan ideas que ellos creen que son beneficiosas de manera absoluta pero que no

lo son, necesariamente; o, muy aparte del contenido, transmitir las de una forma dogmática que prive la libertad y criterio de los receptores, generando más daño que beneficio.

Entonces, hay un peligro latente cuando un artista teatral crea y muestra una historia al público dado que en esa historia pueden estar plasmados discursos dogmáticos que, lejos de generar un beneficio, perjudican a la sociedad de distintas maneras. Chimamanda Ngozi Adichie, una escritora nigeriana, explicó, en una conferencia, cómo es que las historias que se cuentan pueden definir la manera en la que las personas perciben el mundo. Ella pone como ejemplo las historias sobre África que se cuentan en Estados Unidos, que moldean la perspectiva de los americanos respecto a los habitantes de este continente. El solo hecho de mostrar una versión de algo como si fuera su única versión hace que las personas la juzguen como tal generando prejuicios y/o actitudes predisuestas sobre supuestos que pueden ser muy ajenos a la realidad. (TED, 2009). Ese es el principal problema con mostrar un discurso a modo de verdad o certeza, puesto que lo convierte en una versión absolutista que no permite mirar más allá de los intereses o perspectivas del que las impone. Incluso, si es que el artista no manipula una realidad para sus intereses o bajo su visión, la forma dogmática en la que es transmitida no apela a un verdadero razonamiento del espectador ni abre la posibilidad de diálogo. Habría que preguntarse entonces si es que es realmente beneficioso para la sociedad el tener un discurso plasmado en una obra teatral; y si lo fuera, que consideraciones habría que tomarse en cuenta para que no sea un peligro para la misma.

2.2. Entretenimiento o transformación social

Hay quienes por esta razón prefieren eludir cualquier forma de discurso o posición en el teatro, y centrarse en lo que se considera es su función primordial: entretener. La idea de que el teatro es, en esencia, entretenimiento, es un concepto bastante extendido y aceptado por la comunidad teatral; es esa su función básica e indispensable, lo que deja en segundo plano el tema de compromiso social, que dependerá del criterio y voluntad de cada artista (Mantilla, 2016, p.131). Luis Peirano menciona que el teatro ha sido, desde su concepción más primitiva, una actividad de entretenimiento, que es lo que justamente atrae al espectador (Peirano 2006, p.96). En este ensayo no se niega el carácter de entretenimiento del teatro, que también es considerado como fundamental; sin embargo,

se plantea analizar aún más el tema del discurso, para sacar algunas conclusiones acerca de su relevancia en la actividad teatral y en la sociedad.

En este ensayo se entiende el discurso como una expresión de alguna perspectiva, posición, pensamiento, voluntad o sentimiento hacia algo. Esto supone que hay alguien que manifiesta el discurso y otro que lo recibe. Asimismo, Benza afirma que el teatro es una comunicación entre artistas y espectadores en la cual los primeros son los emisores y los segundos los receptores de algún mensaje. (Benza, 2007, p.17-18). Entonces, de alguna manera, se podría decir que el discurso forma parte de este mensaje, por lo cual es parte esencial del hecho comunicativo que es el teatro. En otras palabras, en el teatro siempre hay discurso. Por tanto, es fundamental contemplarlo a la hora de hacer teatro. Siempre se comunica algo y todo comunica, por lo que es necesario que el artista sea consciente de lo que está comunicando, incluso, inconscientemente.

El artista, a pesar de su voluntad de no tener ningún discurso ligado a la sociedad, puede estar comunicando ideas, valores o creencias respecto a la misma. En su búsqueda de crear solo objetos bellos o entretenidos, puede plasmar involuntariamente sus perspectivas, posiciones o ideales sobre el mundo. Por ello, como comunicador social y como profesional, debe ser sumamente responsable sobre lo que está comunicando y las implicaciones que este discurso genera en sus espectadores y en la sociedad. Uno puede querer hacer solamente una obra entretenida sobre las relaciones de pareja, pero también, inconscientemente, con las historias que se cuenta y la manera en la que presenta, puede estar normalizando comportamientos machistas que afecten negativamente a una parte de la población. Por otro lado, el no tomar una posición ya es tomar una posición que genera consecuencias imprevistas. Muchas veces el silencio dice mucho, y ante alguna problemática evidente, el mostrarse indiferente puede ser parte del problema. El artista, como profesional, debe tener en cuenta que su actividad no solo sea buena para el otro, sino que no sea dañina para este por el principio de no maleficencia (Hortal, 2002, p.163). Por tanto, el artista debe ser consciente de su rol como comunicador y tener una actitud activa sobre el discurso que comunica.

Entonces, el teatro va más allá de su condición de entretener. Benza cita a Schechner quien menciona que el teatro, además de su dimensión de entretenimiento, tiene otra dimensión que es la de eficacia, entendida como “la intención de generar un cambio, una transformación” (Benza, 2013, p.31). Es decir, que el teatro, además de entretener, tiene, naturalmente, un potencial para transformar o incidir sobre su entorno con el discurso que propone. Ambas dimensiones son parte de una línea continua en la

que se sitúa el teatro. (Benza, 2013, p.31). Es decir que una obra teatral puede acercarse más al entretenimiento o a la eficacia, pero que siempre tiene una dosis de ambas. Por ello, sí es cierto de que cada artista tiene la libertad de decidir a qué dimensión va a acercarse más su obra; sin embargo, debe estar alerta de no descuidar la otra dimensión. Un artista que utiliza al teatro con el principal motivo de generar un cambio específico respecto alguna problemática que le preocupa en su sociedad, está más cerca a la eficacia que al entretenimiento, pero no debe desatender el carácter de entretenimiento de su arte, y yo agregaría, la belleza de este. Por el otro lado, un artista que tiene como principal objetivo entretener, no debe descuidar el potencial de transformación de su actividad artística, como lo vimos en el párrafo anterior, no necesariamente con la intención de generar un cambio efectivo en la sociedad, sino para evitar no perjudicarla.

2.3. Transformación positiva en el espectador como bien intrínseco del teatro

Hasta el momento, se puede afirmar que la labor artística tiene como fines el generar un producto “bello” y entretenido, que serían esos bienes que se genera al otro. En cuanto al potencial de generar un cambio en la sociedad, está claro que el artista debe ser consciente del discurso, que siempre emite, para no afectarlo negativamente. Sin embargo, la intención consciente de generar un cambio positivo a la sociedad mediante el discurso parece ser que no se constituye como una de las funciones esenciales del teatro. Se hace hincapié en la “intención consciente” puesto que muchas veces, a pesar de no tener esta intención, si es que el artista cuida su discurso, el producto artístico puede transformar de manera positiva a los espectadores de formas que el artista nunca se hubiera imaginado o propuesto. En este caso, la obra teatral, para ese espectador, le habría hecho un bien en tanto que lo entretuvo, le produjo un placer estético y lo transformó positivamente de alguna manera. Pero esto es algo que es visto más como “la cereza del pastel” (y eso, porque para algunos el pastel no necesita esa cereza) y que si se logra, en buena hora para el espectador, si no, no importa, puesto que no era algo que se pretendía. Esta visión es respetable puesto que el artista hace bien a otros en términos de entretenimiento y goce estético mediante una actividad bien hecha que incluye un cuidado en su discurso, en la que cualquier otro bien adicional como el de una transformación positiva para el espectador o la sociedad, cuya validez habría que determinarla cuidadosamente, es bienvenida pero no necesaria.

¿Pero acaso una actividad teatral bien hecha que cuide su discurso no trae siempre, de alguna manera, una transformación positiva en la sociedad y el espectador? Si es así, ¿este “bien adicional” podría ser un bien intrínseco de toda actividad teatral bien hecha? Habría que analizar qué significa y las implicaciones que tiene el hecho de “hacer una transformación positiva”.

Benza cita a Phillip Taylor quien menciona que el teatro tiene la capacidad de que los individuos exploren su condición humana, cuestionen o confronten problemáticas sociales, amplíen su mirada o perspectiva respecto al mundo que los rodea, comprendan otros modos de vida y reflexionen con su propio criterio acerca de sus supuestos y formas de vida (Benza, 2013, p.115). En suma, todo lo que podría ser considerado como bueno por los grandes filósofos: examinarse a sí mismos para llevar una vida justa y buena (Platón, 2011, p.8), buscar formas de actuar y vivir bien con y para el otro (Aristóteles, 2002, p.8), ser autónomos en nuestra razón y acción que incluya al resto (Kant, 2009, p.29), ser activos y saludables al hacer propia la voluntad de contribuir con la vitalidad de las demás personas y la de uno mismo (Nietzsche, 1985, p.21-24).

Se podría considerar a estos bienes como buenos, no solo para el que lo experimenta, sino para toda la sociedad dado que todos ellos apuntan a un bienestar colectivo. Si es que el espectador logra, de alguna manera, alcanzar estos bienes; entonces, se puede decir que la obra de teatro ha logrado transformar (en el sentido de generar algún un cambio) positivamente (en tanto el cambio apunta a los bienes mencionados) a este espectador y a la sociedad en sí.

¿Acaso cuando consideramos que una obra de teatro fue buena o no, no contemplamos estos bienes en nuestra apreciación? ¿Qué tan común es que una persona mencione, cuando le gusta una obra, que lo que le gustó, a parte de lo entretenido y bello de la misma, es ese “algo más” que lo removi6 de alguna manera? ¿Acaso una obra bien hecha no alcanza, naturalmente, a generar estos bienes en el espectador? Después de todo, en una obra de teatro se plasman historias, sensaciones, emociones, vivencias, voluntades; y si todo ello se realiza bien, en t6rminos est6ticos y de entretenimiento, y se cuida su discurso, es muy probable que invite a las personas a que produzcan significados o amplíen perspectivas respecto a su condici6n humana y el mundo. Parece ser, entonces, que una actividad teatral bien hecha constituye como un bien intrínseco, a pesar de que el artista no se lo proponga, esta transformaci6n positiva que experimenta el espectador y que contribuye al bienestar de la sociedad.

Por ello mismo, se considera que es válida también la intención del artista de generar conscientemente una transformación positiva en la sociedad mediante su obra teatral. Al fin y al cabo, el artista también es humano, y como humano que quiere alcanzar una eudaimonía, en los términos de Aristóteles de actuar/vivir bien con y para el otro, busca que sus actividades, incluidas las artísticas, apunten a este bienestar general (Hortal, 2002, p.117). Bajo el mismo objetivo, busca que sus actividades sean activas al reflejar iniciativa y compromiso con las problemáticas que le rodea para construir un mundo más saludable, en términos de Nietzsche. Si bien no es necesario esta voluntad de usar el arte para fines sociales (ya que, si está bien hecha, de igual manera los alcanza), no se le puede reprochar esta actitud, ni considerarla por ello menos arte, como lo hacían los defensores del “arte por el arte”. Al contrario, si está bien realizado, esta voluntad debería ser considerada como algo valioso para la sociedad y para el mismo arte. Así lo expresa Peirano:

Si bien las formas de uso instrumental del teatro no son prioritarias para quien se quiera dedicar creativamente al trabajo teatral propiamente dicho, ellas se ofrecen como una forma concreta de compromiso ciudadano, a la vez que una forma alternativa de tipo laboral perfectamente potable para quien quiera defender su condición de artista, así como una forma de enriquecimiento del teatro como producto social, lo que ha contribuido a revitalizarlo y enriquecerlo (Peirano, 2006, p.107).

3. El peligro del discurso que apunta a un cambio social

Sin embargo, el tener la voluntad de generar una transformación mediante el discurso de una obra teatral, puede acarrear algunas problemáticas que estén lejos de producir un bienestar para la sociedad. El caso más evidente, como ya se mencionó, es que si el teatro es utilizado como un arma para imponer ideologías o patrones de comportamiento que pretenden beneficiar o defender los intereses de los productores del mensaje. En este caso se está hablando de una voluntad consciente de generar cambios no positivos para la sociedad, sino para un grupo de individuos de manera interesada. Por el otro lado, puede existir una voluntad consciente de generar cambios de manera positiva para la sociedad, o lo que el artista cree que es positivo para la sociedad, pero que termine perjudicándola, por la forma o el contenido de su discurso.

3.1. Actitud paternalista

Es en este punto en el que entra en la discusión el tema del paternalismo. Para hablar de ello, sin embargo, hay que traer a colación el segundo principio que menciona Hortal acerca de la ética profesional: el principio de autonomía. Este defiende, como su nombre lo indica, la autonomía del cliente que recibe el servicio; en nuestro caso, el espectador. Esta autonomía exige que el artista reconozca al espectador como una persona digna, libre, respetable y con derechos (Hortal, 2002, p.66). Es decir, el artista no debe tratar de imponer sobre el espectador cualquier cosa que no respete su libertad de criterio, su voluntad o su condición como persona respetable, digna e igual. El paternalismo es un tipo de relación que se establece entre el profesional y el cliente cuando el primero adopta una posición de superioridad (como si fuera un padre) frente al segundo (como si fuera su hijo menor de edad) sobre el cual trata de imponerle algo “por su propio bien” sin tomar en cuenta su criterio, consentimiento, perspectiva, o capacidad. (Hortal, 2002, p.70) Este tipo de relación, en el teatro, anula la capacidad, voluntad, libertad y opinión del espectador, y establece una jerarquía sobre la cual se mira a este como un ser menor al que hay que enseñarle, por su bien y el de los demás, lo que es correcto.

Si es que el discurso del artista está formulado de manera que se establece una relación de paternalismo, a pesar de tener una voluntad de beneficio hacia el espectador, no está respetando el principio de autonomía de este. “El paternalismo es atenderse al principio de beneficencia sin respetar el principio de autonomía” (Hortal, 2002, p.70). El artista, entonces, deberá ser muy cuidadoso a la hora de plasmar su discurso. Si este es planteado de manera dogmática, como una certeza absoluta que se impone al espectador sobre cómo debería pensar o cómo debería actuar, por su bien y el de la sociedad, entonces el artista se estaría comportando como un tirano que no acepta discusión ni permite que los demás formen su propio juicio o tengan voluntad propia.

Esto de por sí, ya es perjudicial, puesto que se establece una relación de opresión que anula o niega la dignidad del otro. Además de ello, el hecho de tener verdades absolutas priva el diálogo, y con eso la posibilidad de que las ideas se sigan desarrollando. Un artista puede tener una fuerte convicción o posición respecto a un tema, pero, si no se abre al diálogo, entonces es incapaz de ver más allá de su mirada, lo que niega de manera absoluta otras posibilidades que puedan ser igual de válidas. Peor aún es que trate de imponer estas convicciones como certezas absolutas, lo cual requiere una manipulación de la realidad, privando así a otros de formar un juicio propio. Esto evidentemente

perjudica a la sociedad, pues se establecen dogmas sesgados que pueden perjudicar a una parte de la población y anulan la pluralidad.

Asimismo, aunque el discurso planteado tenga un peso sólido o legítimo basado en la realidad y que apunte a una efectiva mejora, el hecho de que se comunique de manera dogmática ocasiona que el espectador no lo adhiera como un verdadero bien. Esto es debido a que el espectador no lo ha internalizado bajo su propio criterio ni en una real condición de libertad o autonomía (Hortal, 2002, p.73). Por ello el cambio, si es que existe, es superficial y cuestionable. Este es el principal problema, a mi parecer, de las obras de teatro que tratan de “enseñarle algo” o “educar” al espectador, puesto que muchas veces son realizadas con esta actitud paternalista que anula todo cambio y termina haciendo más mal que bien. Evidentemente, hay espectadores que tienen la capacidad de percibir esta actitud, por lo cual adoptan, en el transcurso de la obra una posición de rechazo o de distancia ante el intento dogmático (lo que les arruina la obra, por cierto). Incluso aunque estén de alguna manera de acuerdo con el discurso, el hecho de que los traten de imponer certezas como dogmas y que el artista se presente como un ser moral superior puede producirles un cierto grado de apatía.

Pero hay espectadores que pueden no percibirlo o estar más predispuestos a aceptar sin reflexión lo que es mostrado como una verdad absoluta. Como ha sido mencionado, en este caso, no se está produciendo un verdadero cambio y un verdadero bien hacia esas personas ya que o han sido manipuladas o no la han filtrado por su propio raciocinio o se ha instaurado como un dogma superficial cuya validez es cuestionable.

Entonces, por un lado tenemos a un artista comprometido con su sociedad que busca crear un obra de teatro entretenida, bella, y con la intención de generar un cambio positivo en su entorno. Por otro lado, vemos que esta intención puede ser peligrosa si es que se asume una actitud paternalista lo cual niega todo cambio positivo y se vuelve negativo para la sociedad. Entonces, ¿es posible que un discurso social se libere del paternalismo? ¿Es posible que haya una “educación” que no suponga un imposición de verdades de un lado a otro y que genere un verdadero cambio en bienestar de la sociedad? Para tratar de responder estas incógnitas, se analizará el concepto de profesor dialógico de Paulo Freire que Rodrigo Benza aplica al teatro.

3.2. Actitud dialógica

Primero está la educación tradicional o bancaria, en la cual el estudiante es visto como un receptor pasivo que no tiene capacidad crítica, por lo cual solo recibe y almacena conocimientos que le son impuestos. (Benza, 2013, p.41). Como se puede deducir, esta educación bancaria se asemeja a lo que hemos definido como paternalismo. De hecho, el mismo Freire hace uso del término en el que menciona que el educador no puede hacer uso de una actitud paternalista frente al alumno, sino verlo como a una persona que también puede discutir, debatir y mostrar su desacuerdo (Benza, 2013, p.43). Entonces, Freire pone como alternativa la educación dialógica en la cual el educador no trata de imponer su visión del mundo, sino de establecer un diálogo con el alumno sobre ambas perspectivas respecto a ese mundo que, finalmente, comparten como seres humanos. Solo así se puede llevar a cabo una verdadera transformación, no solo para el alumno, sino para el profesor también puesto que el conocimiento no le pertenece a nadie; y son ambos, el profesor y alumno, quienes aprenden en conjunto a través del diálogo (Benza, 2013, p.41-42).

Esto da una clave importante para entender la manera en la que un artista, con voluntad de generar un cambio, debería plasmar un discurso en su obra. En definitiva, no debería tomar una posición de superioridad frente al espectador, ni tratarlo como a un receptor pasivo e incapaz de generar su propio juicio. Como artista, es importante, que establezca un diálogo con el espectador y estar abierto respecto al tema que se esté tratando; es decir, no imponer verdades absolutas o certezas, sino generar una discusión respecto a las distintas perspectivas que puede generar un tema. Puede tener preocupaciones o posiciones pero el modo de plantearlas no debe ser dogmático sino deben invitar a que el espectador las tome como punto de partida para una reflexión que resuelva con su propio criterio. El artista no lo sabe todo, ni es moralmente superior que el espectador. Por eso, muchas veces, en vez de comunicar certezas, comunica preguntas; que a la larga, son más fructíferas para el cambio (de los dos), puesto que invita, no solo a una profunda reflexión, sino a un diálogo con el otro. Asimismo, y por ello, el artista teatral no debería buscar que haya una sola lectura del mensaje (lo que querría un dogmático) sino que cada espectador lo interprete a partir de su propia experiencia; esto significa que apela, entonces, a un espectador activo, en tanto, es él quien completa el mensaje con su mirada particular (Benza, 2007, p.26-27).

Los artistas que no buscan generar, conscientemente, un cambio social, pueden estar más cerca de generar ese cambio dado son menos propensos a adoptar una actitud paternalista, al no pretender enseñar nada a nadie. Con su obra, están mostrando su universo interior o su visión del mundo que lo rodea que está repleto de dudas, anhelos y cuestionamientos. Ellos muestran y el espectador lo interpreta, reflexiona, lo hace suyo y, de alguna manera, se transforma (aunque sea porque ahora tiene una mirada más amplia sobre el mundo o porque vio algo que antes había percibido de otra manera.). En cambio, el artista que conscientemente busca el cambio social debe de ser más cuidadoso en su discurso para que este adopte una posición dialógica, y no paternalista, para lograr esa misma transformación.

La posición dialógica permite que la relación entre artista y espectador sea justa, igual y beneficiosa para ambos. De esta manera se puede lograr que el principio de beneficencia y el principio de autonomía logren convivir dado que los bienes intrínsecos son generados respetando la autonomía del espectador; el artista, al establecer un diálogo con él, está incluyéndolo como fin del mismo bien que realiza para que juntos alcancen este bien (Hortal, 2002, p.72). Por lo tanto, los bienes intrínsecos del teatro son entretener, generar un goce estético, y una transformación positiva para y con el espectador.

Finalmente, es importante visualizar cómo esta actitud dialógica se relaciona con la dimensión política del teatro. “Siendo el teatro una actividad artística de medular naturaleza social, es siempre de alguna manera político y educativo” (Peirano, 2006, p.95). Cabe especificar educativo en términos dialógicos. Muchas veces se ha escuchado el término político junto al del teatro y se le ha interpretado como un teatro que lucha por un partido, corriente o postura política en específico; de esta manera, se entiende que el teatro es político por su contenido. Sin embargo, la dimensión política del teatro no se refiere a su contenido sino al modo en que es presentado en la sociedad. Hannah Arendt menciona que la relación arte-política se da en tanto ambos pertenecen a la esfera pública que es la cual donde los individuos son libres de expresar su opinión y ser respetados en su diferencia (Arendt, 2006). Entonces el teatro es político por la forma en la que se realiza; es decir, en espíritu democrático. Este espíritu político y dialógico del teatro no debería perderse y debería ser la brújula para establecer los límites del artista en cuanto al discurso que propone.

CONCLUSIÓN

En conclusión, se postula que los bienes intrínsecos del teatro que alcanza una obra bien realizada son las de lograr entretener, estimular un goce estético y generar una transformación positiva en el espectador. Asimismo, el discurso, al ser parte sustancial del hecho comunicativo que es el teatro, está siempre presente en toda obra, incluso inconscientemente. Por tanto, el artista teatral debe cuidar su discurso de modo que logre alcanzar los bienes mencionados anteriormente. Si es que no tiene una intención de generar un cambio social efectivo, debe velar de que su discurso no perjudique, a veces involuntariamente, a la sociedad. Por otro lado, si es que tiene una voluntad consciente de provocar un cambio que considera positivo para la sociedad, debe formular su discurso de manera que genere una relación dialógica, y no paternalista, con el espectador.

Evidentemente, esta conclusión está abierta a ser discutida. Por un lado, habrá quienes pongan en tela de juicio los bienes intrínsecos que propongo, sobretodo el de la “transformación positiva”, que yo lo incluyo como algo que se produce, de todas maneras, si la obra está bien hecha. Por otro lado, los bienes que produce una obra de teatro en el espectador no se pueden calcular de manera tan objetiva como otras profesiones. Por ejemplo, el bien que produce el médico a su paciente puede ser muy tangible dado que se puede observar objetivamente cuando una persona pasa de estar enfermo a estar sano. De modo contrario, en la actividad teatral, bienes como el entretenimiento, goce estético, o “transformación positiva”, dependen de la experiencia, voluntad y visión de cada espectador. Muchas veces, a pesar de cuidar la obra y su discurso, casi siempre habrá alguna parte del público al que le aburra, no le produzca ese placer estético o se sientan aludidos/perjudicados por algún matiz del discurso que ellos interpretan. Creo que esto es un riesgo que todo artista corre y es parte de su profesión; al fin y al cabo, el público tiene el derecho de juzgar la obra a su manera. No se puede contentar a todos, pero se puede intentar hacer su actividad de la mejor manera posible; y si realmente uno tiene la consciencia de que hizo lo mejor que pudo para alcanzar esos bienes y cuidar su discurso, entonces, a mi parecer, puede tener la tranquilidad de que actuó de manera correcta, con la condición de que este siempre abierto a que se le demuestre lo contrario.

BIBLIOGRAFÍA

3museosNL. Canal oficial de Museo de Historia, Museo del Palacio y Museo del Noreste (2020). *El arte por el arte vs. el arte social. El arte social y la doctrina del arte por el arte.* (1999) [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YDNuJQNcgXA>

Arendt, H. (2006). *Between the Past and the Future – Eight Exercises in Political Thought.* New York. Penguin Books.

Aristóteles, (2002), *Ética a Nicómaco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Benza, R. (2007). *El teatro como herramienta de comunicación intercultural.* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Benza, R. (2013). *O professor dialógico: um aprendizado a partir do teatro intercultural na Amazônia Peruana.* Universidade do estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis.

Hortal, Augusto (2002). *Ética general de las profesiones.* Bilbao: Desclée de Brouwer

Kant, (2009), *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*, Madrid, Ediciones Catedra.

Mantilla Vera, M. L. G. (2016). *Fortaleciendo la condición ciudadana desde la comunicación teatral: el caso de la obra PATRIA de la Asociación Cultural Tránsito.* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Nietzsche, (1985), *Ecce homo*, Madrid, El libro de bolsillo.

Peirano Falconí, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964-2004).* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Platón, (2011), *Diálogos*, Madrid, Editorial Gredos.

TED. (7 de octubre de 2009). *Chimamanda Adichie: El peligro de la historia única* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>